

maska

magazyn antropologiczno-społeczno-kulturowy

37
1/2018

ISSN: 1898-5947



nuda - melancholia - pustka

 **maska**
magazyn antropologiczno-społeczno-kulturowy

37 / 2018

Nuda – Melancholia – Pustka

Kraków 2018

**„Maska” nr 37
Kraków 2018**

ISSN: 1898-5947

Nakład: 100 egzemplarzy
Egzemplarz bezpłatny

„Maska” jest recenzowanym czasopismem naukowym. Zgodnie z wymogami MNiSW pełna lista recenzentów artykułów w danym roku jest dostępna na stronie: www.maska.psc.uj.edu.pl/maska/listy-recenzentow.

Wszystkie teksty i materiały ilustracyjne (jeśli nie podano inaczej) udostępniane są w trybie otwartym z zachowaniem praw autorskich w użyciu niekomercyjnym (Creative Commons BY-NC 4.0).

Pełne teksty oraz streszczenia opublikowanych prac są dostępne online w międzynarodowej bazie danych The Central European Journal of Social Sciences and Humanities (cejsh.icm.edu.pl).

Adres redakcji:

ul. Grodzka 52
II piętro, s. 102
31-044 Kraków
redakcja.maska@gmail.com
www.maska.psc.uj.edu.pl

Publikacja finansowana przez:



Druk:

AT Wydawnictwo
www.atwydawnictwo.pl



Redaktor naczelna:
Katarzyna Kleczkowska

Redaktorzy prowadzący numer:

Tomasz P. Bocheński
Mariusz Finkielsztejn

Zespół redakcyjny:

Marta Błaszowska
Dominika Ciesielska
Agnieszka Kiejziewicz
Anna Kuchta
Maciej Kuster
Igor Łataś
Aleksandra Łozińska
Joanna Malita-Król
Wawrzyniec Miścicki
Elżbieta Musialik
Maciej Nawrocki
Filip Nowak
Agnieszka Urbańczyk
Piotr Wajda
Magdalena Wąsowicz
Kama Wodyńska
Adam Woźniak
Agnieszka Wójcik

Redakcja językowa:

Marta Błaszowska
Tomasz P. Bocheński (kierownik)
Dominika Ciesielska
Aleksandra Łozińska (adiustacja streszczeń)
Joanna Malita-Król
Maciej Nawrocki
Agnieszka Urbańczyk

Redakcja techniczna:

Izabela Pisarek
Karol Ossowski

Okładka:

Paweł Kalina

Spis treści

Mariusz Finkielsztein	7
Wstęp. Między cierpieniem a przyjemnością: krótka historia nudy i nudologii	
Maksymilian Wroniszewski	19
Melancholia i smutek – powinowactwa i utożsamienia	
Mariusz Finkielsztein	35
Nuda a lenistwo, gnuśność i acedia	
Paulina Skrzyp	51
Fantazy i Idalia w dworku Respektów, czyli egzystencjalnie znudzona arystokracja	
Anna Jasik	67
Grzech acedii w dramacie <i>Wujaszek Wania</i> Antoniego Czechowa	
Jacek Wiaderny	81
<i>Cogito</i> i melancholia. Autoanaliza w <i>Bez dogmatu</i> Henryka Sienkiewicza	
Krzysztof Brenskott	97
Znużenie straszniejsze niż Szatan, czyli o <i>Dzieciach Szatana</i> Stanisława Przybyszewskiego czytanych w kontekście esejów <i>Z psychologii jednostki twórczej</i> i <i>Synagoga Szatana</i>	
Łukasz Głos	113
Wokół kategorii nudy w wybranych utworach Marka Hłaski. Różne perspektywy badawcze	
Anna Czocher	129
Okupacyjna nuda w egodokumentach. Przykład Krakowa z lat 1939–1945	
Adam Woźniak	141
Między Borgesem a Heideggerem. Nuda nieśmiertelności	
Magdalena Brodacka	155
<i>Święto nieistotności</i> – nieoczywiste pożegnanie Milana Kundery	

Marta Zmyślina	167
Życie z kropką u nogi, czyli o nudzie inaczej (refleksje inspirowane poezją kobiet przełomu XX i XXI wieku)	
Jolanta Nawrot	181
Obrazy domu w poematach Tomasza Różyckiego, Krzysztofa Siwczyka i Macieja Roberta	
Przemysław Koniuszy	199
Formy pustki w poezji emanacyjnej. <i>Widok z głębokiej wieży</i> Zenona Fajfera	
Agnieszka Kiejziewicz	215
Ekranowa nuda czy estetyczna przyjemność? Zachodnia teoria <i>słow cinema</i> a filmy Naomi Kawase	
Marta Stańczyk	229
Nieustępliwe trwanie. Przeformułowanie realizmu filmowego w kinie Lisandra Alonso	
Katarzyna Sornat	243
Nuda na wsi, nuda w mieście – na podstawie badań ankietowych uczniów reprezentujących różne środowiska społeczne	

Table of contents

Mariusz Finkielsztein	7
Introduction. Between Pain and Pleasure: a Brief History of Boredom and Boredology	
Maksymilian Wroniszewski	19
Melancholy and Sadness – Identifications and Affinities	
Mariusz Finkielsztein	35
Boredom and laziness, sloth, and acedia	
Paulina Skrzyp	51
Fantazy and Idalia in a Respekts' Residence, or an Existentially Bored Aristocracy	
Anna Jasik	67
Sin of Acedia in Anton Chekhov's <i>Uncle Vanya</i>	
Jacek Wiaderny	81
<i>Cogito</i> and Melancholy. Self-Analysis in Henryk Sienkiewicz's <i>Bez dogmatu</i> ['Without Dogma']	
Krzysztof Brenskott	97
When Weariness Can be More Dreadful Than Satan. Stanisław Przybyszewski's <i>Dzieci Szatana</i> Read in the Context of His Essays	
Łukasz Głos	113
Around the Category of Boredom in Selected Literary Works by Marek Hłasko. Different Research Perspectives	
Anna Czocher	129
Occupation Times Boredom in Ego Documents. The Example from the Years 1939–1945 from Krakow	
Adam Woźniak	141
The Boredom of Immortality. Between Borges and Heidegger.	
Magdalena Brodacka	155
The Festival of Insignificance – Milan Kundera's <i>Unconventional Farewell</i>	

Marta Zmyślina	167
Life With a Dot and Chain, or Aspects Of Boredom in the Turn of 20 th and 21 st Century Poetry by Women	
Jolanta Nawrot	181
Images of Home in the Narrative Poems of Tomasz Różycki, Krzysztof Siwczyk and Maciej Robert	
Przemysław Koniuszy	199
Forms of emptiness in emanational poetry. <i>Widok z głębokiej wieży</i> by Zenon Fajfer	
Agnieszka Kiejziewicz	215
Is it boredom or aesthetic pleasure? Western theory of slow cinema and the films of Naomi Kawase	
Marta Stańczyk	229
A Persistent Duration. Redefining Film Realism in Lisandro Alonso's Cinema	
Katarzyna Sornat	243
Boredom in the Village, Boredom in the City – Based on the Questionnaire of Survey of Students Representing All Sorts Social Environments	

Mariusz Finkielsztein

Wstęp.

Między cierpieniem a przyjemnością: krótka historia nudy i nudologii

Instytut Socjologii Uniwersytetu Warszawskiego

*Jestem szanowna, wszechobecna Nuda.
Ja w każdy temat zapuszczam swe macki,
Ja decyduję w pismach literackich,
Jestem natchnieniem każdego gaduły,
Krytykom każę pisać artykuły,
W Radio układam tygodniowy program,
Każdą myśl nową wyświechtam i ogram,
Scenariusz filmu przerobię i zmienię,
W sztukach współczesnych smuję się po scenie,
Tkwię w podręcznikach i wysuszam wiedzę,
A na zebraniach – ja w prezydium siedzę,
Przedłużam mowy, ile tylko da się,
Pełno mnie w książkach i codziennej prasie,
Przedemną rzadko znajdzie się obrona:
Jestem uparta i niezawyciężona’.*
– Jan Brzechwa

Wstęp jest na ogół miejscem, w którym pisze się kilka słów o dziele, jego autorze i towarzyszących im obu kontekstach, co ma przygotować czytelnika na czekające go niebawem doświadczenie obcowania z dziełem właściwym. Niniejszy wstęp podąży dokładnie tą utartą, nudną ścieżką, a więc przedstawi zyciorys i znaczenie głównej bohaterki oddawanego właśnie do rąk Czytelników numeru, czyli nudy. Być może również pozwoli Czytelnikom odświeżyć z nią kontakt i przygotowuje Ich na to, co czeka ich dalej, jako że nauka jest jedną z wielu dziedzin, w których nasza bohaterka jest od dawna zdomowiona.

1 J. Brzechwa, *Nuda* [w:] idem, *Miejsce dla kpiarza*, Warszawa 1967.

Wiele artykułów o nudzie rozpoczyna się od utartego już stwierdzenia o powszechności nudy. Jako że wstępy powinny utrzymywać pewne standardy naukowe, zatem być do pewnego stopnia nudne (jako że nuda działa także jako kryterium selekcji czytelników i dba o jej elitarność) i w niniejszym wstępie rozpoczniemy od tego truizmu. Nuda jest powszechnym ludzkim doświadczeniem, albo – cytując klasyka – „jest we wszechświecie siłą potężniejszą i działającą daleko powszechniej, niż zwykliśmy to sobie wyobrażać”². Nie ma bodaj nikogo, kto w swoim życiu nigdy by się z nią spotkał – a ci, którzy twierdzą inaczej, to z pewnością nudziarze, plemię ludzi, którzy, nie chcąc się spotkać z nudą oko w oko, narażają innych na to niewygodne spotkanie. Oprócz swojej powszechności, nuda jest również jedną z tych rzeczy, które towarzyszą człowiekowi od zarania dziejów.

Nikt dokładnie nie wie, kiedy narodziła się nuda. Søren Kierkegaard twierdził, że nudził się już Bóg przed stworzeniem świata³, Fryderyk Nietzsche – że dopiero w siódmym dniu stworzenia⁴; Blaise Pascal sugerował, że nuda pojawiła się po wypędzeniu człowieka z raju i że jest formą tęsknoty za pierwotną bliskością z Bogiem⁵. Kwestią dyskusyjną jest również odczuwanie nudy przez zwierzęta, a zatem nie wiemy, czy nie-ludscy jeszcze przodkowie człowieka mogli się nudzić. Główną osią sporu w tej debacie jest kwestia definicji – czym nuda jest w swej istocie i czy wystarczą tylko przejawiać pewne zewnętrzne objawy, żeby ją przeżywać, czy trzeba mieć jeszcze świadomość, że cierpi się nudę? Filozofowie jednogłośnie stoją na stanowisku, że nuda jest doświadczeniem dystynktywnie ludzkim⁶, biolodzy natomiast twierdzą, że pewne proste formy nudy można wskazać u zwierząt hodowlanych, domowych i w niewoli (w cyrkach czy ogrodach zoologicznych)⁷. Niezależnie od wyniku tego sporu można stwierdzić, iż jednym z pierwszych udokumentowanych efektów nudy są malowidła naskalne w Lascaux datowane na ok. 17–15 tys. lat p.n.e. Jednak za szczególnie moment w historii nudy należy uznać rewolucję neolityczną, czyli przejście do osiadłego i rolniczego trybu życia. Jednymi z bardziej znanych efektów nudy porewolucyjnej są między innymi egipskie piramidy – rolnictwo wytworzyło z jednej strony nadwyżki żywności (gdy akurat nie zdarzył się nieurodzaj), w związku z czym

2 C.-A. Helvétius, *O umyśle*, t. I, tłum. J. Cierniak, Warszawa 1959, s. 252.

3 Por. S. Kierkegaard, *Albo-albo*, t. I, tłum. J. Iwaszkiewicz, Warszawa 2010, s. 228.

4 Por. F. Nietzsche, *Wędrowiec i jego cień*, tłum. K. Drzewiecki, Warszawa 1910, s. 267.

5 Por. B. Pascal, *Mysli*, tłum. T. Boy-Żeleński, Warszawa 1996.

6 Co prawda Leszek Kołakowski nieśmiało sugerował, że psy zdają się nudzić i być może nauczyły się tego od ludzi, ale jest to stwierdzenie bez precedensu – por. L. Kołakowski, *O nudzie* [w:] idem, *Mini wykłady o maxi sprawach*, Kraków 2008, s. 96.

7 Por. Ch. Burn, *Bestial Boredom. A Biological Perspective on Animal Boredom and Suggestions for Its Scientific Investigation*, „Animal Behaviour” 2017, No. 130, ss. 141–151; F. Wemelsfelder, *Animal Boredom. Understanding the Tedium of Confined Lives* [w:] *Mental Health and Well-Being in Animals*, red. F. McMillan, Oxford 2005, ss. 79–92.

część ludzi mogła się nudzić do woli, z drugiej – nudny, powtarzalny cykl pracy na roli, co w przypadku Egiptu wiązało się z przerwami w pracy w trakcie wylewów Nilu (to właśnie ten wolny czas i potencjalną nudę zagospodarowywali faraonowie). Już na tym etapie widać wyraźnie potrzebę poddania dziejów ludzkości gruntownej reinterpretacji, wygląda bowiem na to, iż nasza bohaterka niczym masoni i Żydzi od dawna wpływa na losy świata – z tym, że, w przeciwieństwie do obu wspomnianych grup jej wpływ na historię nie jest wyłącznie częścią teorii spiskowej.

Nuda długo pozostawała nienazwana, jednak można ją odnaleźć już w starożytnym piśmiennictwie Bliskiego Wschodu. W *Eposie o Gilgameszu* (ok. 2000 r. p.n.e.) król miasta Uruk jest dręczony przez beczynność i wyrusza w podróż mającą na celu odnalezienie poczucia sensu, aby trwale uśmierzyć nudę⁸. Kohelet wskazywał zaś na inne, bardziej pesymistyczne piętno naszej bohaterki – marność, czyli egzystencjalną formę nudy, poczucie bezsensu, czczości⁹, małości człowieka wobec wszechświata, daremności wszelkich ludzkich działań, które obliczone na oddalenie nudy i które zawodzą, ponieważ nic nie jest w stanie trwale zaspokoić człowieka:

Nieznane szybko staje się znajome, a nowe zmienia się w zwyczajne. Nic nowego pod słońcem.
[...] Wszystko zostaje pochłonięte, wessane, zamurowane przez To Samo¹⁰.

Obecność nudy można zaobserwować również pośrednio w Starożytnej Grecji (Grecy nie dorobili się terminu „nuda”, ale używali wielu bliskoznacznych). Isokrates opisywał święta, podczas których, w trakcie wygłaszania mów, osób śpiących było znacznie więcej niż słuchających¹¹. Grecy używali w takich sytuacjach między innymi słowa *ochlos*, oznaczającego ‘utrapienie’ lub ‘irytację’¹², co w kontekście słuchania mowy oznaczało zapewne reakcję podobną do znużenia współczesnych podczas nudnego kazania lub wykładu. Innym przykładem na „stałą grę przechodzenia od życzenia do zaspokojenia i od niego do nowego życzenia, których szybki bieg zwie się szczęściem, powolny – cierpieniem, objawiającym się jako okropna, tamująca życie nuda, tęsknota

8 Por. T. Lomas, *A Meditation on Boredom. Re-Appraising its Value through Introspective Phenomenology*, „Qualitative Research in Psychology” 2017, No. 1, s. 1.

9 „Nudzić się jest to czuć jakowás czczość umysłu nie wiedzącego co czynić, szukającego zabawy, a nie mogącego jej znaleźć, udającego się do rozmaitych, a nie znajdujących w nich smaku, zostającego na koniec w stanie opuszczenia, troskliwości, trwogi, pragnienia i obmierzenia [obrzydzenie]. Nic nad taki stan nieszczęśliwszego być nie może; jest bowiem chorobą bez nadziei uleczenia, niedołężnością bez wsparcia, czuciem bolesnym bez przyczyny umartwienia” (I. Krasicki, *Pan Podstoli*, Olsztyn 1994, s. 131).

10 E. Lévinas, *O Bogu, który nawiedza myśl*, tłum. M. Kowalska, Kraków 2008, s. 64.

11 Por. K. Bruss, *Searching for Boredom in Ancient Greek Rhetoric. Clues in Isocrates*, „Philosophy and Rhetoric” 2012, No. 3, s. 319.

12 Por. współczesne określenia nudy w językach francuskim (*ennui*) i włoskim (*noia*) oraz ich etymologiczne powiązanie z angielskim *annoy*, *annoyance*, mającym korzenie w greckim *ochlos*.

bez określonego przedmiotu, zabójczy languor”¹³ jest opisywany przez Plutarcha król Epiru, Pyrrus. Dopóki nie prowadził on wojen, nie wiedział co zrobić ze swoim czasem, odczuwał to samo, co Helleni czekający na pomyślny wiatr przed wyruszeniem na wojnę trojańską u Homera, a co Grecy określali słowem *alys* (ang. *listlessness, ennui*)¹⁴, które również można wiązać z nudą.

Rzymianie określali nudę słowem *taedium* i opisywali jej dwie poważne formy: *taedium vitae* oraz *horror loci*. *Taedium vitae* – czyli znudzenie, znużenie życiem, wstręt do życia – było kolejną formą filozoficznie podbudowanej *vanitas*, zaś *horror loci* – ‘strach przed pozostawaniem w jednym miejscu’ – dotyczył znudzonych bogaczy, którzy stale przemieszczali się pomiędzy swoimi domami na wsi i w mieście, w żadnym nie mogąc osiąść na dłużej z powodu niepokoju i braku satysfakcji. Rzymianie dostrzegali w nudzie również zagrożenie dla ładu społecznego i podsumowali swoje osiągnięcia w tym zakresie hasłem „*panem et circenses*”, jako że – jak twierdził Giacomo Leopardi – nuda wypełnia pustkę pomiędzy bólem, cierpieniem a przyjemnością¹⁵, obywateli karmiono i zapewniano im rozrywki, by nie popadli w przesadną nudę i nie zorganizowali buntu lub powstania. Na ołtarzu nudy byli składani gladiatorzy, dzikie zwierzęta i... chrześcijanie.

Ustalenie dokładnego wieku nudy pozostaje kwestią dyskusyjną, jednak zdaje się, że istnieją mocne przesłanki do twierdzenia, iż pewne jej formy można zaobserwować już na początku ludzkiej cywilizacji. Nuda sytuacyjna byłaby pewnie nieco bardziej powszechna, egzystencjalna zaś bardziej elitarna – jako że egzystencja ludzka, jak uważał Arthur Schopenhauer, oscyluje pomiędzy cierpieniem a nudą, gdy człowiek zażegna na chwilę widmo cierpienia i głodu, natychmiast „odkrywa się pewne obszary bezbolesnej egzystencji, na które natychmiast napada nuda”¹⁶ – a częstotliwość takich sytuacji musiała być większa w przypadku ludzi, którzy nie byli zmuszeni do ciągłej walki o byt:

[K]iedy nędza i cierpienie pofolgują człowiekowi, natychmiast nuda tak się zbliża, że potrzebuje on koniecznie rozrywki. Tym, czym zajmują się wszyscy żyjący i co ich wprawia w ruch, jest dążenie do istnienia. Ale kiedy istnienie mają zapewnione, nie wiedzą, co z nim począć; dlatego drugim, co ich wprawia w ruch, jest dążenie do pozbycia się ciężaru życia, znieczulenia na nie, „zabicia czasu”, tj. ucieczki przed nudą¹⁷.

13 A. Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, t. 1, Warszawa 1994, s. 268.

14 Por. R. Kuhn, *The Demon of Noontide. Ennui in Western Literature*, Princeton 1976, s. 24.

15 Por. G. Leopardi, *Zibaldone*, New York 2015, loc. 3622, 3714.

16 A. Schopenhauer, *W poszukiwaniu mądrości życia. Parenga i Paralipomena. Drobne pisma filozoficzne*, t. 2, tłum J. Garewicz, Kęty 2004, s. 255.

17 Idem, *Świat jako wola...*, s. 476.

Jedni, by oddalić nudę, tworzą kulturę w różnych jej formach (od prostych do wysublimowanych), bowiem „wydaje się prawdopodobnym, że u podstaw ludzkiego rozwoju kulturowego leży bardziej ludzka zdolność do bycia znudzonym niż społeczne lub naturalne potrzeby człowieka”¹⁸ – to nie przypadek, że karnawał przypadał w okresie zimowym, kiedy nie prowadzono prac na polu¹⁹ – inni zaciągają się do woj-ska, prowadzą wojny, odkrywają nowe lądy, są nawiedzani przez demony lub anioły i tak dalej. Wszelkie działania ludzkie, nawet jeśli nieświadomie, obliczone są na zapobieżenie nudzie – już odczuwanej lub tylko antycypowanej – i są wynikiem strachu, jaki istoty ludzkie odczuwają przed pustką:

Ażeby jeszcze lepiej zdać sobie sprawę z tego, co może zdziałać wstręt do nudy i jakie jest czasem jej oddziaływanie, przyjrzyjmy się uważnie ludziom, a przekonamy się, że to przeważnie strach przed nudą zmusza ich do działania i myślenia; chcąc uniknąć nudy ludzie gorliwie poszukują tego, co może ich silnie wzruszyć, i narażają się nawet na wrażenia zbyt silne, a zatem nieprzyjemne. To pragnienie prowadzi lud na miejsce kaźni, a ludzi z towarzystwa do teatru; to ono sprawia, że stare kobiety szukają w smutnej dewocji, a nawet w surowych praktykach pokutnych lekarstwa na nudę; Bóg bowiem, który usiłuje wszelkimi sposobami przywieść do siebie grzesznika, posługuje się zazwyczaj nudą²⁰.

Nuda jest zatem w swojej łagodnej formie stanem braku satysfakcji z tego, co się robi, charakteryzującym się brakiem zaangażowania i niecierpliwą chęcią podjęcia angażującego zatrudnienia, a w sensie głębszym odczuciem bezsensowności i pustki tego, co się robi, lub życia jako takiego, formą spotkania z samym sobą, świadomością pustki i marności. Jak stwierdzał Blaise Pascal, „odejmijcie im [ludziom] rozrywkę, ujrzycie, iż będą usychać z nudów; czują wówczas swoją nicość nie znając jej; wiele snadź jest nieszczęśliwy ten, kto popada w nieznośny smutek, skoro tylko musi zważyć samego siebie i nic go od tego nie odrywa”²¹. Dlatego właśnie ludzie gorączkowo uciekają przed nudą, biologicznie są zaprogramowani, żeby chodzić jak „nakręcone zegarki, które chodzą nie wiedząc po co”²², rozmnażać się, przedłużać swoje trwanie, zażywać przyjemności – nuda jest frustrująca, dołująca, nieprzyjemna dla większości ludzi, którzy nie umieją z nią obcować, nie oswoili jej, nie pogodzili się z ostateczny-

18 „It seems probable that the human capacity for being bored, rather than man's social or natural needs, lies at the root of man's cultural advance” (R. Linton, *The Study of Man. An Introduction*, New York 1936, s. 90 [tłum. filolog. własne – M. F.]).

19 Por. M. Gardiner, *Bakhtin, Boredom, and the “Democratization of Skepticism”*, „The European Legacy” 2017, No. 2, ss. 1–22.

20 C.-A. Helvetius, op. cit., ss. 253–254; por. R. Kuhn, op. cit., s. 146.

21 B. Pascal, op. cit, s. 106. Podobnie pisał Schopenhauer: „życie nie ma prawdziwej treści, lecz że w ruchu utrzymuje je tylko potrzeba i złudzenie, ale kiedy tych zabraknie, wówczas na jaw występuje cała nagość i pustka istnienia” (A. Schopenhauer, *W poszukiwaniu mądrości...*, s. 255).

22 A. Schopenhauer, *Świat jako wola...*, s. 489.

mi realiami ludzkiego losu. Nuda byłaby zatem objawem porażki w walce o nadanie (pozorów) sensu ludzkiemu życiu (nuda egzystencjalna) lub wykonywanej aktywności (nuda sytuacyjna).

I chociaż epidemia nudy z całą pewnością przypada na ostatnie trzy wieki, kłopoty z poczuciem sensu i zaangażowaniem trapiły ludzkość od samego początku jej dziejów, a nuda – często nienazwana wprost – była ukrytym motywem wielu ludzkich działań. W różnych epokach to fundamentalne ludzkie doświadczenie występowało pod różnymi nazwami (*taedium vitae*, acedia, melancholia, splin, *ennui*) i było elementem różnorodnych kulturowych obróbek. Zmieniały się akcenty, dyskursy, interpretacje, proponowane remedia, ale na podstawowym poziomie nuda występowała zawsze, gdy człowiek przestawał choć na chwilę walczyć o zapewnienie sobie bytu – jako ukryty motyw czy, rzadziej, jako świadome odczucie egzystencjalne. Od przeszłych epok współczesność różni się raczej skalą i intensywnością doświadczania nudy niż jej istotą, bowiem w każdej epoce możemy wyróżnić zarówno ludzi odczuwających marność istnienia, jak i takich, których gorączkowa potrzeba nowości pchała do działania na różnorodnych polach aktywności. Chłopi zapełniali swoje otoczenie duchami, istotami boskimi, półboskimi lub demonicznymi, snuli opowieści, tworzyli i kultywowali tradycje i obrzędy, część ludzi różnego pochodzenia zaciągała się na żołd różnych władców, pchana żądzą przygód i zysku, inni uprawiali myślistwo, sport czy zajmowali się działalnością artystyczną lub intelektualną.

Efektom nudy były zatem różnorodne działania wpływające na bieg historii, a w makroskali nuda może być uznana za jeden z czynników odpowiedzialnych za zmianę społeczną. Wydaje się, że nieprzypadkowo w okresach wzmożonego odczucia marności, niepewności, bezsensu i niepokoju – które możemy nazwać okresami anomijnymi – dokonywały się znaczące zmiany (na przykład religijne) oraz głębokie reinterpretacje nudy. Nuda pogaństwa utorowała drogę dla chrześcijaństwa, a anomia upadającego Cesarstwa Rzymskiego zaowocowała konceptualizacją acedii, początkowo jako doświadczenia *stricte* mniszego²³, potem również laickiego. Następnie nuda skostniałego katolicyzmu zaowocowała ruchami heretyckimi, a w końcu reformacją. Nie jest też przypadkiem, iż renesans melancholii przypadł właśnie na okres przedreformacyjnej niestabilności i wojen religijnych, gdy poprzednie reżimy sensu zostały podważone, a nowe nie uzyskały jeszcze legitymizacji. Niepokoje XVII wieku zaowocowały koncepcją splinu i były pokłosiem niepewnej sytuacji w Europie doby ścierania się sił reformacji i kontreformacji. Nudził się dwór, nudził się salon, nudziła się rosnąca w siłę burżuazja, nuda doprowadziła do rewolucji francuskiej, nuda rekrutowała wojska Napoleona, współczesnego Pyrrusa, nuda zapanowała po kongresie

23 Anachoretyzm i monastycyzm nieprzypadkowo miały swój początek w okresie kryzysu Cesarstwa Rzymskiego w III i IV w. i były jedną z prób nadania sensu egzystencji w czasach niepewności.

wiedeńskim, gdy doszło do głosu rosnące poczucie czczości i braku sprawczości nazywane przez George'a Steinera „wielkim ennuim”²⁴. Z drugiej zaś strony, nudziarstwo etyki protestanckiej i burżuazji doprowadziło do rozwoju kapitalizmu – i tak można wymieniać *ad nauseam*.

Nuda jest zatem „jedną z największych sił motywacyjnych”²⁵ i podstawową ludzką dyspozycją. Nic zatem dziwnego, iż duża część literatury światowej została napisana z nudów albo poświęcona nudzie. Dla zabicia nudy pisali między innymi Voltaire, George Sand, George Gordon Byron, Stendhal, Alfred de Musset, Guy de Maupassant, Gustave Flaubert, Alberto Moravia, Izaak Singer, Witold Gombrowicz, Witkacy, zaś lista dzieł, w których nuda jest jednym z ważnych motywów, zajęłaby prawdopodobnie kilka opasłych tomów. Nudzą się bohaterowie Thomasa Manna, Antona Pawłowicza Czechowa, Fiodora Michajłowicza Dostojewskiego, Iwana Siergiejewicza Turgeniewa, Lwa Tołstoja, Johanna Wolfganga Goethego, nudą żyje romantyzm (François-René Chateaubriand, Benjamin Constant, Théophile Gautier, Juliusz Słowacki) i dekadentyzm (Stanisław Przybyszewski, André Gide, Joris-Karl Huysmans). Można odnieść wrażenie, że cała spuścizna literacka Zachodu to wieniec laurowy nudy. Jak wskazywał Reinhard Kuhn, „literatura jest naturalnym produktem *ennui*, i tylko przez artystyczną kreację można ją przewyciężyć”²⁶. Piotr Śniedziwski dodawał: „Ostateczną funkcją natrętnego bazgrolenia, zapisywania stron nie jest zatem odkrycie jakiegoś abstrakcyjnego porządku, zrealizowanie zamierzenia, ale jedynie utrwalenie własnej przypadkowości, obrona przed jedyną rzeczą, która jest absolutna – przed pustką”²⁷. Nie inaczej jest z innymi formami kulturowej ekspresji, które są tworzone w obronie przed nudą, wywołują ją lub oddalają, niekiedy zaś stwarzają dogodną okazję do refleksji nad nią. Tak jest w przypadku krytyki literackiej i filmowej, kina, malarstwa i... nauki.

Nauka powstała z nudów. Niektórzy twierdzą, że z ciekawości, ale jest to różnica porównywalna do tej, która zachodzi pomiędzy szklankami do połowy pustą i do połowy pełną. Nauka odpowiada na pytania co, jak i dlaczego – są to pytania fundamentalne rodzące się nie w momencie aktywnego zaangażowania w bieg spraw, lecz w wyniku namysłu, obserwacji, stanięcia z boku. Pytania te rodzą się z niezaspokojonego pragnienia sensu, burzą zdroworozsądkowe, przedrefleksyjne sensory, powodują stan pustki poznawczej, która może być zapełniona tylko przez konstrukcję sensów

24 Por. G. Steiner, *Wielkie Ennuim* [w:] idem, *W zamku Sinobrodęgo. Kilka uwag w kwestii przeddefiniowania kultury*, tłum. O. Kubińska, Gdańsk 1993, ss. 10–34.

25 B. Russell, *Boredom and Excitement* [w:] idem, *The Conquest of Happiness*, London 1932, s. 57.

26 „Literature is the natural product of ennui, and only through artistic creation can one overcome it” (R. Kuhn, op. cit., s. 309 [tłum. filolog. własne – M. F.]).

27 P. Śniedziwski, *Zobaczyć w sobie nic. Melancholia w Dzienniku Intymnym Amiela*, „Teksty Drugie” 2008, nr 6: *Gdzie są moje granice?*, s. 164.

alternatywnych. Zachodzi tu zatem ten sam mechanizm przechodzenia od życzenia (pytania) do zaspokojenia – a każda kolejna odpowiedź rodzi nowe pytania, pcha badacza ku nowemu.

Nic zatem dziwnego, iż w którymś momencie podjęto refleksję nad samą nudą. Tak powstała nudologia, czy z początku, parafrazując Jerzego Szackiego, myśl nudologiczna, gdyż termin „nuda” jeszcze nie istniał (*per analogiam* do socjologii i myśli socjologicznej²⁸). Miałyby ona swoje początki w pismach Arystotelesa (prawdopodobnie jego ucznia, Teofrasta), któremu przypisywany jest słynny *passus* o melancholii będącej piętnem ludzi wybitnych i genialnych, co zapoczątkowało humanistyczną, niemedycezną refleksję nad melancholią, Seneki, który w swoich dziełach opisywał stan *taedium vitae*, czy Ewagriusza z Pontu oraz Jana Kasjana – którzy dogłębnie opisali acedię. Klasykami tak pojętej dziedziny refleksji z pewnością byłoby również Tomasz z Akwinu, który na nowo teoretyzował acedię i wpisał ją na stałe w teologię chrześcijańską, Marsilio Ficino, który zapoczątkował renesans melancholii i powrócił do koncepcji *melancholiae generosae*, czy Robert Burton – twórca encyklopedycznego dzieła *Anatomia melancholii*. W XVII wieku pozycjami obowiązkowymi byłyby pisma Pascala, Henriego de Saint-Simona czy François de La Rochefoucauld. Szeroko reprezentowana byłaby myśl oświeceniowa, której wielu przedstawicieli nudy boleśnie doświadczało lub wspominało o niej w swoich pismach. Voltaire, Denis Diderot, Claude Adrien Helvétius, madame de Staël czy Louis de Jaucourt²⁹ niewątpliwie przyczynili się do ugruntowania pozycji nudy w panteonie pojęć opisujących kondycję ludzką.

Dojrzała nudologia, chociaż jeszcze nieświadoma swojego istnienia, rozpoczęła się w wieku XIX, który opanowany był przez *mal du siècle – ennui*. Duże zasługi w zakresie opisu i analizy pojęcia „nudy” mieli romantycy, którzy, jak się wydaje, byli także głównymi ofiarami tej przypadłości. Zagadnienie było również kluczowe w dwóch nurtach filozoficznych – pesymizmie (Giacomo Leopardi, Arthur Schopenhauer, Emil Cioran) oraz egzystencjalizmie (Søren Kierkegaard, Martin Heidegger, Jean-Paul Sartre). Pierwsza połowa XX wieku byłaby okresem fundacyjnym nudologii akademickiej: psychologia industrialna badała nudę robotników fabrycznych, a psychoanaliza wskazywała nudę jako istotny czynnik neuroz i zaburzeń psychicznych³⁰, filozofowie próbowali rozwikłać myśl nudologiczną Heideggera czy Kierkegarda. Ruszyły też pogłębione studia nad nudą w literaturze³¹ oraz pojawiły się udane pró-

28 Por. J. Szacki, *Historia myśli socjologicznej*, Warszawa 2006.

29 Autor hasła „ennui” w Wielkiej Encyklopedii Francuskiej.

30 Por. O. Fenichel, *On the Psychology of Boredom* [w:] idem, *Organization and Pathology of Thought*, New York–London 1951; R. Greenson, *On Boredom*, „Journal of the American Psychoanalytic Association” 1953, No. 1.

31 Por. R. Kuhn, op.cit.; P. Spacks, *Boredom. The Literary History of a State of Mind*, Chicago 1995.

by podejść makrospołecznych³². I chociaż nudologia akademicka nie tworzy zwanego zbioru uzupełniających się prac teoretycznych i empirycznych, a raczej luźny konglomerat studiów i rozpraw z nudą w tytule lub w tle, pierwsze kroki w stronę unifikacji zostały już poczynione – w 2016 roku wydany został *Boredom Studies Reader*³³, być może zatem doczekamy się nauki o nudzie *per analogiam* ze studiami np. nad dobrym samopoczuciem [*well-being studies*]. Coraz więcej naukowców zaczyna traktować nudę poważnie, poświęcać jej uwagę w swoich badaniach i studiach, czego wyrazem oraz do czego zachętą były cieszące się sporą popularnością organizowane od 2014 roku na Uniwersytecie Warszawskim konferencje o nudzie³⁴. Niniejszy numer jest w dużej mierze pokłosiem owych spotkań nudologicznych i stanowi kolejną po *Nudzie w kulturze*³⁵ i tematycznym numerze „Stanu Rzeczy”³⁶ publikację niemal w całości poświęconą nudzie. Jest to więc milowy krok dla polskiej nudologii, która po latach podziemnego bytu, stawia swoje pierwsze kroki jako pełnoprawny obszar dociekań naukowych, bo chociaż nuda to doświadczenie dość powszechne, jest również wstydliva i wypierana, a przez wielu nadal kwitowana lekceważącym uśmiechem jako fanaberia lub co najwyżej ciekawostka, *funny story*, przypadłość nastolatków i nieuków (jako że inteligentni ludzie się nie nudzą). Mam nadzieję, że niniejszy numer przyczyni się do zmiany tego nastawienia, a Czytelnika nie znudzi.

32 Por. E. Goodstein, *Experience without Qualities. Boredom and Modernity*, Stanford 2005; O. Klapp, *Overload and Boredom. Essays on the Quality of Life in the Information Society*, New York–Westport–London 1986.

33 *Boredom Studies Reader. Frameworks and Perspectives*, ed. M. Gardiner, J. Haladyn, London–New York 2016.

34 Ogólnopolska Interdyscyplinarna Konferencja Nudologiczna (2014–2017) oraz International Interdisciplinary Boredom Conference (2015–2017), więcej informacji o konferencjach pod adresem: www.boredomconference.com.

35 Por. *Nuda w kulturze*, red. P. Czapliński, P. Śliwiński, Poznań 1999.

36 Por. „Stan Rzeczy” 2016, nr 2.

Bibliografia

- Boredom Studies Reader. Frameworks and Perspectives*, ed. M. Gardiner, J. Haladyn, London–New York 2016.
- Bruss K., *Searching for Boredom in Ancient Greek Rhetoric. Clues in Isocrates*, „Philosophy and Rhetoric” 2012, No. 3.
- Brzechwa J., *Nuda* [w:] idem, *Miejsce dla kpiarza*, Warszawa 1967.
- Burn Ch., *Bestial Boredom. A Biological Perspective on Animal Boredom and Suggestions for Its Scientific Investigation*, „Animal Behaviour” 2017, No. 130.
- Fenichel O., *On the Psychology of Boredom* [w:] idem, *Organization and Pathology of Thought*, New York–London 1951.
- Gardiner M., *Bakhtin, Boredom, and the “Democratization of Skepticism”*, „The European Legacy” 2017, No. 2.
- Goodstein E., *Experience without Qualities. Boredom and Modernity*, Stanford 2005.
- Greenson R., *On Boredom*, „Journal of the American Psychoanalytic Association” 1953, No. 1.
- Helvetius C.-A., *O umyśle*, t. 1, tłum. J. Cierniak, Warszawa 1959.
- Kierkegaard S., *Albo-albo*, t. 1, tłum. J. Iwaszkiewicz, Warszawa 2010.
- Klapp O., *Overload and Boredom. Essays on the Quality of Life in the Information Society*, New York–Westport–London 1986.
- Kořakowski L., *O nudzie* [w:] idem, *Mini wykłady o maxi sprawach*, Kraków 2008.
- Krasicki I., *Pan Podstoli*, Olsztyn 1994.
- Kuhn R., *The Demon of Noontide. Ennui in Western Literature*, Princeton 1976.
- Leopardi G., *Zibaldone*, New York 2015.
- Lévinas E., *O Bogu, który nawiedza myśł*, tłum. M. Kowalska, Kraków 2008.
- Linton R., *The Study of Man. An Introduction*, New York 1936.
- Lomas T., *A Meditation on Boredom. Re-Appraising its Value through Introspective Phenomenology*, „Qualitative Research in Psychology” 2017, No. 1.
- Nietzsche F., *Wędrowiec i jego cień*, tłum. K. Drzewiecki, Warszawa 1910.
- Nuda w kulturze*, red. P. Czapliński, P. Śliwiński, Poznań 1999.
- Pascal B., *Myśli*, tłum. T. Boy-Żeleński, Warszawa 1996.
- Russell B., *Boredom and Excitement* [w:] idem, *The Conquest of Happiness*, London 1932.
- Schopenhauer A., *Świat jako woła i przedstawienie*, t. 1, Warszawa 1994.
- Schopenhauer A., *W poszukiwaniu mądrości życia. Parenga i Paralipomena. Drobne pisma filozoficzne*, t. 2, tłum. J. Garewicz, Kęty 2004.
- Spacks P., *Boredom. The Literary History of a State of Mind*, Chicago 1995.
- „Stan Rzeczy” 2016, nr 2 [numer tematyczny poświęcony nudzie].
- Steiner G., *Wielkie Ennui* [w:] idem, *W zamku Sinobrodego. Kilka uwag w kwestii przedefiniowania kultury*, tłum. O. Kubińska, Gdańsk 1993.

Szacki J., *Historia myśli socjologicznej*, Warszawa 2006.

Śniedziewski P., *Zobaczyć w sobie nic. Melancholia w Dzienniku Intymnym Amiela*, „Teksty Drugie” 2008, nr 6: *Gdzie są moje granice?*

Wemelsfelder F., *Animal Boredom. Understanding the Tedium of Confined Lives* [w:] *Mental Health and Well-Being in Animals*, ed. F. McMillan, Oxford 2005.

Streszczenie

Nuda jest zjawiskiem nie tylko powszechnym, ale też odwiecznym, stanowiącym podstawową dyspozycję oraz fundamentalne doświadczenie człowieka. Niniejszy wstęp stanowi krótkie wprowadzenie do historii nudy i nudologii (neologizm ten odnosi się do wszelkiej refleksji dotyczącej zjawiska nudy) – przedstawia kilka argumentów na rzecz starożytności nudy a także wskazuje kluczowe postaci, które przyczyniły się do lepszego zrozumienia omawianego fenomenu.

Summary

Introduction. Between Pain and Pleasure: a Brief History of Boredom and Boredology

Boredom is not only a universal phenomenon but also an primeval phenomenon, constituting the basic disposition and fundamental human experience. This introduction is a brief introduction to the history of boredom and boredology (this neologism refers to any reflection on the phenomenon of boredom) – presents several arguments for the antiquity of boredom and also indicates key figures that have contributed to a better understanding of the discussed phenomenon.

Maksymilian Wroniszewski

Melancholia i smutek – powinowactwa i utożsamienia

Filologiczne Studia Doktoranckie Uniwersytetu Gdańskiego

Wydaje się, że spośród wielu odmian „chorób egzystencji”, niekiedy ze sobą utożsamianych, semantycznie na siebie zachodzących, wyrastających ze wspólnego rdzenia i w którymś momencie historii rozdzielających się albo przeciwnie – mimo odmiennej genealogii ulegających zbliżeniu, takich jak melancholia, acedia, nostalgia, splin, *Weltschmerz*, *ennui*, depresja, smutek, ten ostatni jest pojęciem najbardziej oczywistym, intuicyjnie najłatwiejszym do zdefiniowania, a jednocześnie w pewnym sensie trudno uchwytnym, niewyraźnym, rozmytym. I nie chodzi tu o jego paradoksalność, wzajemnie wykluczające się elementy charakterystyki (których obecność cechuje zwłaszcza mit melancholii), lecz o coś zupełnie innego. Z melancholią związane są wyobrażenia, które od starożytności wpływały na europejską wyobraźnię. Znany z pism patrystycznych *daemon meridianus* zsyłający acedię na eremitów pierwszych wieków chrześcijaństwa także wyzwała określone skojarzenia, uruchamia szereg właściwych mu wyobrażeń i fantazmatów: doświadczenie upalnego słońca, duchowe znużenie, nieznośne odczucie dłużącego się czasu i przytłaczającej ciasnoty celi. Żadna z „chorób egzystencji” nie ma tak klarownej pojęciowej genealogii jak nostalgia, która – choć jako doświadczenie i mit znana przecież od Homeryckiego opisu tułaczki Odyseusza – pojawiła się w słowniku europejskiej wyobraźni dokładnie w roku 1688, kiedy to Johannes Hofer, broniąc pracy doktorskiej na temat leczenia tęsknoty, zastąpił tym greckim terminem swojskie niemieckie *Heimweh*¹. „Depresja” to termin ze słownika psychiatrów i psychologów, kontynuujący w pewien sposób tradycję melancholiczną, ale odcinający się od zmiennych kulturowych znaczeń i konotacji saturnicznego mitu. Splin, *Weltschmerz* i *ennui* zdają się przede wszystkim definiowane w odniesieniu do

1 Por. J. Starobinski, *Atrament melancholii*, tłum. K. Belaid, Gdańsk 2017, ss. 189–190.

określonego kręgu kulturowego, w jakim zaistniały, oraz ich „narodowego” charakteru, zatem idąc tym tropem, należałoby do ich listy dodać jeszcze turecki *hüzün*, portugalskie *saudade*, rumuński *dor*. Smutek nie ma swojej genealogii, a jego mitologia – jeśli w ogóle można o niej mówić – nie układa się w spójną opowieść². Nie myślimy o nim „obrazami”, tak jak o melancholii myślimy Dürerem i Ripą. Smutek nie ma też swojej specyfiki w tym sensie, w jakim *acedia* kojarzy się z upałem, a nostalgia z utratą ojczyzny. Nie trzeba też dodawać, że powszechność smutku przeciwstawia się jakimkolwiek identyfikacjom „narodowym”.

Smutek jest uniwersalny, zbyt bliski, by utrwalił się w świadomości pod postacią obrazów, symboli, alegorii, może też nie tak groźny, by próbować go nimi oswoić, ale przez to, paradoksalnie, wymyka się opisowi, określeniu. Melancholię i smutek, o których mowa będzie w tym artykule, łączy specyficzny związek. Otóż o ile smutek jest zarazem uniwersalny i wymykający się opisowi, a co za tym idzie – stanowi komponent wszystkich wymienionych wyżej „chorób egzystencji”, o tyle melancholia – dzięki wielości wykształconych przez wieki wyobrażeń na jej temat i zadomowieniu się w różnorodnych kontekstach (medycznym, teologicznym, artystycznym, społecznym i tym podobnych) – także się z nimi łączy, lecz jej relacja do „chorób egzystencji” jest zupełnie odmienna. Smutek stanowi ich nieodzowny, choć niewysuwający się na pierwszy plan element zdominowany przez ich swoiste znaczenia i konotacje. Kulturowa nośność pojęcia melancholii prowadzi natomiast niekiedy do traktowania wymienionych „chorób egzystencji” jako jej odmian, córek, wariacji. Powiedzieć można, że smutek się im podporządkowuje, melancholia zaś je zagarnia.

„Brak publikacji, która byłaby poświęcona specjalnie zagadnieniu smutku powoduje, że aby wyjaśnić, czym jest smutek, musimy rozpocząć od wstępnego rozeznania w tej materii, obracając się na razie wśród ujęć potocznych, sytuacji codziennych, określeń intuicyjnych”³ – pisała Maria Gołaszewska w niewielkiej, ale niezwykle cennej książeczce *Uroki smutku* wydanej w popularyzatorskiej serii „Nauka dla wszystkich” w roku 1992, a więc dokładnie wtedy, kiedy w Polsce niebywale wzrosło zainteresowanie melancholią. Już siedem lat później Alicja Kuczyńska we wprowadzeniu

2 Ciekawym studium podejmującym tematykę smutku w kontekście ludowej demonologii i jej literackich transpozycji jest książka Jerzego Sampa *Smętek. Studium kreacji literackich* (Gdańsk 1984). Autor śledzi w niej historyczny rozwój motywu Smętka, kaszubskiego demona pojawiającego się w utworach Hieronima Derdowskiego, Aleksandra Majkowskiego, Stefana Żeromskiego i innych. Co znamienne dla dalszej części tego szkicu, na obwolucie książki znajduje się reprodukcja postaci Belfegora (swoją drogą występującego w kaszubskich opowieściach) zamieszczona w dziewiętnastowiecznym *Dictionnaire infernal* Jacques’a Collina de Plancy’ego. Siedząca, pochylona postać demona zarówno przypomina figury znane z ikonografii melancholii (Albrecht Dürer, Cesare Ripa), jak i odnosi się bezpośrednio do lenistwa/*acedii*, z którym to grzechem łączyła Belfegora chrześcijańska demonologia.

3 M. Gołaszewska, *Uroki smutku. Szkic z pogranicza estetyki i filozofii człowieka*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1992, s. 4.

do swojego estetycznego studium poświęconego melancholii napisała: „Jest rzeczą znamienią, że w wielu rozmowach życzliwie odradzano mi użycie w tytule słowa »melancholia«, dając do zrozumienia, że w ten sposób jawnie wpisuję się w nurt tematyki właśnie wtedy, gdy »stała się modna«”⁴. Istotnie można było wówczas sądzić, że jest się świadkiem swoistej mody na melancholię, coraz wyraźniej zaznaczającej się w polskiej humanistyce, która odrabiała zaległości (nie będąc przy tym odtwórczą) zwłaszcza względem „melanchologii” francuskiej i niemieckiej. Pewnie tylko nieliczni mogli jednak przewidzieć, że popularność melancholii jako kategorii badawczej będzie ciągle wzrastać i utrzyma się w zasadzie do dziś. Więcej nawet – to dziś właśnie kategoria ta jest wykorzystywana (eksploatowana?) przez badaczy z niezwykłą wprost intensywnością. Tylko w ostatnich trzech latach ukazało się około dziesięciu publikacji (książki autorskie, tom pokonferencyjny, numery tematyczne czasopism, katalogi wystaw) z melancholią w tytule, podczas gdy od eseju Gołaszewskiej o smutku jako takim napisano niewiele⁵. Być może jednak trzeba spojrzeć na to zjawisko inaczej, może rosnąca liczba melanchologicznych publikacji ma dwojakie źródło: oparcie na mocnym, choć niezwykle zmiennym i paradoksalnym, micie saturnicznym pozwalającym na podążanie rozmaitymi ścieżkami interpretacyjnymi oraz traktowanie jako „melancholiczne” wszystkiego, co „smutne”. W tym sensie niektóre z melanchologicznych rozpraw okazałyby się po prostu szkicami o bliżej niesprecyzowanym smutku. Takie postawienie sprawy wiedzie do pytania o to, czy rozwijająca się w Polsce refleksja nad melancholią wciąż znajduje się w stadium zwykłym, czy też wieścić należy jej kryzys, którego znakiem jest, paradoksalnie, rosnąca liczba melanchologicznych publikacji? Czy żywotność saturnicznego mitu jest ciągle niewyczerpanym źródłem inspiracji (i interpretacji), czy też prowadzi do naukowego schematyzmu i grozi poznawczą jałowością? I czy – z drugiej strony – potoczne zbliżenie melancholii i smutku nie skutkuje rozmyciem i tak pojemnego mitu czarnej żółci, a przy okazji zahamowaniem możliwej refleksji nad smutkiem jako osobną kategorią badawczą, analogiczną do nudy czy lenistwa, nad którymi studia przynoszą ważne i wartościowe poznawczo teksty rekonstruujące historię tych pojęć i ich społeczną recepcję; przedstawiają je między innymi w kontekście etycznym, socjologicznym i egzystencjalnym; analizują ich kulturowe i artystyczne reprezentacje?⁶

4 A. Kuczyńska, *Piękny stan melancholii. Filozofia niedosytu i sztuka*, Warszawa 1999, s. 11.

5 Warto wymienić tu psychologiczne studium Andrzeja Rynkiewicza *Smutek. Analiza psychologiczna* (Warszawa 2014).

6 Por. m. in.: *Nuda w kulturze*, red. P. Czaplński, P. Śliwiński, Poznań 1999; M. T. Zdrenka, *O gnuśności. Studium lenistwa i jego kontekstów*, Toruń 2012; M. Bizior-Dombrowska, *Romantyczna nuda. Wielka nostalgia za niczym*, Toruń 2016; „Stan Rzeczy” 2016, nr 2 (numer tematyczny poświęcony nudzie). Oczywiście kolejnym problemem badawczym byłoby określenie relacji między lenistwem, nudą

Smutkowi trzeba więc przyrzeć się bliżej. W szkicu tym interesować mnie będą powinowactwa melancholii i smutku, ich „miejsca styku”, wzajemne relacje i wpływy, historyczne zbliżenia i utożsamienia, których przywołanie pozwoli wskazać na jedną z przyczyn (z pewnością nie najważniejszą) rosnącego zainteresowania „interpretacjami melanchologicznymi”, ale i stanowić będzie przyczynek do historii smutku pojętego jako blisko z melancholią związana, ale domagająca się odrębnego opisu kategoria.

Związek smutku i melancholii wydaje się powinowactwem oczywistym. Już Hipokrates, formułując teorię czterech humorów, stwierdził lakonicznie, że podstawowymi objawami melancholii są lęk i smutek⁷. Jednakże u antycznych źródeł saturnicznego mitu melancholię wiązano, obok smutku i lęku, także ze stanami szaleństwa (niekiedy utożsamianego wprost z melancholią) i genialnego uniesienia. Melancholia, ujęta początkowo przez Hipokratesa jako choroba spowodowana nadmierną aktywnością czarnej żółci w organizmie, dość szybko – z uwagi na fakt, że jej objawy miały nie tylko somatyczną, ale i psychiczną postać – uznana została także za rodzaj wrodzonej psychicznej predyspozycji, charakteru, temperamentu. Choroba (zależna od poruszeń czarnej żółci, jej przewagi nad innymi płynami organizmu) i temperament (wrodzona skłonność) były jej podstawowymi znaczeniami. Nadmiar podgrzanej czarnej żółci skutkowało mógł napadami szaleństwa (*mania*), jej oziębienie zaś popadnięciem w stan inercji i smutku. W przypadku melancholii jako stałego usposobienia, a więc takiej, która od narodzin dominowała w organizmie, wierzono, że jej zimna postać „powołuje do życia zapadających w letarg słabeuszy i tępych głupców (*νωθροί καί μωροί*), ciepła zaś – ludzi skłonnych do manii, żywych, pobudzonych erotycznie i ogólnie pobudliwych”⁸. W tym sensie owi melancholijni „słabeusze” i „nadpobudliwcy” są ludźmi „niepospolitymi”, jak czytamy w przypisywanym Arystotelesowi *Zagadnieniu XXX*. Tekst ten, najpewniej autorstwa Teofrasta, wielokrotnie cytowany we wszelkich pracach melanchologicznych, przywoływany bywa najczęściej w kontekście wyłożonej w nim teorii o powinowactwie melancholii i geniuszu. Na tym jednak polega „niepospolitość” przedstawiona przez Arystotelesa-Teofrasta, że może mieć ona wydźwięk pozytywny bądź negatywny. Od początku zatem „melancholicy z natury” są nie-normalni, inni, odmienni bez względu na to, czy ciąży na nich piętno szaleństwa i smutku, czy opromienia blask geniuszu. Arystotelesowska koncepcja „złotego środka” pozwoliła ponadto na określenie warunków, w jakich dojść mogło do

i smutkiem, a także próba ustalenia, czy traktować je należy (albo: które w jaki sposób) jako reakcję, doświadczenie, postawę etc.

7 Por. E. Panofsky, R. Klibansky, F. Saxl, *Saturn i melancholia. Studia z historii, filozofii, przyrody, medycyny, religii oraz sztuki*, tłum. A. Kryczyńska, Kraków 2010, s. 35. W dalszej części akapitu czerpię wiadomości z tego studium.

8 Ibidem, s. 52.

uformowania genialnego usposobienia. Otóż poziom czarnej żółci w organizmie człowieka o temperamencie melancholijnym musi pozostać wyrównany, nie być ani zbyt wysoki, ani zbyt niski, sama substancja zaś nie może być ani za zimna, ani za gorąca. Tylko wówczas mamy do czynienia z geniuszem, gdy wszystkie te parametry pozostają odpowiednio wyważone, z czego wnosić można, że genialne usposobienie nie było dane raz na zawsze. Melancholijny geniusz w każdej chwili narażony był na wpływ wahań któregoś ze wskaźników, na patologiczne poruszenia czarnej żółci, których skutkiem mogła być „ciężka depresja (*αθυμία ισχυραί*), stan lękowy albo maniakalny”⁹.

Samo szaleństwo łączył zresztą z geniuszem jeszcze inny osobliwy związek. Wcześniej bowiem Platon zaznaczył w *Fajdrosie* różnicę między szaleństwem zrównanym ze stanem chorobowym a „boskim szaleństwem”, którego echo pobrzmiewa w koncepcji natchnionego geniusza z *Zagadnienia XXX* i który jako *furor divinus* powróci raz jeszcze w myśli pisarzy i filozofów renesansu. Zwłaszcza Marsilio Ficino przyczyni się do restytucji greckiego przekonania o melancholii w jej postaci „genialnej”. Włoski renesans związał na nowo melancholię z geniuszem, choć pamiętać trzeba, że skoro już w starożytności uważano, że „duchowa wartość człowieka powiązana [została] z miarą jego zdolności doświadczenia, zwłaszcza zaś cierpienia”¹⁰, to smutek wciąż był bolesnym rewersem usposobienia wybitnych jednostek urodzonych – astrologiczna wykładnia melancholijnego temperamentu nabrała w renesansie wyrazistości – pod znakiem Saturna. Sam Ficino wiązał swoje duchowe cierpienia z niekorzystnym układem planet podczas jego narodzin, a jednocześnie rozwijał koncepcję „melancholii twórczej”¹¹. Niezależnie od działalności włoskich humanistów w drugiej połowie XV wieku dokonuje się jednak wołta w myśleniu o melancholii, która ma dla naszych rozważań znaczenie o wiele bardziej doniosłe:

Utożsamienie postaci Melancholii i Tristesse, które dokonało się w XV wieku, zaowocowało nie tylko przemianą wyobrażenia melancholii, to znaczy jego subiektywizacją, lecz również pogłębieniem i pseudopatologicznym wyostreniem obrazu smutku. [...] W tej samej epoce pojawiła się tendencja do zastępowania czasowników „attrister” i „s’attrister” czasownikami „mérencolier” i „semérencolier”, a wywiedzione od nich formy „mérencoliser” i „mérencomoyer” znaczyły tyle co „rozmyślać” i „oddawać się ponurym myślom”. Do tego doszły związane pierwotnie z Saturnem i melancholią wyobrażenia nieszczęśliwej miłości, choroby i śmierci, wobec czego nie dziwi, że nowe odczucie smutku powstałe z syntezy melancholii i *tristesse* było odczuciem szczególnego rodzaju¹².

Zanim jednak doszło do utożsamienia smutku i melancholii, oba te stany ducha, choć podobne, różniły się od siebie w warstwie przedstawień ikonograficznych i cech ich

9 Ibidem.

10 Ibidem, s. 61.

11 A. Kuczyńska, op. cit., s. 24.

12 R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, op. cit., s. 263.

literackich personifikacji. Pojawiająca się w XV wieku postać Damé Mérencolye wzorowana w dużej mierze na o dwa wieki starszej, znanej z *Powieści o Róży Tristesse* różni się od niej apatycznym usposobieniem przeciwstawionym „zrozpaczonej furii”¹³ Smutku. Przede wszystkim zaś wizerunek Melancholii wzbogacony został o cechy zewnętrzne właściwe chorobie i temperamentowi saturnicznemu, dlatego „personifikacja Melancholii pełni w epice inną niż Tristesse, dramatyczno-psychologiczną funkcję”¹⁴. O ile więc w warstwie ikonograficznej i literackiej tylko wyobrażenia Melancholii łączą się z tradycją teorii humoralnej, o tyle potoczne połączenie melancholii i smutku¹⁵ pozwala już na wzajemne przenikanie ich cech, a więc między innymi na owo „pseudopatologiczne wyostrenie obrazu smutku”.

W przywołanym opisie Raymonda Panofsky’ego, Erwina Klibansky’ego i Fritza Saxla dwie kwestie wydają się szczególnie znaczące. Po pierwsze, dzięki utożsamieniu ze smutkiem melancholia niejako na powrót połączona zostaje z antycznymi saturnijskimi wyobrażeniami „nieszczęśliwej miłości, choroby i śmierci”, w czym słyhać już zapowiedź rozterek romantyków (czerpiących także z wizji innego obok melancholii-smutku powinowactwa, czyli renesansowego wyobrażenia o związku melancholii i geniuszu), a przede wszystkim odnoszącej się do idei *vanitas* literatury barokowej. Choroba, o której piszą autorzy, nie jest już wyłącznie stanem spowodowanym poruszeniami czarnej żółci, bywa zaś coraz częściej postrzegana jako konsekwencja wanitatywnej myśli o kruchości życia i przemijaniu. Medykalizacja melancholii ustępuje jej subiektywizacji, co utoruje drogę – bynajmniej jednak nie przekreślając całkowicie tradycji humoralnej – przeświadczeniu, że melancholia (w sensie somatycznej patologii) nie tyle jest chorobą czy jej przyczyną, ale to raczej choroba jest skutkiem melancholii pojętej jako stan psychiczny związany z przytłaczającą samoświadomością, rozpoznaniem marności istnienia i działania.

Na tym jednak polegała – a już zwłaszcza w romantyzmie – swoista atrakcyjność melancholii, że ta „świadomość nieszczęśliwa” była jednocześnie znakiem wyjątkowości. Melancholijny smutek stanowił cenę za wyjątkową wrażliwość, geniusz, artystyczny talent. Przeniesiona ze słownika medycznego w sferę ducha melancholia w romantyzmie uległa „wtórnej somatyzacji”. Zapoczątkowana wówczas mitologia gruźlicy jako przypadłości znamionującej wybitne jednostki kontynuowała długą me-

13 Ibidem, s. 252.

14 Ibidem.

15 Maria Gołaszewska, pisząc o melancholii, także rozpatruje ją w dwóch kategoriach – jako „synonim smutku” oraz termin odnoszący się do choroby, już nie związanej z teorią humoralną rzecz jasna, lecz tożsamą z „depresją psychiczną”. Filozofka, rozpatrując terminy pokrewne smutkowi, stawia melancholię w jednym rzędzie z takimi odczuciami jak ponurość, zmartwienie, żal, zgryzota, troska, zgnębienie, posępnosć, udręczenie, rozpacz, depresja – por. M. Gołaszewska, op. cit., ss. 10–12. Por. także typologię smutku proponowaną przez Antoniego Kępińskiego – A. Kępiński, *Melancholia*, Warszawa 1985, ss. 163–165.

lancholiczną tradycję. Choroba – szczególnie gruźlica – była somatycznym znakiem melancholijnego charakteru, chorobowym objawem stanu ducha, złączonym – choć często wyłącznie na prawach metafory – z mitem czarnej żółci. Susan Sontag pisała:

To smutek czynił człowieka „interesującym”. Być smutnym oznaczało być kimś wyrafinowanym, wrażliwym. Inaczej mówiąc, bezsilnym. [...] Mit gruźlicy stanowi przedostatni epizod w długiej karierze prastarej idei melancholii, która zgodnie z teorią czterech humorów była chorobą artystów. Charakter melancholijny – albo też suchotniczy – stanowił cechę istot wyższego rzędu: wrażliwych, twórczych, innych niż wszyscy¹⁶.

Po drugie – wróćmy do passusu trzech autorów – trzeba pamiętać, że jeśli subiektywizacja melancholijnego/smutnego nastroju zapowiadała artystyczne (w tym literackie) przedstawienia melancholijnych postaci w wiekach następnych, to jego „patologizacja” miała już w XV wieku pewną tradycję, odmienną od eksplikacji medycznych. Chodzi o – by tak rzec – „patologizację duchową” właściwą wiekom średnim, w których postrzegano smutek jako grzech, widziano go w kategoriach występku, a w konsekwencji wiązano z szaleństwem. Skoro bowiem człowiek ulegał smutkowi, oznaczać to musiało, że albo odrzuca łaskę boskiego planu, albo też neguje samo istnienie Boga. W obu przypadkach diagnozą był obłęd¹⁷. Grzeszność średniowiecznej melancholii rozpatrywać można w dwóch aspektach. Po pierwsze jako konsekwencję grzechu pierwotnego, który wedle Hildegardy z Bingen skutkowało tym, że każdy człowiek od chwili narodzin naznaczony jest melancholicznym piętnem¹⁸. Po wtóre, za grzech po-
czytywane było samo popadanie w stany inercji, bezczynności, smutnego zamyslenia:

16 S. Sontag, *Choroba jako metafora* [w:] eadem, *Choroba jako metafora. AIDS i jego metafory*, tłum. J. Anders, Kraków 2016, s. 33. Dodajmy za Jeanem Starobinskim że od drugiej połowy XVIII wieku teoria humoralna zastąpiona została eksplikacjami melancholii jako choroby nerwowej (por. J. Starobinski, op. cit., s. 79). Stąd z jednej strony osłabienie medycznej wykładni humoralnej, z drugiej – wzmocnienie teorii czarnej żółci jako podległego kulturowym reinterpretacjom mitu. W wieku XIX mamy więc do czynienia z jednej strony z romantyzacją mitu melancholijnej jednostki, z drugiej zaś rozwojem studiów nad melancholią (nazywaną m.in. smutnodurem, ponurowatością, pośepnicą, zadumą) w ujęciu neurologicznym i psychiatrycznym. Temu drugiemu ujęciu melancholii poświęcona jest książka Miry Marcinów *Historia polskiego szaleństwa*, t. 1: *Słońce wśród czarnego nieba. Studium melancholii*, Gdańsk 2017.

17 Por. L. Földényi, *Melancholia*, tłum. R. Reszke, Warszawa 2011, s. 79.

18 Motyw utraconego Raju, Edenu, Arkadii, Złotego Wieku etc. jest charakterystyczny dla melancholijnej wyobraźni. Nie wdając się w szczegóły historii tych wyobrażeń, zaznaczmy jedynie w kontekście rozważań o powinowactwie melancholii i smutku, że w gruncie rzeczy bliską myśli Hildegardy refleksję proponuje George Steiner, pisząc: „Można stwierdzić, że rodząc się, zostajemy naznaczeni stygmatem smutku. [...] Przejście – wszak udane – między *homo* a *homo sapiens* rozdzieliła zasłona smutku (*tristitia*). Myśl niesie ze sobą dziedzictwo winy” (G. Steiner, *Dziesięć (możliwych) przyczyn smutku myśli*, tłum. O i W. Kubińscy, Gdańsk 2007, ss. 7–8).

Od czasów św. Augustyna – przypomina László Földényi – teologia chrześcijańska traktuje zamknięcie się w sobie, zamykanie się na Boga, jako grzech. Grzesznik odrzuca łaskę, pogrąża się w samotności i [...] pada ofiarą melancholii¹⁹.

Ponownie mamy tu więc do czynienia z dwiema formami melancholii – z jej postacią trwałą, wpisaną od narodzin w ludzką kondycję i melancholią przygodną, taką, na którą jesteśmy narażeni. Nie do końca można jednak to rozróżnienie traktować jako prefigurację późniejszej, wspomnianej już, subiektywizacji melancholii i jej zespolenia ze smutkiem. Dzieje ich średniowiecznego powinowactwa to osobna historia, dla której odniesienia szukać trzeba nie tyle w medycynie i sztuce, co w teologii, i wiązać z ewolucją jeszcze jednego pojęcia – acedii. Kiedy bowiem autorzy *Saturna i melancholii* piszą o tym, „jak dalece pojęcia »acedia«, »tristitia« i »melancholia« wymieszały się w średniowieczu”²⁰, to smutek ujmują potocznie, jako stan ducha, któremu nadają swoiste znaczenie, przywołując jego personifikację w postaci Tristesse. Komplikację stwarza jednak fakt, że acedia – niegdyś od smutku oddzielona – w średniowieczu postrzegana była jako zawierająca już w sobie cechy smutku, jako acedia-*tristitia*.

Otóż acedia, czyli wywodząca się z wczesnochrześcijańskiej tradycji egipskiego eremityzmu postać mniszego znużenia, była – podobnie jak smutek (*tristitia*) – uznawana za jednego z ośmiu demonów, pokus, złych myśli (*oktonlogismoï*), które nachodziły eremitów i odciągały ich od trudów ascezy. Rozwijana zwłaszcza przez Ewagriusza z Pontu koncepcja *oktonlogismoï* przekształciła się z czasem w doktrynę o siedmiu grzech głównych:

Ewagriusz mówił o ośmiu „złych myślach” (gr. *logismoï*). Kasjan natomiast mówił już o ośmiu „wadach głównych” (łac. *vitia principalia*). Dwieście lat później św. Grzegorz Wielki zachował określenie „wady główne”, ale wyróżnił ich już tylko siedem. Aż wreszcie w XII wieku Hugon ze św. Wiktora jako pierwszy powiedział o siedmiu „grzechach głównych” (łac. *peccata capitalia*)²¹.

Grzegorz Wielki połączył w jedną wadę acedię i smutek, umieszczając ją na liście siedmiu wad jako *tristitia*²² – następnie za sprawą Hugona od św. Wiktora została ona zastąpiona przez acedię w jej ugruntowanej już, połączonej ze smutkiem postaci. Sam Ewagriusz zresztą widział w smutku i acedii wiele zbieżności, acedię nazywał współniczką smutku, a smutek towarzyszem acedii²³, ale, co oczywiste, nie łączył ich jeszcze w jedna pokusę.

19 L. Földényi, op. cit., ss. 56–57.

20 R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, op. cit., s. 251.

21 J.-Ch. Nault, *Demon południa. Acedia – podstępna choroba duszy*, tłum. A. Kuryś, Warszawa 2017, s. 50.

22 Zdrenka podaje przykład angielskiego tłumaczenia pism Grzegorza Wielkiego z połowy XIX wieku, w którym owa zagarniająca już acedię *tristitia* tłumaczona jest jako „*melancholy*” – por. M. T. Zdrenka, op. cit., s. 91.

23 Por. G. Bunge, *Acedia – duchowa depresja. Nauka duchowa Ewagriusza z Pontu o acedii*, tłum. J. Bednarek, A. Ziernicki, Kraków 2007, s. 66. Na temat smutku i acedii w koncepcji Ewagriusza – por.

Trzeba przy tym dopowiedzieć, że tak jak melancholia w swojej antycznej i renesansowej postaci przybierała postać „twórczą” i „patologiczną”, tak i smutek w średniowieczu postrzegano na dwa sposoby – obok grzesznego acedycznego zasmucenia średniowiecze znało także smutek, który pochodzi od Boga. Ich opis znajdujemy w pochodzącym z IV wieku apoftegmacie autorstwa ammy Synkletyki:

Jest smutek pożyteczny i smutek szkodliwy. Pożyteczny smutek polega na opłakiwaniu własnych grzechów i słabości bliźnich i tego, że nie pragniemy osiągnąć doskonałości dobra. Jest również smutek pochodzący od złego, pełen głupoty, który niektórzy nazywają „acedia”²⁴.

Widzimy, że już Synkletyka łączy ze sobą „smutek światowy” i acedię, jednak przeciwstawienie „smutku światowego” (*lype*) i smutku pochodzącego od Boga (*pen-thos*) niejako acedię poprzedza. To właśnie „smutek światowy”, smutek z powodu źle urządzonego świata, a nie pochodzący od Boga smutek (żał) z powodu grzeszności, prowadzi do acedii²⁵. Kilka wieków później, po latach dysput na temat listy grzechów, św. Tomasz z Akwinu, ugruntowując połączenie smutku i acedii, nazwie ją smutkiem z powodu dobra Bożego (*tristitia de bono divino*), czyli taką jego postacią, która bierze początek z nierozpoznania Bożej łaski, zaciemnienia, poczytania dobra Bożego (a zatem wszystkiego, co Bóg zsyła) za zło²⁶.

W średniowieczu melancholia postrzegana była w kontekście somatycznym, acedia – duchowym. Pierwsza rodziła się w ciele, druga przychodziła z zewnątrz, była duchowym osłabieniem i skutkiem diabelskiego kuszenia, dlatego w tym czasie nie doszło do ich pełnego utożsamienia²⁷. Wojciech Bałus zauważa, że połączyły się one dopiero wówczas, gdy w końcu średniowiecza zaczęła upadać nauka o grzechach głównych²⁸, u schyłku XVI wieku natomiast utożsamiona z acedią melancholia bywała już traktowana jako ostatni z listy grzechów głównych²⁹.

L. Misiarczyk, *Osiem logisroi w pismach Ewagriusza z Pontu*, Kraków 2007, ss. 262–278, 309–344.

24 Amma Synkletyka, [Apoftegmat] 28 (1001) [w:] *Apoftegmaty ojców pustyni*, t. I: *Gerontikon. Księga starców*, tłum. M. Borkowska, wstęp E. Makowiecka, E. Wipszycka, M. Starowieyski, oprac. M. Starowieyski, Kraków 2007, s. 475. Podział ten (niezwiązany jeszcze wprost z acedią) – por. 2 Kor 7,10. Ewagriusz przywołuje myśl o dwóch rodzajach smutku – por. *Traktat dla Eulogiusza mnicha*, tłum. M. Grzelak [w:] idem, *Pisma ascetyczne*, t. 2, tłum. M. Grzelak et al., wstęp i oprac. L. Nieścior, Kraków [s.a.], s. 89–90. Ryszard Przybylski łączy acedię ze „smutkiem światowym”, pisząc: „Akedia była więc uczuciem, które św. Paweł nazywał smutkiem światowym, *ha toukosmoulype*, przeciwieństwem smutku według Boga, *he kata theonlype*, zmuszającym człowieka do zbawiennej pokuty” (R. Przybylski, *Pustelnicy i demony*, Kraków 1994, s. 51).

25 Por. D. Klejnowski-Różycki, *Oktonlogisroi*, Zabrze 2016, ss. 121–133.

26 Por. J.-Ch. Nault, op. cit. s. 70.

27 Por. W. Bałus, *Mundus melancholicus. Melancholiczny świat w zwierciadle sztuki*, Kraków 1996, s. 57.

28 Por. ibidem.

29 Por. J. K. Goliński, *Oblicza melancholii. Tristitia, invidia i acedia w polskiej poezji barokowej* [w:] *Literatura polskiego baroku w kręgu idei*, red. A. Nowicka-Jeżowa, M. Hanusiewicz, A. Karpiński, Lublin

W baroku, kiedy renesansowa koncepcja „genialnej melancholii” odeszła w zapomnienie, melancholijna *tristitia* jawiła się jako sukcesorka średniowiecznej acedii i *invidia*. Acedii – musimy o tym pamiętać – która już wówczas zawierała w sobie wspomniany „smutek światowy”. Jeśli jeszcze dla „Kochanowskiego – jak podkreśla ją Marta i Marek Skwarowie – »smutek« był jednym z wielu sposobów rozumienia pojęcia »melancholia«, to dla twórców baroku staje się często jedynym”³¹. Smutek występuje jako stan zbliżony czy wręcz utożsamiany z melancholią, ponadto zaś to potoczne rozumienie dziedziczy jednoznacznie negatywną kwalifikację moralną związaną z potępieniem grzesznego smutku pojętego jako *tristitia de bono divino* (acedia) oraz *tristitia bono alterius* (*invidia*), w jaki to sposób w wiekach średnich określano grzech zazdrości, czyli smutku z powodu dobra stającego się udziałem innych. Na mocy chrześcijańskiego potępienia smutku staje się on także, podobnie jak w średniowieczu, stanem pokrewnym szaleństwu lub – częściej – zwykłej głupocie, mającej źródło w zawierzeniu ludzkiej (a nie Boskiej) mądrości prowadzącej do zadumy i „zbytecznego myślenia”³².

Najpierw więc dochodzi do zespolenia acedii i *tristitii* na gruncie chrześcijańskiej teologii, później natomiast zawierająca już w sobie smutek acedia łączy się z nauką o melancholii, która z kolei – powracamy w ten sposób do passusu z Klibansky’ego, Panofsky’ego i Saxla – coraz częściej zaczyna pojawiać się w kontekście potocznym i artystycznym jako synonim smutnego nastroju. Smutek zatem – w dwóch różnych kontekstach: *stricte* teologicznym i potocznym – inkorporowany jest dwukrotnie: najpierw staje się częścią składową acedii, następnie zaś jego potoczne rozumienie zespoliło się z melancholią. Dyskurs teologiczny i medyczna teoria melancholii zbliżają się do siebie, a melancholia w potocznym rozumieniu wiązana ze smutkiem zadomawia się w języku artystycznym (literackim) w naturalny sposób podatnym na dalsze wariacje, interpretacje, rozwinięcia. Odtąd wszystkie odmiany choroby egzystencji – *ennui*, *Weltschmerz*, *splin*, *chandra*, *nausée* – kojarzone będą z mitem melancholii w jego szerokim rozumieniu i zarazem łączone z popadaniem w potocznie ujęty smutny nastrój.

1995, s. 218. W tym mniej więcej czasie Franciszek Salezy (1567–1622), pisząc o dwóch rodzajach smutku, wymienia w jednym tekście zarazem smutek wywiedziony z tradycji biblijnej i teologicznej, teorię temperamentów oraz wskazuje na potoczne jego rozumienie – por. św. Franciszek Salezy, *O dwóch rodzajach smutku*, tłum. M. Grądzka-Holvoete, *Christianitas* 2010, nr 44, ss. 161–166.

30 Por. J. K. Goliński, op. cit., s. 212; D. Smagowski, *Melancholia w literaturze i antropologii filozoficznej wieków średnich*, „Ruch Literacki” 1996, z. 1, s. 30.

31 M. i M. Skwarowie, *Melancholia – głupota – pycha – szaleństwo. O motywach polskiej literatury XVII wieku*, „Pamiętnik Literacki” 1997, z. 3, s. 37.

32 W ten sposób pojmuje melancholię/smutek Stanisław Samuel Szemiot w wierszu *Dostateczne opisanie melankolijnej albo zbytecznego myślenia*. Janusz K. Goliński łączy kategorie smutku i melancholii, opisując także późniejszy traktat Franciszka Gniewiszsa. Por. J. K. Goliński, *Franciszka Gniewiszsa „Smutek codzienny życia ludzkiego” (1722)*, „Pamiętnik Literacki” 1996, z. 3, s. 21.

Postawienie znaku równości między smutkiem i melancholią połączone z przypisywaniem melancholikom wyjątkowości związanej z pogłębioną świadomością, wiedzą, ale też artystycznym geniuszem prowadziło – szczególnie w romantyzmie – do swoistej melancholijnej mody. Łatwość stylizacji – i w literaturze, i w realnym świecie – na melancholijnego suchotnika skutkowało rozmnożeniem „melancholijnych typów”, których egzaltowane pozy wcześniej wyśmiewali już pisarze elżbietańskiej Anglii. Nie ma tu miejsca, by dokładniej opisać tę kwestię, dopowiedzmy więc jedynie, że jeśli „melancholia romantyczna wiąże się ściśle z całą koncepcją autentycznego ducha”³³, to jednocześnie wzmaga się wówczas postrzeganie melancholii jako pozy, gry, postawy wydumanej i nieautentycznej, dla którego najlepszych przykładów dostarczy schyłek XIX wieku z jego dekadencckim splinem. „Dyskurs autentyczności”, w który wpleciona została melancholia, pozwala na konfrontowanie jej z innymi, pokrewnymi stanami ducha. I tak na przykład Eliza Orzeszkowa w *Melancholikach* przeciwstawi melancholię/smutek³⁴, jako autentyczne, głębokie odczucie egzystencjalne, pesymizmowi, będącemu postawą, która zmienia się z chwilą, gdy życiowa sytuacja pesymisty ulegnie odmianie na lepsze. Tym samym Orzeszkowa dopisuje rozdział do długiej tradycji postrzegania melancholii w kategoriach trwałego usposobienia i przygodnego nastroju, stanu ducha. Stare przeświadczenie o tym, że melancholikiem się jest, a melancholijnym bywa, Orzeszkowa tłumaczy jako: melancholikiem się jest, bywa się pesymistą. Dla przeciwwagi Emil Cioran – pozwólmy sobie na ten kilkudziesięcioletni przeskok – porównując melancholię i nudę, zwraca uwagę na wyłącznie estetyczny sens melancholii oraz niezbywalne egzystencjalne podłoże doświadczenia nudy. Magdalena Bizior-Dombrowska wyklada tę zależność w znamienity sposób: „Melancholia to jedynie chwilowa dyspozycja, a nie – jak w przypadku nudy – trwała konstytucja”³⁵.

Dokonujące się w ciągu wieków zbliżenie melancholii, acedii i smutku niesie ze sobą wielorakie konsekwencje. Wydaje się, że acedia, zbliżając się do melancholii, nie tylko została pozbawiona swojego pierwotnego, ścisłego znaczenia, ale też – widać to wyraźnie w naszych czasach – stała się pojęciem niezrozumiałym. Można spierać się o to, czy dokonujące się w XV wieku połączenie potocznego ujęcia melancholii i smutku – a w dalszej konsekwencji przeniesienie kategorii nastroju z cechy przygodnego usposobienia na cechę krajobrazu, klimatu, oświetlenia etc.³⁶ – rozmyło

33 I. Babbitt, *Melancholia w romantyzmie*, tłum. A. Grzybek, „Ogród” 1992, nr 3–4, s. 386.

34 „Opisywany przez autorkę smutek jest, w moim przekonaniu, tożsamy ze stanem melancholii” – P. Śniedziwski, *Pozytywistyczne spleeny – „Melancholicy” Elizy Orzeszkowej*, „Pamiętnik Literacki” 2009, z. 4, s. 57.

35 M. Bizior-Dombrowska, op. cit., s. 72. Por. także zestawienie występujących u Ciorana cech melancholii i nudy (ibidem, s. 75).

36 Por. R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, op. cit., s. 245.

pierwotne znaczenie melancholii, czy też nadało jej nowych odcieni znaczeniowych; w każdym razie to właśnie w tym czasie doszło do zmiany postrzegania melancholii, za której dalekie echo uznać można sposób eksplikacji tej kategorii w niektórych współczesnych pracach melanchologicznych, choć oczywiście znajdziemy wśród nich różne sposoby jej analizy i interpretacji. Poczynając od – by odnieść się tylko do prac wydanych w ostatnich latach – analiz melancholicznej topiki³⁷, przez ujęcia obierające za punkt wyjścia cechy melancholijnej osobowości i, przede wszystkim, wyobraźni³⁸ aż do takich, które wyraźnie smutek i melancholię oddzielają, ujmując ten pierwszy jako nastrój, melancholię zaś czyniąc stanem równoznacznym z depresją³⁹.

Obok oryginalnych prac rozwijających refleksję nad melancholią jako kategorią kulturową pojawiają się artykuły i publikacje, których autorzy traktują melancholię jako słowo wytrych, otwierające bogate zaplecze interpretacyjnych odniesień, jednocześnie wskazując na synonimiczność melancholii i smutku oraz podkreślając niedookreśloność i zróżnicowanie wątków melancholicznego mitu (co może albo prowadzić do refleksji nad paradoksalnością jako cechą melancholii, albo też – i tak dzieje się częściej – stanowić bezpieczny metodologiczny wybieg). Charakterystyczna jest pod tym względem wydana ostatnio książka Hanny Ratusznej *Okruchy melancholii*, poświęcona literaturze i sztuce Młodej Polski, w której melancholia przedstawiona zostaje wyłącznie jako smutny nastrój. Autorka w taki na przykład sposób pisze o *Ślubach* Stanisława Przybyszewskiego: „Sceneria gór koresponduje z nastrojem melancholii, który spowija uczestników wydarzeń”⁴⁰, stwierdza też, że „[w] listach [Przybyszewskiego] pisanych do przyjaciół i bliskich z okresu toruńskiego pobrzemia nuta melancholii, smutku powodowanego ciszą, życiowym znużeniem”⁴¹. Z kolei w jednym z rozdziałów, poświęconym „melancholii przeszłości”, nie znajdujemy – co sugerować może tytuł – ani eksplikacji możliwych związków melancholii z pracą nostalgii, ani propozycji nakreślenia relacji między wyobraźnią melancholijną a doświadczeniem Historii. Ratuszna wpisuje się poniekąd w ten sposób w młodopolską tradycję spojrzenia na melancholię, tę samą, od której Marek Bieńczyk dystansował

37 Por. A. Mazur, *Pod znakiem Saturna. Topika melancholii w późnej twórczości Elizy Orzeszkowej*, Opole 2010.

38 Por. P. Śnidziewski, *Melancholijne spojrzenie*, Kraków 2011; A. Maćczyńska, *Z padłych wstawanie. O melancholii w pisarstwie Edwarda Stachury*, Kraków 2014; I. Kozłowska, *W objęciach Saturna. Melancholia w prozie rozrachunków inteligentnych (1946–1948)*, Poznań 2016; K. Szalewska, *Melancholia miejska* [w:] eadem, *Urbanalia – miasto i jego teksty. Humanistyczne studia miejskie*, Gdańsk 2017.

39 Por. M. Nahajowski, *Syndrom melancholii w pieśniach Johna Dowlanda*, Łódź 2005. Autor, zestawiając melancholię z kliniczną wykładnią depresji, wyróżnia jej postać „właściwą” (syndrom melancholii) i „pozorną”: „[...] syndrom melancholii oznacza szereg objawów, które występując razem, wyznaczają ową kategorię” (ibidem, s. 8).

40 H. Ratuszna, *Okruchy melancholii. Przybyszewski i inni – o literaturze i sztuce Młodej Polski*, Toruń 2017, s. 109.

41 Ibidem, s. 113.

się, pisząc: „Nie mam na myśli różnych, mniej lub bardziej dekadencckich w nastroju, utworów (zwłaszcza poezji, zwłaszcza młodopolskiej), w których autor pisze o melancholii, jak go to odwiedza w nocy czy nad ranem, czy w mglisty dzień”⁴². Jeśli więc książka Ratusznej wprowadza nowe i cenne wątki do recepcji literatury i sztuki młodopolan, to o melancholii niczego nowego nie mówi. Mimowolnie wpisuje się w stary nurt utożsamiania smutku i melancholii, nie problematyzując tego procesu i nie analizując specyfiki młodopolskiego ujęcia melancholii. W takim spojrzeniu na melancholię/smutek, a więc związanym z maksymalnym rozszerzaniem jej znaczenia przy jednoczesnym braku precyzji w opisie jej cech, zdaje się tkwić z jednej strony przyczyna popularności „interpretacji melanchologicznych”, łatwość adaptacji kategorii melancholii do studiów nad różnymi dziedzinami kultury, z drugiej zaś taki stan rzeczy niezaprzeczalnie stanowi o kryzysie melanchologii w jej – by tak rzec – jakościowym, a nie ilościowym wymiarze.

42 M. Bieńczyk, *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa 2012, s. 31.

Bibliografia

- Apoftegmaty ojców pustyni*, t. 1: *Gerontikon. Księga starców*, tłum. M. Borkowska, wstęp E. Makowiecka, E. Wipszycka, M. Starowieyski, oprac. M. Starowieyski, Kraków 2007.
- Babbitt I., *Melancholia w romantyzmie*, tłum. A. Grzybek, „Ogród” 1992, nr 3–4.
- Bańus W., *Mundus melancholicus. Melancholiczny świat w zwierciadle sztuki*, Kraków 1996.
- Bieńczyk M., *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa 2012.
- Bizior-Dombrowska M., *Romantyczna nuda. Wielka nostalgia za niczym*, Toruń 2016.
- Bunge G., *Acedia – duchowa depresja. Nauka duchowa Ewagriusza z Pontu o acedii*, tłum. J. Bednarek, A. Ziernicki, Kraków 2007.
- Ewagriusz z Pontu, *Pisma ascetyczne*, t. 2, tłum. M. Grzelak et al., wstęp i oprac. L. Nieścior, Kraków [s.a.].
- Földényi L., *Melancholia*, tłum. R. Reszke, Warszawa 2011.
- Św. Franciszek Salezy, *O dwóch rodzajach smutku*, tłum. M. Grądzka-Holvoote, „Christianitas” 2010, nr 44.
- Goliński J. K., *Franciszka Gniewiszka „Smutek codzienny życia ludzkiego” (1722)*, „Pamiętnik Literacki” 1996, z. 3.
- Goliński J. K., *Oblicza melancholii. Tristitia, invidia i acedia w polskiej poezji barokowej* [w:] *Literatura polskiego baroku w kregu idei*, red. A. Nowicka-Jeżowa, M. Hanusiewicz, A. Karpiński, Lublin 1995.
- Gołaszewska M., *Uroki smutku. Szkic z pogranicza estetyki i filozofii człowieka*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1992.
- Kępiński A., *Melancholia*, Warszawa 1985.
- Klejnowski-Różycki D., *Oktonlogismoi*, Zabrze 2016.
- Kozłowska I., *W objęciach Saturna. Melancholia w prozie rozrachunków inteligenckich (1946–1948)*, Poznań 2016.
- Kuczyńska A., *Piękny stan melancholii. Filozofia niedosytu i sztuka*, Warszawa 1999.
- Małczyńska A., *Z padłych wstawanie. O melancholii w pisarstwie Edwarda Stachury*, Kraków 2014.
- Marcinów M., *Historia polskiego szaleństwa*, t. 1: *Słońce wśród czarnego nieba. Studium melancholii*, Gdańsk 2017.
- Mazur A., *Pod znakiem Saturna. Topika melancholii w późnej twórczości Elizy Orzeszkowej*, Opole 2010.
- Misiarczyk L., *Osiem logismoi w pismach Ewagriusza z Pontu*, Kraków 2007.
- Nahajowski M., *Syndrom melancholii w pieśniach Johna Dowlanda*, Łódź 2005.
- Nault J.-Ch., *Demon południa. Acedia – podstępna choroba duszy*, tłum. A. Kuryś, Warszawa 2017.
- Nuda w kulturze*, red. P. Czaplinski, P. Śliwiński, Poznań 1999.

- Panofsky E, Klibansky R., Saxl F., *Saturn i melancholia. Studia z historii, filozofii, przyrody, medycyny, religii oraz sztuki*, tłum. A. Kryczyńska, Kraków 2010.
- Przybylski R., *Pustelnicy i demony*, Kraków 1994.
- Ratuszna H., *Okruchy melancholii. Przybyszewski i inni – o literaturze i sztuce Młodej Polski*, Toruń 2017.
- Rynkiewicz A., *Smutek. Analiza psychologiczna*, Warszawa 2014.
- Samp J., *Smętek. Studium kreacji literackich*, Gdańsk 1984.
- Skwarowie M. i M., *Melancholia – głupota – pycha – szaleństwo. O motywach polskiej literatury XVII wieku*, „Pamiętnik Literacki” 1997, z. 3.
- Smagowski D., *Melancholia w literaturze i antropologii filozoficznej wieków średnich*, „Ruch Literacki” 1996, z. 1.
- Sontag S., *Choroba jako metafora* [w:] eadem, *Choroba jako metafora. AIDS i jego metafory*, tłum. J. Anders, Kraków 2016.
- „Stan Rzeczy” 2016, nr 2 [numer tematyczny poświęcony nudzie].
- Starobinski J., *Atrament melancholii*, tłum. K. Belaid, Gdańsk 2017.
- Steiner G., *Dziesięć (możliwych) przyczyn smutku myśli*, tłum. O i W. Kubińscy, Gdańsk 2007.
- Szalewska K., *Melancholia miejska* [w:] eadem, *Urbanalia – miasto i jego teksty. Humanistyczne studia miejskie*, Gdańsk 2017.
- Śniedziewski P., *Melancholijne spojrzenie*, Kraków 2011.
- Śniedziewski P., *Pozytywistyczne spliny – „Melancholicy” Elizy Orzeszkowej*, „Pamiętnik Literacki” 2009, z. 4.
- Zdrenka M. T., *O gnuśności. Studium lenistwa i jego kontekstów*, Toruń 2012.

Streszczenie

Celem artykułu jest prześledzenie historii relacji pomiędzy kategoriami smutku i melancholii. Analizie poddano antyczny sposób rozumienia tej ostatniej i jego renesansowe reinterpretacje, a także problematyka chrześcijańskiej doktryny siedmiu grzechów głównych. Zaprezentowane zostało obecne w chrześcijańskiej teologii połączenie smutku i acedii w jeden z owych grzechów, jak również historia zrównania pojęć smutku i melancholii w ich kolokwialnym wykorzystaniu. Obserwacje te pozwalają na pokazanie historycznego procesu integracji pomiędzy tymi kategoriami jako jednego z powodów współczesnej popularności badań nad melancholią.

Summary

Melancholy and Sadness – Identifications and Affinities

The article researches the history of relation being shaped between categories of sadness and melancholy. It analyses the aspects connected with the Antique perspective of understanding the idea of melancholy and its Renaissance reinterpretations, as well as the issues involved into the Christian doctrine about the Deadly Sins. The author presents the way in which Christian theology merged sadness and acedia into one Dead Sin closing the list of septem peccata capitalia, and he also follows the history of equating melancholy and sadness in its colloquial meaning. The analysis presented here allows to show the historical process of integration between the category of melancholy and sadness as one of the reasons for a contemporary popularity of research over melancholy.

Mariusz Finkielsztein

Nuda a lenistwo, gnuśność i acedia

Instytut Socjologii Uniwersytetu Warszawskiego

Stwierdziłem, że jak dotąd unikałem problemu definicji. Bardzo słusznie. Po co miałem się wdawać w teologiczne kwestie związane z accidia i tedium vitae. Uznałem za konieczne powiedzieć jedynie, że ludzkość od samego początku doświadcza stanów nudy, lecz nikt nigdy nie podjął jej sprawy jasno i otwarcie jako samodzielnego tematu.

–Saul Bellow

Spośród tytułowych pojęć „nuda” jest zdecydowanie najmłodsza. Toposy lenistwa i gnuśności są tak stare jak sama cywilizacja, acedia ma antyczny rodowód – nuda natomiast, rozumiana w sposób zbliżony do współczesnego, pojawiła się dopiero pod koniec XVIII wieku². Doświadczenie tych samych lub bardzo do siebie fenomenologicznie zbliżonych stanów w różnych epokach, w zależności od zmieniającego się kontekstu kulturowego, wiązało się na ogół z odmiennym nazewnictwem, oceną i konceptualizacją – i w tym sensie nuda, jak przekonuje wielu autorów³, mogła na-

¹ S. Bellow, *Dar Humboldta*, tłum. K. Tarnowska, A. Konarek, Warszawa 1982, s. 226.

² Słowa określające nudę w różnych językach pojawiały się już dużo wcześniej. W języku polskim słowo „nuda” po raz pierwszy odnotowane zostało w XVI wieku w znaczeniu nudności i złego samopoczucia (por. *Słownik polszczyzny XVI wieku*, t. 18, red. M. R. Mayenowa, Wrocław et al., s. 563). *Ennuï*, określenie nudy w języku francuskim, pochodzi natomiast z dwunastowiecznej poezji trubadurów i początkowo było używane na określenie udręki związanej z tęsknotą za ukochaną (podobne znaczenie nudy występuje w wyrażeniu frazeologicznym „nudzić za kims” – ‘tęsknić za/po kims’, por. *Słownik frazeologiczny języka polskiego*, red. S. Skorupka, Warszawa 1967, s. 522). Angielskie *boredom* pojawiło się, co prawda, dopiero w pierwszej połowie XIX stulecia, jednak czasownik *to bore* (początkowo ‘przeziurawić, przekłuć’ lub ‘czynić coś pustym [hollow]’), od którego pochodzi, datuje się na X wiek (por. A. Pease, *Modernism, Feminism and the Culture of Boredom*, New York 2012, s. 2).

³ Por. R. Nisbet, *Nuda* [w:] eadem, *Przesady. Słownik filozoficzny*, tłum. M. Szczubiałka, Warszawa 1998; P. Toohey, *Historia nudy*, tłum. K. Ciarciańska, Warszawa 2012.

wiedzać ludzkość od samych jej początków pod innymi nazwami (*taedium vitae*, *horror locis*, *acedia*, *melancholia*, *splin*). Nie da się zaprzeczyć, iż współczesna nuda (zarówno jej kulturowe reprezentacje, jak i społeczne postrzeganie) jest w dużej mierze wynikiem długiej tradycji kulturowej, mającej swój początek w starożytności, i że obok nowych motywów mieszają się w niej różnorodne elementy należące uprzednio do dyskursywnego repertuaru melancholii, acedii czy splinu. Jednak, jak dotąd, nie poddano głębszej definicyjnej refleksji relacji pomiędzy nudą a conceptami ją poprzedzającymi, w tym acedią oraz gnuśnością i lenistwem. Niniejszy artykuł ma na celu podjęcie tej sprawy jasno i otwarcie poprzez jak najbardziej wyczerpujące zdefiniowanie pojęcia nudy, a następnie analizę relacji pomiędzy nią a lenistwem/gnuśnością i acedią. Z uwagi jednak na niewspółmierność złożoności tematu i objętości tekstu, będzie on miał charakter raczej dobrze udokumentowanego, ale wstępnego zarysowania problemu niż ostatecznie ustalonej wykładni.

Nuda

Nudzie, w porównaniu do jej wcześniejszych kuzynek, poświęcono jeszcze relatywnie niewiele naukowej refleksji. Radosław Okulicz-Kozaryn zauważył, że „[d]ługo udawało się nudzie odstręczać od siebie poważną naukę”⁶, natomiast według amerykańskiego socjologa Jacka Barbaleta „nuda nie jest szeroko dyskutowana [...], jeżeli w ogóle przywoływana, jest raczej uważana za rzecz oczywistą, niż badana”⁷. Wydaje się, że duża część autorów przyjmuje założenie, iż każdy intuicyjnie wie, czym jest nuda, nie ma więc potrzeby jej definiowania, wystarczy zdroworozsądkowe rozumienie⁸ – a jeżeli już trzeba podać jej definicję, większość badaczy zadawała się jednym z funkcjonujących, najczęściej jednowymiarowych, sformułowań ją określających. Z przeprowadzonej przeze mnie analizy wynika, że w 479 tekstach opublikowanych w języku polskim i angielskim, mających słowo „nuda” w tytule⁹: w 205 (42,8%) auto-

4 Łac. ‘znużenie życiem’, ‘wstręt do życia’, wyrażenie pochodzące z pism Aulusa Gelliusa, jako część szerszej koncepcji filozoficznej pojawia się w pismach Seneki Młodszeo.

5 Łac. ‘strach przed pozostawianiem w jednym miejscu’, zjawisko opisywane przez rzymskich pisarzy na przykładzie bogatego człowieka, który nieustannie przemieszcza się pomiędzy swoimi domami na wsi i w mieście, ponieważ nie jest w stanie spokojnie przebywać w jednym miejscu, potrzebuje ciągłych zmian, aby rozproszyć swoją nudę [*taedium*].

6 R. Okulicz-Kozaryn, *Nuda w zwiarcie nudy*. *Roman Jarowski* [w:] *Nuda w kulturze*, red. P. Czaplinski, P. Śliwiński, Poznań 1999, s. 101.

7 J. Barbalet, *Boredom and Social Meaning*, „The British Journal of Sociology” 1999, No. 4, s. 633. Ten i wszystkie pozostałe cytaty z tekstów obcojęzycznych we własnym tłumaczeniu filologicznym – M. F.

8 Por. np. D. Darden, A. Marks, *Boredom. A Socially Devalued Emotion*, „Sociological Spectrum” 1999, No. 1, s. 14.

9 Korpus poddany analizie zawierał 363 artykuły (14 w języku polskim i 349 w języku angielskim), 24 książki (4 w języku polskim i 20 w języku angielskim), 67 rozdziałów w książkach (31 w języku

rzy nie podają żadnej definicji nudy, w 107 (22,3%) formułują jedynie ogólne stwierdzenia na jej temat albo podają definicje niepoprawne formalnie (definiowanie *ignotum per ignotum*, definicje negatywne, za szerokie lub za wąskie), zaś w 132 (27,6%) cytują definicje innych autorów. Tylko w 35 publikacjach (7,3%) autorzy sformułowali oryginalną definicję badanego zjawiska, nie zawsze jednak znacząco odbiegającą od określeń pojawiających się w słownikach.

Zgodnie z definicjami słownikowymi, nuda to przede wszystkim „niemiły stan, niemiłe uczucie spowodowane zwykle becznością, brakiem interesującego zajęcia, brakiem wrażeń, monotonią życia”¹⁰ oraz „uczucie przygnębienia wywołane brakiem lub jednostajnością wrażeń”¹¹. Nuda jest zatem stanem postrzeganym negatywnie, kojarzonym najczęściej z becznością, brakiem zainteresowania i bodźców oraz monotonią. Podobny repertuar określeń pojawia się również w wielu publikacjach *stricte* naukowych. Nuda jest opisywana na przykład jako emocja związana z „długotrwałym wystawieniem na monotonną stymulację”¹², „emocjonalna odpowiedź na środowisko, które jest niezmiennie lub które zmienia się w sposób powtarzalny i wysoce przewidywalny”¹³ lub „stan relatywnie niskiego pobudzenia i braku satysfakcji, przypisywany nieadekwatnie stymulującej sytuacji”¹⁴. W tej wizji nuda jest przede wszystkim wypadkową ilości bodźców dostępnych w otoczeniu oraz ich percepcji przez jednostkę, atrofią doświadczenia bądź „doświadczeniem bez właściwości”¹⁵. W otoczeniu/życiu jednostki nie dzieje się nic, co przełamwałoby codzienny, rutynowy bieg spraw, byłoby warte zapamiętania i satysfakcjonujące poznawczo. Nuda zatem zasada się na podstawowej dla człowieka potrzebie stymulacji, „pragnieniu treści”¹⁶, jest wynikiem konfliktu pomiędzy potrzebą intensywnej aktywności poznawczej a brakiem bodźców lub niezdolności do bycia pobudzonym¹⁷. Dystynktywną właściwością nudy jest stan pewnego niepokoju, zniecierpliwienia, potrzeba zmiany, „pragnienie, aby

polskim i 36 w języku angielskim) oraz 25 prac magisterskich i doktorskich (1 w języku polskim i 24 w języku angielskim). Analizowane teksty w znaczącej większości reprezentowały psychologię (243 teksty), w mniejszej zaś części studia kulturowe (literatura, kino, sztuka – 78 tekstów), filozofię (49 tekstów), socjologię (34 tekstów) oraz pedagogikę (22 tekstów). Resztę tekstów (53) można zakwalifikować do antropologii, teologii, historii albo zarządzania.

10 *Słownik języka polskiego*, t. 2: L–P, red. M. Szymczak, Warszawa 1995, s. 380.

11 *Język polski. Współczesny słownik języka polskiego*, t. 1: A–N, red. B. Dunaj, Warszawa 2007, s. 1022.

12 J. O’Hanlon, *Boredom. Practical Consequences and a Theory*, „Acta Psychologica” 1981, No. 1, s. 54.

13 D. Davies et al., *Monotony and Boredom* [w:] *Stress and fatigue in human performance*, red. G. Hockey, Chichester 1983, s. 1.

14 W. Mikulas, S. Vodanovich, *The Essence of Boredom*, „Psychological Record” 1993, No. 1, s. 1.

15 E. Goodstein, *Experience without Qualities, Boredom and Modernity*, Stanford 2005, s. 1.

16 K. Marx, *Early Writings*, London 1992, s. 398.

17 Na przykład w wyniku choroby, por. O. Fenichel, *On the Psychology of Boredom* [w:] eadem, *Organization and Pathology of Thought*, New York–London 1951.

zaangażować się w niesprecyzowaną, satysfakcjonującą aktywność¹⁸, przy jednoczesnym braku zainteresowania czy obojętności wobec obecnie doświadczanej sytuacji. Nudę charakteryzuje także poczucie zamknięcia w pułapce i chęć ucieczki. Nie jest ona więc tym samym, co apatia, z którą jest niekiedy mylona¹⁹, ponieważ w odróżnieniu od nudy apatia oznacza całkowity brak emocji, brak chęci zmiany sytuacji, poddanie się.

Dystynktywne dla nudy jest również wrażenie dłużenia się czasu. Jednostka doświadczająca tego stanu ma poczucie permanentnego uwięzienia w teraźniejszości. Nuda jest doświadczeniem upływu czasu – brak zaangażowania poznawczego na optymalnym dla potrzeb danej jednostki poziomie „prowadzi do świadomej percepcji upływu czasu, który w rezultacie zdaje się dłużyć”²⁰.

Nuda „to tylko nazwa pewnego rodzaju frustracji”²¹, rodzaj „irytującego niepokoju po tym jak życzenie zderzy się z niustępliwą rzeczywistością”²², „porażka oczekiwań”²³, pojawiająca się w wyniku różnicy pomiędzy naszymi oczekiwaniami, pragnieniami, potrzebami a rzeczywistością. Możemy nudzić się na wykładzie, po którym oczekiwaliśmy, że będzie dostarczał nam wartościowych i potrzebnych informacji, podczas gdy w rzeczywistości okazało się, że zawiera informacje niedopasowane do naszego poziomu wiedzy i aspiracji – informacje w nim zawarte są albo już dobrze nam znane (zbyt łatwe), albo całkowicie dla nas niezrozumiałe (zbyt trudne), albo irrelewantne (niedopasowane do naszych zainteresowań). Nudzić możemy się na przykład, oglądając film lub czytając książkę, po których oczekiwaliśmy prostej rozrywki, a które okazały się wymagające poznawczo. Bohaterowie romantyczni nudzili się ukochanymi, ponieważ nie odpowiadały one ich wyobrażeniom o kobiecie idealnej, a relacja pomiędzy kochankami rozmięła się z ich wyobrażeniami miłości.

Nudne będą wszystkie rzeczy, które jednostka w danej chwili postrzega jako niemające personalnego sensu, znaczenia, celu i które w jej percepcji „nie będą miały żadnych konsekwencji”²⁴ dla jednostkowej przyszłości (bliższej lub dalszej). Nudna będzie konwersacja, która jest przypadkowa i prowadzona na nieinteresujący dla da-

18 P. Baratta, *The “Noonday Demon”, Weariness, Inattention, or All of the Above? Refining the Definition and Measurement of State Boredom*, Ontario 2014, s. 21.

19 Por. m.in. S. Bench, H. Lench, *On the Function of Boredom*, „Behavioral Sciences” 2013, No. 3, s. 463.

20 J. Eastwood et al., *The Unengaged Mind: Defining Boredom in Terms of Attention*, „Perspectives on Psychological Science” 2012, No. 5, s. 490.

21 S. Sontag, *Przeciw interpretacji i inne eseje*, tłum. M. Pasicka et al., Kraków 2012, ss. 407–408.

22 B. Jeronimus, O. Lacculle, *Frustration* [w:] *Encyclopedia of Personality and Individual Differences*, ed. V. Zeigler-Hill, T. Shackelford, 2017 [on-line:] https://link.springer.com/content/pdf/10.1007%2F978-3-319-28099-8_815-1.pdf [19.03.2018].

23 P. Conrad, *It’s Boring. Notes on the Meanings of Boredom in Everyday Life*, „Qualitative Sociology as Everyday Life” 1997, No. 4, s. 474.

24 D. Brisset, R. Snow, *Boredom. Where the Future Isn’t*, „Symbolic Interaction” 1993, No. 3, s. 239.

nej osoby temat. Nudne mogą okazać się zajęcia, postrzegane przez studentów jako nieprzydane w życiu zawodowym. Jednostka może widzieć w danej aktywności sens, jednak nie uznawać, iż jest on istotny z jej punktu widzenia. Student może postrzegać dane zajęcia jako istotne dla dziedziny wiedzy lub nawet dla siebie w przyszłości, ale nieistotne z punktu widzenia jego aktualnych celów, aspiracji czy zainteresowań, gdy na przykład jest zmęczony, przepracowany lub zakochany.

W wielu definicjach nuda jest konceptualizowana jako „negatywny stan, w którym jednostka nie jest w stanie skoncentrować lub skupić uwagi”²⁵, „stan braku koncentracji uwagi wobec tego, co jednostka robi, połączony z brakiem satysfakcji”²⁶, czy – używając innych terminów – brak zaangażowania w interakcję z otoczeniem, „poczucie nie bycia zaabsorbowanym lub zaangażowanym przez wydarzenia bądź aktywności”²⁷. Jednostka znudzona wyłącza się z interakcji, jest zdystansowana, czasami wyalienowana z otoczenia (fizycznego lub społecznego), nie bierze udziału w rzeczywistości dziejącej się wokół. Nuda stanowi przeciwieństwo zainteresowania, entuzjazmu, ciekawości, zaskoczenia i zaangażowania²⁸.

W literaturze przedmiotu wyróżnia się zazwyczaj dwa podstawowe rodzaje nudy: nudę sytuacyjną i egzystencjalną. Obie cechują się dosyć podobnymi charakterystykami, jednak ich zakres i czas oddziaływania diametralnie się różnią. Nuda sytuacyjna jest krótkotrwałym stanem afektywnym (emocją lub uczuciem²⁹), zależnym w głównej mierze od sytuacji, w której chwilowo znajduje się jednostka. Nie jest stanem zbyt poważnym, jako że znika zazwyczaj równocześnie z okolicznościami, które były jej przyczyną. Taką nudą jest nuda wykładu, nuda lekcji szkolnej, nuda poczekalni, nuda konwersacji, nuda seansu filmowego czy nuda bezczynności. Jednakże, bądź to przez nagromadzenie nud sytuacyjnych, bądź przez innego rodzaju okoliczności życiowe, jednostka może doświadczać tzw. nudy egzystencjalnej, która jest nastrojem, postawą filozoficzną, długotrwałym stanem duchowym. Ten rodzaj nudy doczekał się

25 P. Baratta, op. cit., s. 21.

26 M. Martin et al., *Rethinking Occupational Deprivation and Boredom*, „Journal of Occupational Science” 2012, No. 19, s. 58.

27 J. Barbalet, op. cit., s. 634.

28 Część autorów za przeciwieństwo nudy uważa doświadczenie przepływu [*flow*], badane i opisywane przez psychologa społecznego, Mihály Csikszentmihályiego. Charakteryzuje się ono całkowitym zaangażowaniem, totalnym skupieniem uwagi na wykonywanej czynności w połączeniu z „zawężeniem świadomości”, zatriczeniem samo-świadomości oraz poczuciem sprawczości (por. M. Csikszentmihályi, *Beyond Boredom and Anxiety*, San Francisco 2000).

29 Część autorów uważa, iż można doświadczać nudy bez świadomości tego faktu (por. L. Svendsen, *A Philosophy of Boredom*, London 2005; S. Healy, *Boredom, Self, and Culture*, Rutherford 1984) – co oznacza, że może być emocją (nieświadomą lub świadomą) lub uczuciem (z definicji świadomym). Przykładem może być sytuacja mylenia nudy z innymi emocjami, które następują po niej lub maskują jej obecność, np. frustracją, irytacją czy zniecierpliwieniem.

bogatej literatury, szczególnie wśród dwóch grup autorów: filozofów i literatów. Nuda egzystencjalna jest opisywana jako egzystencjalny ból, oznaczający „bankructwo serca i rozumu i stanowiący początek suchot duszy”³⁰. Jean-Paul Sartre nazywał ją „trądem duszy”³¹ a Arthur Schopenhauer łączył z poczuciem bezwartościowości egzystencji³². Nuda egzystencjalna to głęboki kryzys aksjologiczny, w którym wszystko wydaje się bezcelowe i bez znaczenia, staje się nam obojętne. Żadna rzecz nie jest ważniejsza od drugiej, byt jawi się jako absurdalny, niepotrzebny, bezwartościowy. Nic nas nie czeka, nic nie jest warte naszej uwagi, nic nas nie angażuje ani nie interesuje, co więcej, nie wyobrażamy sobie, aby coś mogło nas wyrwać ze stanu permanentnej aksjologicznej indyferencji. W przeciwieństwie zatem do nudy sytuacyjnej, nuda egzystencjalna jest stanem dużo poważniejszym, silniej zinternalizowanym, totalnym. Jej przedmiotem jest nie konkretna sytuacja czy seria sytuacji, ale całe życie jednostki – i to raczej jako egzemplifikacja ogólnej zasady bezsensowności życia ludzkiego niż wyraz jakiegoś partykularyzmu.

Mamy w nudzie do czynienia z wyraźnie widocznym kolażem różnych tradycji kulturowych, jak gdyby pewne doświadczenia, odczucia i pojęcia były, w zależności od epoki, łączone w różne, ale podobne koncepcje, dostosowane do potrzeb, wrażliwości i pojęć ludzi w nich żyjących. Stąd nuda egzystencjalna ma wiele wspólnych cech z melancholią, splinem czy *taedium vitae*, a nuda sytuacyjna zdaje się spokrewniona z lenistwem i objawiać się w *horror loci*. Jednak, aby móc wytyczyć, choćby orientacyjnie, granice pomiędzy tytułowymi pojęciami, należy uzbroić się w definicje. Nuda sytuacyjna jest zatem krótkotrwałą, negatywnie postrzeganą emocją lub uczuciem, które objawia się brakiem koncentracji uwagi i brakiem zaangażowania w interakcję z otoczeniem społecznym lub fizycznym, spowodowanym atrofią poczucia jednostkowego sensu. Nuda egzystencjalna natomiast byłaby nastrojem, stanem duchowym charakteryzującym się poczuciem bezwartościowości, bezsensowności, bezcelowości i absurdalności życia, objawiającym się alienacją i indyferencją aksjologiczną.

Lenistwo i gnuśność a nuda

Niejednokrotnie można spotkać się z poglądem, nie zawsze wyrażonym wprost, o tożsamości nudy i beczynności czy odpoczynku. Wiele osób, z którymi rozmawiałem w ramach moich badań poświęconych zagadnieniu nudy³³, stwierdzało, iż chciałoby mieć czas, żeby się „ponudzić”. Inni jednym tchem dodawali, że chętnie by się

30 M. Bizior-Dombrowska, *Romantyczna nuda. Wielka nostalgia za niczym*, Toruń 2016, s. 298.

31 M. Martin et al., *The Phenomenon of Boredom*, „Qualitative Research in Psychology” 2006, No. 3, s. 195.

32 Por. A. Schopenhauer, *Aforyzmy o mądrości życia*, tłum. J. Garewicz. Warszawa 1997.

33 Badanie dotyczące zagadnienia nudy w środowisku uniwersyteckim przeprowadzane w latach 2013-2018 wśród studentów i pracowników dydaktyczno-naukowych Uniwersytetu Warszawskiego (wywiady grupowe ze studentami – n=32, ankieta internetowa wśród studentów – n=364, pogłębione

trochę „polenili” – lenistwo natomiast rozumiane było jako odpoczynek i beczynność. Utożsamienie owych pojęć dobrze widać również u niektórych myślicieli, takich jak Erich Fromm, który stosował określenia „lenistwo” i „nuda” zamiennie, gdy pisał: „[L]enistwo nie tylko nie jest normalne; lenistwo jest objawem patologii umysłowej. W istocie, jedną z najdotkliwszych form cierpienia umysłowego jest nuda”³⁴.

Można przytoczyć kilka argumentów odzwierciedlających podobieństwo znaczenia tych pojęć. Oprócz tego, że oba kojarzone są potocznie z beczynnością, oba także traktowane są jako rodzaj występku. Kiedyś w ich interpretacji przeważała wykładnia moralna: bycie beczynnym i nieproduktywnym oraz marnowanie czasu było uznawane za grzech, dziś są raczej opisywane w terminach świeckiego pogwałcenia etyki pracy, imperatywu produktywności czy konsumpcji, marnowania osobistego potencjału i prostej drogi do osiągnięcia życiowej porażki. Zarówno lenistwu, jak i nudzie przypisywany jest nieraz potencjał krytyczny. Oba bywają interpretowane jako wyraz „niepoddawania się nieustannej gonitwie za naszymi (własnymi lub wmówionymi) pragnieniami, zdolność do zatrzymania się w swym zabieganiu po to, by się rozkoszować szczęściem chwili”³⁵. Opisywane są jako wyraz sprzeciwu wobec kapitalistycznej etyki pracy, czego przykładem był dziewiętnastowieczny *flâneur*, przechadzający się ulicami Paryża z żółciem na smyczy, który uznany za lenia i obiboka przez mieszczkańskich kapitalistów rozmyślnie dezawuował wartość pracy, eksponując nadmiar wolnego czasu pożytkowanego na sprawy ubioru, podniebienia, romansu, ale i ducha. Z tą ostatnią właściwością łączy się interpretowanie lenistwa i nudy w kategoriach refleksyjności, (samo)poznania oraz kreatywności. To właśnie w tych dwóch stanach, zdaniem niektórych, możliwa jest prawdziwa refleksja – gdy nie jesteśmy zajęci mnogością otaczających nas bodźców oraz pogonią za nimi, mamy czas, niezbędny spokój i zasoby poznawcze, aby być twórczymi i zastanawiać się nad rzeczami, o których nie myślimy na co dzień. Ostatnią rzeczą, która zbliża lenistwo/gnuśność do nudy jest sposób, w jaki bywają one graficznie przedstawiane. Można to zobaczyć, zestawiając postać z obrazu Pietera Breughla Starszego *Desidia (Gnuśność)* z jednym z wielu stereotypowych przedstawień ukazujących nudę dostępnych w Internecie (rys. 1) – ich mowa ciała jest do siebie niezwykle zbliżona, obie postaci podpierają głowę ręką, wyglądają na senne, mają przymknięte oczy. Gdyby szukać rozróżnień, można by stwierdzić, iż nuda jest raczej przedstawiana w pozycji siedzącej, chociaż dążącej do pozycji horyzontalnej, zaś lenistwo/gnuśność raczej w pozycji leżącej lub wpołleżącej.

wywiady indywidualne z pracownikami dydaktyczno-naukowymi – n=72, obserwacja uczestnicząca zajęć uniwersyteckich, zebrani akademickich oraz konferencji naukowych).

34 E. Fromm, *Zdrowe społeczeństwo*, tłum. A. Tanalska-Dulęba, Kraków 2012, s. 275.

35 U. Schnabel, *Sztuka leniuchowania. O szczęściu niecierpienia*, tłum. V. Grotowicz, Warszawa 2014, s. 55.



Rys. 1. Peter Bruegel Starszy, *Desidia; Szczyt nudy, Demotywatory.pl*.

Do tej pory w artykule używałem terminów „lenistwo” i „gnuśność” zamiennie, należy jednak zastanowić się, czy w istocie są to stany tożsame. Na poziomie słownikowych i potocznych definicji lenistwo i gnuśność są w zasadzie nierozróżnialne, lenistwo opisywane jest jako „niechęć do pracy; opieszałość, gnuśność; nieróbstwo, próżniactwo”³⁶, a gnuśność jako próżniactwo i niechęć do pracy. Oba stany charakteryzowałyby się zatem ogólną niechęcią do podejmowania aktywności, w szczególności do „nierobienia tego, co się robić powinno”³⁷. Oba związane są z bezczynnością dłuższą, niż jest to wymagane dla potrzeb odpoczynku oraz fizycznej lub psychicznej regeneracji. Jednakże, jak pokazuje w swojej pracy Marcin Zdrenka, nie są to pojęcia synonimiczne i da się ustanowić między nimi granicę (por. tab. 1). Przede wszystkim – lenistwo raczej się przydarza i jest wynikiem zderzenia z jakimś problemem, trudem, który trzeba przezwyciężyć, gnuśność natomiast stanowi raczej trwałą dyspozycję, postawę wynikającą z przeprowadzonej dekonstrukcji dostępnych aktywności/celów i uznaniem ich za niewarte podjęcia/realizacji.

Tab. 1. Różnice pomiędzy lenistwem a gnuśnością³⁸

Kryterium	Lenistwo	Gnuśność
Skala	przydarza się	trwała dyspozycja, „horyzont odniesienia”
Jednostkowość/ Zbiorowość	Jednostka	jednostka lub zbiorowość

36 *Lenistwo* [w:] *Słownik języka polskiego*, red. W. Doroszewski, Warszawa 1966 [on-line:] <https://sjp.pwn.pl/doroszewski/lenistwo;5446351.html> [19.03.2018].

37 J. Petry-Mroczkowska, *Acedia – lenistwo* [w:] eadem, *Siedem grzechów głównych dzisiaj*, Kraków 2004, s. 207.

38 M. Zdrenka, *O gnuśności. Studium lenistwa i jego kontekstów*, Toruń 2012, ss. 201–202.

Pojemność	tendencja do zawężania znaczenia – konkret: nieróbstwo	tendencja do rozszerzania, nieostrość pojęcia
Pierwotna przyczyna	zderzenie się z trudem, który trzeba przezwyciężyć, zmęczenie się nim, lub projektowanie go w przyszłych działaniach – poddanie się	przeniknięcie myślą poprzez działanie, zdekonstruowanie wartości powziętego celu i jego unieważnienie; brak sensu, absurdalność, bezcelowość

Podane rozróżnienie można, w moim przekonaniu, zestawić z podziałem na nudę sytuacyjną i egzystencjalną. Pierwsza z nich miałaby wspólne cechy z lenistwem, druga z gnuśnością. Zarówno lenistwo, jak i nuda sytuacyjna są stanami raczej krótkotrwałymi, kojarzonymi z beczynnością i brakiem zaangażowania. Lenistwo jednak zatrzymuje się na tym poziomie i przypisuje się mu zazwyczaj przede wszystkim wewnętrzne przyczyny (jest to defekt charakteru), dla nudy natomiast beczynność jest tylko jedną z okoliczności, w których jednostka może ją odczuwać. Jej przyczyny są na ogół raczej zewnętrzne (choćby komponent osobowościowy również jest obecny), nie jest tylko niechęcią do pracy czy wysiłku, a raczej niechęcią do obecnej sytuacji, która rodzi chęć zmiany i podjęcia niesprecyzowanej innej aktywności. Silnie różnicuje oba pojęcia także percepcja czasu – w lenistwie jest on czymś nieistotnym, jego upływ jest niezauważalny, nuda zaś wywołuje poczucie dłużenia się czasu oraz zwiększa świadomość jego upływu. Dużo więcej podobieństwa wykazują gnuśność i nuda egzystencjalna, bowiem obie opierają się na poczuciu bezsensowności, bezcelowości i bezwartościowości życia lub działania. W moim przekonaniu stanem pierwotnym byłaby nuda egzystencjalna, a gnuśność stanowiłaby jedynie jedną z jej możliwych konsekwencji.

Skoro, jak wynika z przeprowadzonej analizy, lenistwo i nuda nie są tożsame, należy zadać pytanie o ich wzajemne relacje. W trakcie moich badań nad nudą spotkałem się ze stwierdzeniami, iż tylko leniwi ludzie mają czas na nudę/mogą się nudzić, a zatem z przekonaniem, że to lenistwo jest przyczyną nudy. Taka optyka jest prawdopodobnie skutkiem całkowitego utożsamienia lenistwa i beczynności – możemy je obserwować już u autorów oświeceniowych, którzy także wskazywali lenistwo jako przyczynę nudy, rozumianej jako przeciwieństwo pracy i aktywności³⁹. W moim przekonaniu jednak relacja pomiędzy nudą a lenistwem ma raczej odwrotny kierunek. To znudzenie tym, co robimy lub tym, co musimy zrobić, objawia się lenistwem – i dopiero poprzez refleksję w stanie nudy staje się gnuśnością. Przykładem tego może być syndrom wynudzenia zawodowego [*boreout*], na który składają się trzy komplementarne elementy: niedociążenie pracą, brak zaangażowania oraz nuda. Twórcy pojęcia, Philippe Rothlin i Peter Werder, wskazują wprost, iż pracownicy cierpiący na *boreout* „są zmuszani do bycia leniwymi”⁴⁰. Główną przyczyną lenistwa w pracy według autorów jest zbyt mała

39 Por. np. I. Krasicki, *Pan Podstoli*, Olsztyn 1994, s. 131.

40 P. Rothlin, P. Werder, *Boreout! Overcoming Workplace Demotivation*, London–Philadelphia 2008, s. 21.

liczba interesujących i stanowiących wyzwanie obowiązków oraz nuda tym wywołana. Innym przykładem jest objaw lenistwa, w którym istotną rolę odgrywa nuda, stanowi prokrastynacja. Z badań psychologów wynika, iż pomiędzy nudą a prokrastynacją zachodzi silna pozytywna korelacja ($r = 0,49$)⁴¹ oraz że jej kierunek biegnie od nudy do prokrastynacji. Stwierdzono bowiem, iż ludzie mają tendencję do odkładania tych zadań, które są niestymulujące, nudne, nieprzyjemne, trudne lub odgórnie narzucone⁴².

Podobna relacja przebiega pomiędzy nudą a gnuśnością, co widoczne jest na przykładzie Ilii Iljicza Obłomowa, tytułowego bohatera powieści Iwana Gonczarowa. Gnuśny, zubożały rosyjski szlachcic jest śmiertelnie znudzony i przez prawie połowę powieści leży w łóżku, nie podejmując w zasadzie żadnych aktywności poza rozmową. Wszystkie dostępne zajęcia odpowiednie dla jego grupy społecznej wywołują w nim głębokie znudzenie. Spotkania towarzyskie są nudne, niezależnie od ilości zebranych osób czy poruszanych tematów i ich ilości (Obłomowa nudzi rozmowa tylko na jeden temat, jak i o wszystkim), jest to według niego

ciągła gonitwa, ciągła gra lichych namiętności, zwłaszcza chciwości, zabieganie sobie drogi nawzajem, plotki, obmowy, uszczypliwości, owo oglądanie od stóp do głowy [...] Nuda, nuda, nuda!... Gdzie tam znajdziesz człowieka? Gdzie jego jedność wewnętrzna? Gdzie on się schował, jak się rozmiął na drobne?⁴³

Równie nudna wydawała mu się praca zarobkowa – w jego mniemaniu synonim nudy – którą szybko porzucił, aby nigdy więcej jej nie podejmować. Słowem, Obłomow stał się gnuśny, ponieważ był znudzony, nie widział sensu podejmowania aktywności, ponieważ wszystkie wydawały mu się bezcelowe i całkowicie pozbawione znaczenia.

Acedia a nuda

Acedia, chociaż jako pojęcie w teologii chrześcijańskiej pojawiła się już w późnej starożytności, a okres swojej świetności przeżywała w wiekach średnich, nadal wydaje się żywym i eksplanacyjnie wartościowym pojęciem. Mówi o niej papież Franciszek, prowadzone są na jej temat rekolekcje, wskazywana jest jako poważny problem ery cyfrowej i konsumpcyjnej⁴⁴. Acedia to „brak troski”, obojętność, rodzaj duchowej depresji,

41 Por. H. Wan et al., *Understanding Non-Work Presenteeism. Relationships between Emotional Intelligence, Boredom, Procrastination and Job Stress*, „Personality and Individual Differences” 2014, No. 65, ss. 86–90.

42 Por. A. Blunt, T. Pychyl, *Volitional Action and Inaction in the Lives of Undergraduate Students. State Orientation, Procrastination and Proneness to Boredom*, „Personality and Individual Differences” 1998, No. 6, ss. 837–846.

43 I. Gonczarow, *Obłomow*, tłum. N. Drucka, Warszawa 1978, ss. 202–203.

44 Por. E. Harris, *Pope: Christians are never bored – they persevere with love* [on-line:] <https://www.catholicnewsagency.com/news/pope-christians-are-never-bored-they-persevere-with-love-41723>

demotywuującego smutku, paraliżu duszy, „syndrom wypalenia religijnego”⁴⁵, stan duchowego zniechęcenia i znużenia. Po raz pierwszy przywołana przez św. Ambrożego, wnikliwie analizowana przez Ewagriusza z Pontu i Jana Kasjana, była początkowo opisywana i kojarzona przede wszystkim jako choroba mnichów. Stanowiła jedną z ośmiu złych myśli – zestawienia będącego poprzednikiem katalogu grzechów głównych, w którym do dziś ukrywa się pod mianem lenistwa/gnuśności.

Już w tej krótkiej charakterystyce można odnaleźć pewne elementy, które można uznać za wspólne acedii i nudzie egzystencjalnej i prawdopodobnie nie należy się dziwić, iż są autorzy, którzy uznają acedię za formę nudy. Wojciech Bałus wskazuje, iż „acedię zwykło się opisywać jako *taedium vitae*, poczucie nieprzewyciężonej gnuśności, nudy i niechęci do życia, przynajmniej do tego, jakie się prowadzi”⁴⁶. Filozofowie o silnie chrześcijańskim nastawieniu, tacy jak Blaise Pascal czy Søren Kierkegaard, uznawali nudę za nowożytną kontynuację acedii czy wręcz – zdechrystianizowaną acedię. Podstaw dla takiej tezy istnieje co najmniej kilka. Z pism Ewagriusza wyłania się obraz mnicha, który, cierpiąc na acedię, wykazuje objawy, które dziś przypisalibyśmy z dużą dozą prawdopodobieństwa nudzie. Są to beczyność, senność, brak zaangażowania, problemy z koncentracją uwagi, dłużenie się czasu i silna chęć zmiany aktywności czy sposobu życia. Acedyczny mnich „nienawidzi tego, co jest, pożąda zaś tego, czego nie ma”⁴⁷. Acedia „sprawia, że słońce zdaje się poruszać zbyt wolno lub wręcz nie poruszać wcale, a dzień tak się dłuży, jakby miał pięćdziesiąt godzin”⁴⁸. Jego

[w]zrok [...] tkwi ciągle w oknie, a jego umysł wyobraża sobie odwiedzających. Zaskrzypiały drzewi – ów wyskoczył, usłyszał głos – wychylił się przez okno i nie odejdzie stąd, aż siedząc, zdrętwieje. Opanowany przez acedię przy czytaniu wciąż ziewa i łatwo wpada w senność. Pociera oczy i przeciąga się, to znów odwracając oczy od księgi, spogląda na ścianę, znowu obraca się i czyta nieco, i kartkując – bada dokładnie końcówki wypowiedzi. Liczy kartki i ustala liczbę rozdziałów, gani pismo i zdobienie. Wreszcie zamyka księgę, kładzie pod głowę i wpada w sen niezbyt głęboki [...]”⁴⁹.

W historii acedii dominowały dwa wzajemnie uzupełniające się jej rozumienia: zewnętrzne, w którym nacisk położony był na zaniedbywanie obowiązków względem Boga i bliźnich oraz wewnętrzne, podkreślające *stricte* duchową stronę doświadczenia, wyjałowienie ducha, kryzys duchowy. Pierwsze rozumienie łączyłoby się w większym

[26.04.2018]; rekolleksje wielkopostne Benedyktynów z Tyńca, np. *Osiem duchów zła – acedia* [on-line:] https://www.youtube.com/watch?v=B_T3erTobuw [26.04.2018].

45 L. Macheta, *Demon południa i zafalszowanie egzystencji. O acedii starożytnego mnicha i zbędności inteligentia rosyjskiego w XIX wieku*, Kraków 2003, s. 14.

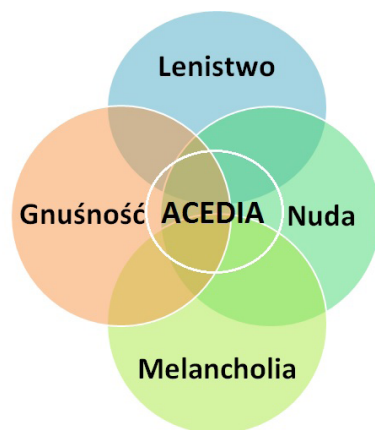
46 W. Bałus, *Acedia i jej następstwa*, „Znak” 1992, nr 9, s. 101.

47 Ewagriusz z Pontu, *Pisma ascetyczne*, t. 1, tłum. K. Bielawski, Kraków 2007, s. 148.

48 Ibidem, s. 208.

49 Ibidem, ss. 427–428.

stopniu z nudą sytuacyjną i lenistwem, drugie z nudą egzystencjalną, gnuśnością i melancholią (z którą acedia była często zestawiana lub, dużo rzadziej, nawet utożsamiana). Podobnie zatem jak nuda, acedia jest pojęciem złożonym, wieloaspektowym, łączącym w sobie bardzo różne elementy: od prostej nudy i lenistwa do duchowego smutku, melancholii, depresji, nudy egzystencjalnej i gnuśności (rys. 2). I chociaż acedia i nuda nie są w mojej ocenie tożsame, to gdyby szukać historycznej koncepcji najbliższej temu, co współcześnie rozumiemy pod pojęciem nudy, byłaby to właśnie acedia – ale pozbawiona religijnego odium grzeszności i melancholijnego smutku.



Rys. 2. Model relacji pomiędzy nudą, gnuśnością, lenistwem, acedia i melancholią.

W artykule zaproponowałem, bazując na dostępnej literaturze przedmiotu, oryginalną definicję nudy oraz starałem się określić relacje łączące ją z lenistwem, gnuśnością i acedią. Twierdzę, że nuda charakteryzowana przez brak koncentracji uwagi, brak zaangażowania, brak poczucia sensu, poczucie dłużenia się czasu oraz chęć zmiany jest przyczyną lenistwa/gnuśności i pojęciem fenomenologicznie zbliżonym do acedii. Jak chciałem pokazać, wszystkie tytułowe pojęcia są ze sobą powiązane, ale nie tożsame (ich relacje przedstawia rys. 2). Nuda sytuacyjna ma wspólne cechy z lenistwem, nuda egzystencjalna z gnuśnością, acedia zaś łączy w sobie elementy wszystkich poprzednich, zawierając w sobie ponadto silny komponent melancholijnego smutku.

Bibliografia

- Batus W., *Acedia i jej następstwa*, „Znak” 1992, nr 9.
- Baratta P., *The “Noonday Demon”, Weariness, Inattention, or All of the Above? Refining the Definition and Measurement of State Boredom*, Ontario 2014.
- Barbalet J., *Boredom and Social Meaning*, „The British Journal of Sociology” 1999, No. 4.
- Bellow S., *Dar Humboldta*, tłum. K. Tarnowska, A. Konarek, Warszawa 1982.
- Bench S., Lench H., *On the Function of Boredom*, „Behavioral Sciences” 2013, No. 3.
- Bizior-Dombrowska M., *Romantyczna nuda. Wielka nostalgia za niczym*, Toruń 2016.
- Blunt A., Pychyl T., *Volitional Action and Inaction in the Lives of Undergraduate Students: State Orientation, Procrastination and Proneness to Boredom*, „Personality and Individual Differences” 1998, No. 6.
- Brisset D., Snow R., *Boredom. Where the Future Isn't*, „Symbolic Interaction” 1993, No. 3.
- Conrad P., *It's Boring: Notes on the Meanings of Boredom in Everyday Life*, „Qualitative Sociology as Everyday Life” 1997, No. 4.
- Csikszentmihályi M., *Beyond Boredom and Anxiety*, San Francisco 2000.
- Darden D., Marks A., *Boredom. A Socially Devalued Emotion*, „Sociological Spectrum” 1999, No. 1.
- Davies D., Shackleton R., Parasuraman V., *Monotony and Boredom [w:] Stress and fatigue in human performance*, ed. G. Hockey, Chichester 1983.
- Eastwood J. et al., *The Unengaged Mind: Defining Boredom in Terms of Attention*, „Perspectives on Psychological Science” 2012, No. 5.
- Ewagriusz z Pontu, *Pisma ascetyczne*, t. 1, tłum. K. Bielawski, Kraków 2007.
- Fenichel O., *On the Psychology of Boredom [w:] eadem, Organization and Pathology of Thought*, New York–London 1951.
- Fromm E., *Zdrowe społeczeństwo*, tłum. A. Tanalska-Dulęba, Kraków 2012.
- Gonczarow I., *Obłomow*, tłum. N. Drucka, Warszawa 1978.
- Goodstein E., *Experience without Qualities, Boredom and Modernity*, Stanford 2005.
- Harris E., *Pope: Christians are never bored – they persevere with love* [on-line:] <https://www.catholicnewsagency.com/news/pope-christians-are-never-bored-they-persevere-with-love-41723> [26.04.2018].
- Healy S., *Boredom, Self, and Culture*, Rutherford 1984.
- Jeronimus B., Lacculle O., *Frustration [w:] Encyclopedia of Personality and Individual Differences*, ed. V. Zeigler-Hill, T. Shackelford, 2017 [on-line:] https://link.springer.com/content/pdf/10.1007%2F978-3-319-28099-8_815-1.pdf [19.03.2018].
- Krasicki I., *Pan Podstoli*, Olsztyn 1994.
- Lenistwo* [w:] *Słownik języka polskiego*, red. W. Doroszewski, Warszawa 1966 [on-line:] <https://sjp.pwn.pl/doroszewski/lenistwo;5446351.html> [19.03.2018].

- Macheta L., *Demon południa i zafalszowanie egzystencji. O acedii starożytnego mnicha i zbędności inteligenta rosyjskiego w XIX wieku*, Kraków 2003.
- Martin M. et al., *Rethinking Occupational Deprivation and Boredom*, „Journal of Occupational Science” 2012, No. 19.
- Martin M. et al., *The Phenomenon of Boredom*, „Qualitative Research in Psychology” 2006, No. 3.
- Marx K., *Early Writings*, London 1992.
- Mikulas W., Vodanovich S., *The Essence of Boredom*, „Psychological Record” 1993, No. 1.
- Nisbet R., *Nuda* [w:] *Przesady. Słownik filozoficzny*, tłum. M. Szczubiałka, Warszawa 1998.
- Nuda* [w:] *Język polski. Współczesny słownik języka polskiego*, t. 1: A–N, red. B. Dunaj, Warszawa 2007.
- Nuda* [w:] *Słownik frazeologiczny języka polskiego*, red. S. Skorupka, Warszawa 1967.
- Nuda* [w:] *Słownik języka polskiego*, t. 2: L–P, red. M. Szymczak, Warszawa 1995.
- Nuda* [w:] *Słownik polszczyzny XVI wieku*, t. 18, red. M. R. Mayenowa, Wrocław et al. 1988.
- O’Hanlon J., *Boredom. Practical Consequences and a Theory*, „Acta Psychologica” 1981, No. 1.
- Okulicz-Kozaryn R., *Nuda w zwierciadle nudy. Roman Jaworski* [w:] *Nuda w kulturze*, red. P. Czapliński, P. Śliwiński, Poznań 1999.
- Pease A., *Modernism, Feminism and the Culture of Boredom*, New York 2012.
- Petry-Mroczkowska J., *Acedia – lenistwo* [w:] eadem, *Siedem grzechów głównych dzisiaj*, Kraków 2004.
- Rothlin P., Werder P., *Boreout! Overcoming Workplace Demotivation*, London–Philadelphia 2008.
- Schnabel U., *Sztuka leniuchowania. O szczęściu nicnierobienia*, tłum. V. Grotowicz, Warszawa 2014.
- Schopenhauer A., *Aforyzmy o mądrości życia*, tłum. J. Garewicz, Warszawa 1997.
- Sontag S., *Przeciw interpretacji i inne eseje*, tłum. M. Pasicka et al., Kraków 2012.
- Svendsen L., *A Philosophy of Boredom*, London 2005.
- Toohy P., *Historia nudy*, tłum. K. Ciarcińska, Warszawa 2012.
- Wan H. et al., *Understanding Non-Work Presenteeism: Relationships between Emotional Intelligence, Boredom, Procrastination and Job Stress*, „Personality and Individual Differences” 2014, No. 65.
- Zdrenka M., *O gnuśności, studium lenistwa i jego kontekstów*, Toruń 2012.

Spis ilustracji

1. Peter Brueghel Starszy, *Desidia* [on-line:] http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1334925&partId=1 [29.12.2017], *Szczyt nudy*, Demotywatory.pl [on-line:] <http://demotywatory.pl/2264834/Szczyt-nudy> [29.12.2017].
2. Model relacji pomiędzy nudą, gnuśnością, lenistwem, acedią i melancholią.

Streszczenie

Tekst ma na celu zdefiniowanie pojęcia nudy z wykorzystaniem interdyscyplinarnego korpusu publikacji naukowych, a także nakreślenie dystynkcji pomiędzy nudą, lenistwem, gnuśnością i acedią. Nuda, pomimo swojego społecznego zasięgu, rzadko bywa przedmiotem definicyjnej refleksji. Terminu tego, także w kontekście akademickim, używa się najczęściej w potocznym, zdroworozsądkowym rozumieniu, które traktuje nudę jako doświadczenie silnie związane (jeśli nie wręcz tożsame) z bezczynnością, odpoczynkiem, lenistwem lub monotonią. Niniejszy tekst wskazuje na elementy wspólne między owymi konceptami, kwestionując jednak ich równoznaczność.

Summary

Boredom and laziness, sloth, and acedia

Boredom, in spite of its social ubiquity, is rarely the subject of definitional reflection. Most people, including a large group of scholars, employing the term 'boredom' use it in colloquial, common-sense meaning, which treats boredom as an experience strongly connected (if not identical) with inaction, rest, laziness and/or monotony. This article aims to (1) define the concept of boredom, based on the interdisciplinary corpus of scientific publications and (2) to sketch the distinction between boredom, laziness, sloth and acedia.

Paulina Skrzyp

Fantazy i Idalia w dworku Respektów, czyli egzystencjalnie znudzona arystokracja

Instytut Literatury Polskiej im. I. Opackiego Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach

Nuda – emocja¹, która doskwiera ludziom w zachodnioeuropejskim kręgu kulturowym przynajmniej od starożytności, stała się niezbywalną towarzyszką cywilizacji Zachodu. Imponujące jest, jak wielu doczekała się nazw, odmian, prób klasyfikacji i wartościowania. Peter Toohey w swojej *Historii nudy*² stara się uzmysłowić czytelnikowi, że nuda jest obecna już w Starym Testamencie, co jasno obrazuje jej długie i nieprzerwane istnienie w kulturze Zachodu. Trzeba jednak zauważyć, że na dzisiejsze rozumienie nudy składają się emocje inaczej nazywane, lecz jej pokrewne. Wystarczy wspomnieć tutaj o acedii czy melancholii. Droga, którą nuda pokonała od średniowiecznej mniszej acedii do współczesnej choroby, za jaką uchodzi nuda egzystencjalna, jest naprawdę imponująca. Nie ulega też żadnej wątpliwości, że poczucie znużenia, zwątpienia i pustki jest obecne w kulturze od dawna, jednak samo słowo „nuda” pojawiło się w słownikach dopiero w epoce oświecenia³. Za najważniejszy etap w ewolucji tego pojęcia należy uznać pojawienie się obok nudy zwyczajnej także tej egzystencjalnej, której doświadczyć mogą tylko wybrańcy. Przestała być ona jedynie emocją, a stała się pretekstem do snucia filozoficznych refleksji. Toohey, prześledziwszy

- 1 O nudzie jako emocji – por. T. Goetz et al., *Types of boredom. An experience sampling approach*, „Motivation and Emotion” 2014, Iss. 3, ss. 401–419.
- 2 Wszystkie informacje na temat historii nudy – por. P. Toohey, *Historia nudy*, tłum. K. Ciarcińska, Warszawa 2012.
- 3 Magdalena Bizior-Dombrowska zaznacza, że francuskie słowo *ennui* ‘nuda’ jako hasło encyklopedyczne pojawiło się dopiero w 1768 r. Por. M. Bizior-Dombrowska, *Demon negacji. Nuda: studium pojęcia* [w:] eadem, *Romantyczna nuda. Wielka nostalgia za niczym*, Toruń 2016, ss. 29–30. Toohey twierdzi jednak, że fakt, iż nie istniało pojęcie, nie oznacza, że nie istniało samo zjawisko. Badacz pisze: „nuda to jedna z najpowszechniejszych ludzkich emocji i choćby z tego powodu nie należy jej bagatelizować” (P. Toohey, op. cit., s. 9).

w swojej książce historię kształtowania się pojęcia nudy egzystencjalnej, podaje następującą jej definicję:

Nuda egzystencjalna wywołuje bezbrzeżne, wszechogarniające poczucie pustki, izolacji i wstrętu w połączeniu z całkowitym brakiem jakiegokolwiek zainteresowania i trudnością ze skupieniem się na zaistniałej sytuacji. [...] Nuda egzystencjalna to koncepcja teoretyczna. Nie można jej uznać za emocję ani uczucie. To idea łącząca nudę, nudę przewlekłą, depresję, poczucie zbyteczności, frustracji i nadmiaru, wstrętu, obojętności, apatii i ograniczenia⁴.

Wariant egzystencjalny nudy stał się jednym z konstytutywnych składników tożsamości podmiotu w epoce romantyzmu. Romantycy ulegli wręcz jej epidemii, która w krajach europejskich zdominowała całą pierwszą połowę XIX wieku⁵. Można nawet stwierdzić, że zapanowała swoista moda na nudę. Opanowani przez nią pisarze stworzyli cały zastęp znudzonych bohaterów, stali się także wielkimi teoretykami tego zjawiska. Namysł nad kategorią nudy był istotnym procesem, który okazał się pomocny w kształtowaniu romantycznej antropologii. Magdalena Bizior-Dombrowska pisze:

Zdolność nudzenia się nie była zatem dla romantyków jedynie przejawem bierności, ale okazywała się często doświadczeniem granicznym, transgresyjnym, wartościowym poznawczo, umożliwiającym ogarnięcie całości egzystencji. W tym sensie pisarze i krytycy tej epoki pisali o nudzie w związku z kształtowaniem się romantycznej tożsamości, dostrzegając, że niejednokrotnie nudzić się znaczyło dla romantyków być w sposób autentyczny – patrzeć na swoje „ja” przez mikroskop, skonstruowany właśnie dzięki nudzie⁶.

Nuda w romantyzmie przestała być emocją wynikającą z braku zajęć czy też zbyt długiego oddawania się czynnościom niewystarczająco absorbującym uwagę, a stała się ważnym składnikiem antropologicznego projektu epoki leżącego u podstaw kształtowania się tożsamości człowieka nowoczesnego⁷. Egzystencjalny wariant nudy był dostępny ludziom obdarzonym nieprzeciętnym duchem, w przeciwieństwie do znudzenia zwyczajnego, z którym zmierzyć się musi każdy Europejczyk. W poprzednich wiekach uczucia znudzenia doświadczali w jakimś określonym stopniu wszyscy, w romantyzmie stan ten stał się niezbywalną cechą jednostek szczególnych⁸. Najważniejszy zatem w pojęciu nudy egzystencjalnej okazał się jej walor poznawczy, a gdy

4 P. Toohey, op. cit., s. 129.

5 Por. M. Piwińska, *Złe wychowanie. Fragmenty romantycznej biografii*, Warszawa 1981, ss. 102–114.

6 M. Bizior-Dombrowska, *Romantyczna nuda...*, s. 41.

7 Zagadnienia związane z filozofią antropologiczną epoki szczegółowo omawia Ireneusz Bittner, który zwraca uwagę przede wszystkim na powstanie w romantyzmie projektu nowej tożsamości człowieka, dla którego paradygmat oświeceniowy się wyczerpał – por. I. Bittner, *U podstaw antropologii filozoficznej polskiego romantyzmu*, Łódź 1998.

8 Por. P. Toohey, op. cit., s. 170.

tylko został odkryty, nuda musiała stać się składnikiem projektu nowego człowieka, wykreowanego w pierwszej połowie XIX wieku. Należy zaznaczyć, że romantyków najbardziej fascynował tak naprawdę sam proces kształtowania się nowego typu tożsamości. Michał Kuziak uważa, że u Juliusza Słowackiego rozmyślania o człowieku i jego miejscu w świecie powracają i trwają obsesyjnie⁹. Bohaterowie Słowackiego są jednak wygnańcami, którzy nigdzie nie mogą znaleźć swojego miejsca. To wzbudza w nich niechęć do otoczenia, która z kolei prowadzi do bierności i nieautentyczności ich istnienia, przez co odczuwają ogromną wewnętrzną pustkę. Umieszczenie nudy egzystencjalnej w obrębie systemu antropologicznego epoki potwierdzają słowa Bizior-Dombrowskiej:

Nuda romantyczna to odrębna kategoria wpisująca się w projekt romantycznej egzystencji, którą należy rozumieć jako doświadczenie graniczne (przede wszystkim w sensie poznawczym) konstituujące tożsamość romantyków. To stan, w którym może zostać zadane pytanie o sens bycia, co prowadzi do opisu świata, w którym bycie jest ujmowane jako nicość. Nuda w takim przypadku okazuje się konfrontacją z własnym skazaniem na bycie, ujawniającą nudzącemu się podmiotowi jego uwięzienie w egzystencji. Można ją zatem określić jako autentyczną postawę egzystencjalną, przeciwstawioną życiu nieautentycznemu sprowadzającemu się do bezustannej ucieczki przed śmiercią, iluzorycznego spojrzenia na świat, które umożliwia zajęcie się małymi, codziennymi sprawami i oswojenie się ze światem. [...] W tym ujęciu nuda romantyczna wyznacza granicę między „kamiennym światem” / zbiorowością / zewnętrżnością a podmiotem nudzącym się / „ja” / wewnętrżnością¹⁰.

Tym samym zagadnienie nudzącego się podmiotu staje się niejako centralnym zagadnieniem epoki, a na pewno w jakimś sensie niezwykłym elementem każdej romantycznej biografii. W świetle tych rozważań dziewiętnastowieczna epidemia nudy przestaje dziwić. Nie można jej także traktować wyłącznie jako modnego zachowania, gdyż umożliwiła poznanie ludzkiej natury. Znudzony życiem i światem podmiot odkrywał swoje trudne położenie. Stan bezbrzeżnej pustki, obojętność, samotność i społeczna alienacja z wyboru ukazywały bezsens jakiegokolwiek aktywności, która sprawiała wrażenie nieautentycznej i nieprowadzącej do niczego.

Na gruncie polskim uznaje się zazwyczaj, że mieliśmy dwóch nudzących się romantyków¹¹, którym zawdzięczamy kilka interesujących kreacji znudzonych bohaterów literackich. Chciałabym przyjrzeć się bliżej postaciom hrabiego Fantazego i hrabiny Idalii – parze bohaterów dramatu Juliusza Słowackiego. Oboje są ofiarami epidemii

9 Por. M. Kuziak, *Fragmety o Słowackim*, Słupsk 2001, ss. 20–44.

10 M. Bizior-Dombrowska, op. cit., ss. 10–11.

11 Bizior-Dombrowska w monograficznym opracowaniu poświęconym romantycznej nudzie wymienia Juliusza Słowackiego i Zygmunta Krasieńskiego. Ich romantyczne znudzenie opisuje w kolejnych rozdziałach swojej książki – por. M. Bizior-Dombrowska *Wymazywanie świata. Wielka nuda Słowackiego, Szczeliny nicości. Śmiertelna nuda Krasieńskiego* [w:] eadem, *Romantyczna nuda...*, ss. 197–297.

nudy w różnych jej odmianach, ale ten aspekt ich kreacji nie został dotąd wyczerpująco omówiony¹². Warto zatem przeczytać *Fantazego* właśnie jako dramat o nudzie.

Hrabiego Fantazego Dafinckiego¹³ czytelnik poznaje podczas jego wizyty w domu Respektów, którzy chcą zachęcić go do małżeństwa z ich córką, aby dzięki pieniądzom zięcia zabezpieczyć swój byt. Fantazy nie jest jednak szczególnie uwiedziony urokiem młodej kobiety i trudno w pełni ocenić, co tak naprawdę skłoniło go do podjęcia decyzji o ożenku. Dylemat bohatera tak komentuje Mieczysław Ingot:

Nie wiadomo z początku, dlaczego Fantazy zainteresował się Dianą. Pochodzi ze świetnego rodu, kocha go piękna i wytworna Idalia. Jest bogaty. Wy tłumaczenie może być tylko jedno: Fantazy szuka nowych wrażeń i dla nich nie liczy się z niczym¹⁴.

Znudzony i poszukujący nowych wrażeń arystokrata to częsty przypadek w epoce romantyzmu. Tak objawiającą się nudę należałoby nazwać, za Bizior-Dombrowską, „nudą z przesytu”. Była ona związana przede wszystkim z jednostajnością nieobarzonego żadnymi troskami życia. Aby przewyciężyć ów stan bohaterowie często swoje troski reżyserowali. Hrabia Fantazy w tym przypadku kroczy utartą ścieżką, stylizując się na bajronicznego poetę, który jednak, z nudów chcąc kupić sobie żonę, odrzuca ideał romantycznej miłości.

Fantazy, cierpliwie czekając na nadejście dam, prowadził następującą rozmowę z przyjaciелеm:

RZECZNICKI
Lecz ciebie znają...

12 Brak interpretacji postaci Fantazego jako jednego ze znudzonych bohaterów romantycznych jest szczególnie widoczny w przywoływanej książce Bizior-Dombrowskiej która pominęła w niej *Norwę Dejanirę*, choć wiele uwagi poświęciła bohaterom Słowackiego (por. M. Bizior-Dombrowska, „Wydalony z miejsc świętych” – *Lambro w piekle nudy*, „Spotkanie z samym sobą”. *Tożsamość Kordiana, Ironia nudy i nuda ironii* [w:] eadem, *Romantyczna nuda...*, ss. 209–246). Ewa Łubieniewska w swoim monograficznym opracowaniu dramatu także nie poświęca znudzeniu bohatera zbyt wiele uwagi, koncentrując się przede wszystkim na ironicznym charakterze dramatu oraz literackim tworzywie, które wykorzystał Słowacki w trakcie pisania, a także na rewizji stanowisk badaczy na temat daty powstania *Fantazego* (por. E. Łubieniewska, „Fantazy” *Juliusza Słowackiego czyli komedia na opak wywrócona*, Wrocław et al. 1985, ss. 18–184); hrabiego Dafinckiego nie uwzględniła także Piwińska w swoim rozdziale o romantycznej nudzie (por. M. Piwińska, *Zeszlówieczna nuda* [w:] eadem, *Złe wychowanie...*, ss. 68–143).

13 Interesującą charakterystykę bohatera na tle innych literackich kreacji Słowackiego daje Maria Cieśla-Korytowska, która pisze: „Fantazy jest najdojrzalszy z bohaterów [obok Kordiana i Szczęsnego – przyp. P. S.], i nie tylko dlatego, że najbardziej autoironiczny i cyniczny. [...] Niektóre jego wypowiedzi są wynikiem swoistej gry, jaką prowadzi z czytelnikiem, inne zabiegów autokreacyjnych, jeszcze inne – rzeczywistej samoświadomości” (M. Cieśla-Korytowska, *O bohaterach Juliusza Słowackiego* [w:] eadem, *Autor, autor!*, Kraków 2010, ss. 112–113).

14 M. Ingot, *Wstęp* [w:] J. Słowacki, *Fantazy*, oprac. M. Ingot, Wrocław 1976, BN I 105, s. XX.

FANTAZY

Cóż? Że kilka listów,
 Które w gorączce można było spłodzić,
 Przepisać... nawet przez płatnych kopistów,
 Samemu nawet pisać nie umiejąc, [...]
 Mój Rzecznicki,
 Ty mój świat... ty mój – raczej moja drużka,
 Bo się jak panna spłonie... w jezuicki
 Talerz... wlepiwszy me panięskie wzroki;
 Ty mnie zachwalaj... wynoś pod lazury,
 Nad Wezuwiusze, nad Alpy obłoki;
 Mów, zem napisał poemat... ponury
 O czterech wiatrach... złoś mię jak barana,
 A mnie pozwól się troszeczką zagapić
 I z siebie lakier bajroński szatana
 Zrzucić...¹⁵

Dramat dotyka istotnej kwestii romantycznej antropologii, uwaga skupia się głównie na kwestiach poznawczych. Fantazy operuje wykreowanym wizerunkiem, do którego nie jest szczególnie przywiązany. Mężczyzna nie wykazuje także zainteresowania nic nieznaczącą w jego ocenie opinią adresatek jego listów. Istotne jest także stwierdzenie odnoszące się do pozbycia się „bajrońskiego lakieru”, czyli uwolnienia się od mody, w jaką popadli arystokraci w tamtym czasie¹⁶. Bohater zresztą rekomendacje swojej osoby rodzinie przyszłej żony pozostawia Rzecznickiemu. Takie podejście do siebie samego ujawnia jednocześnie ogromne znudzenie. Trzeba wziąć jednak pod uwagę fakt, że przesiąkniętemu nudą egzystencjalną romantycznemu podmiotowi¹⁷ w ogóle nie zależy na wywoływaniu u innych jakichś określonych wrażeń. Zdaje się to potwierdzać poniższa rozmowa między Rzecznickim a hrabią:

15 J. Słowacki, *Fantazy*, oprac. M. Inglot, Wrocław 1976, BN I 105, ss. 5–7. Wszystkie cytaty z *Fantazego* pochodzą z tego wydania, dalej lokalizuję je bezpośrednio w tekście, podając jedynie numer strony w nawiasie kwadratowym.

16 Inglot w *Realiach „Fantazego”* zwraca uwagę na posługiwanie się przez Słowackiego „drobiazgiem realistycznym”. Fantazy jest tak naprawdę reprezentantem arystokracji, która coraz bardziej traciła na znaczeniu i w konsekwencji uciekała w alternatywne światy, którym patronowali lord Byron, nuda, zubożenie i melancholia. W podobnej – realistycznej – perspektywie badacz rozpatruje pozostałe kreacje bohaterów oraz przestrzeń w dramacie (por. M. Inglot, *Realia „Fantazego”*, Warszawa 1959). Na realizm *Fantazego* zwraca także uwagę Alina Kowalczykowa w swoim wstępie do dramatu (por. A. Kowalczykowa, *Wstęp* [w:] J. Słowacki, *Fantazy. Nowa Dejanira*, Kraków 1998, ss. 5–25).

17 Ważne w odniesieniu do postaci Fantazego okazują się te cechy podmiotu romantycznego, który, afirmując (nierządkiem) skrajny indywidualizm, traci oparcie w świecie, rezygnując z transcendencji. W konsekwencji prowadzi to do odczuwania przez jednostkę wewnętrznej pustki i osamotnienia. Por. M. Siwiec, *Romantyczny kryzys mocnego podmiotu. Pęknięcia i pozory*, „Ruch Literacki” 2015, z. 6, ss. 559–570.

RZECZNICKI

Pierwsze złe wrażenie

Trudno się ściera...

FANTAZY

Nie dbaj – nie dbaj o to [8].

Słowa te świadczą o znudzeniu konkurenta zanim jeszcze rozpoczął starania o rękę Diany. Nie zależy mu na niczym, a przecież jest gościem w domu swojej przyszłej żony i powinien starać się zrobić jak najlepsze wrażenie. Ostatecznie ślub z Dianą byłby sporą zmianą w jego życiu – nie dba on jednak o wrażenie, jakie wywiera, ani nie jest tak naprawdę ciekaw swojej przyszłej żony. Uczestniczy w całym spektaklu w sposób bardzo obojętny, a jego zachowania to utarte schematy, które nie wymagają od niego wielkiego zaangażowania, co pozwala mu na oddawanie się wewnętrznej nudzie. Niestety w czasie przygotowań do wyjścia do ogrodu gospodyni zapomina o swoim przyszłym zięciu, który w salonie zaczął prowadzić rozmowę z Rzecznickim:

FANTAZY

O ty, sekaturu!

Patrz – poszli wszyscy na ogród... a o nas

Ani kto wspomniał...

RZECZNICKI

Bo ty jesteś pióro

Które sonety pisze... et andronas

Scribit...

i bawisz ludzi, gdy się nudzą,

A nudzisz, gdy się bawią...

FANTAZY

To być może...

RZECZNICKI

Abyś się widział sam, weź głowę cudzą

I włóż na swój kark...

FANTAZY

A moją połóż na twoim?... [25]

Rozmowa bohaterów sygnalizuje bardzo istotną kwestię, a mianowicie problem samopoznania, o którym wspomniałam wcześniej. Znudzony arystokrata, przybierający różne pozy, które nie powodują u niego żadnych porywów serca, staje się więźniem schematów własnego zachowania. Nic nie przynosi mu radości, ale też nie przepełnia go poczuciem żalu – trwa w zawieszaniu, zubożniały na wszystko, co wskazuje na znużenie własnym życiem. Poczucie dojmującej pustki wewnętrznej skłania bohatera do próby spojrzenia z zewnątrz na własną osobę. Fantazy, chcąc lepiej poznać swoją duszę, musiałby zagwarantować sobie odpowiedni dystans. Z tej perspektywy jakże ironiczny wydaje się cytowany fragment – prowadzi on bowiem do wniosku, że nie

ma w życiu takiego momentu, kiedy człowiek mógłby powiedzieć, że zna samego siebie. Idąc dalej: jeśli człowiek nie jest w stanie zgłębić własnego wnętrza, to czy ktokolwiek jest w stanie to zrobić?¹⁸ Wniosek z tego krótkiego dialogu pomiędzy bohaterami może być przytłaczający: człowiek nigdy nie będzie w stanie poznać całkowicie ani siebie, ani innych. Mimo tego Fantazy podejmuje próby analizy swoich zachowań. Za przykład może posłużyć następujący fragment wypowiedzi bohatera:

FANTAZY

Ona, co na mnie jako narzeczona
 Patrzeć tu musi... a w duszy gorącej
 Czuje... że będzie majątkiem kupiona,
 A cierpliwością wypłacić się musi –
 Ta panna... Czuję, że to podłość we mnie! Ale mnie jakiś szatan wewnętrzny kusi
 Popętnić taką podłość i nikczemnie
 Kupić ją... złotych polskich pół milionem! [28].

Słowa Fantazego o jego postępowaniu wobec przyszłej żony należy potraktować bardzo poważnie – ukazują one tragizm bohaterów. Najbardziej pokrzywdzona jest oczywiście Diana, będąca przedmiotem transakcji kupna-sprzedaży między hrabią a rodzicami. Ona jednak nie ma żadnej drogi ucieczki. Musi zrobić to, co do niej należy. Fantazy natomiast ma wybór – mógłby w każdym momencie opuścić dwór Respektów, nie zawierając kontraktu. Bohater nie widzi jednak innej możliwości przezwyciężenia nudy, zapewnienia sobie rozrywki i pokonania poczucia pustki. Ostatecznie możliwość wyboru okazuje się pozorną. Różnica między bohaterami polega jednak na tym, że za kobietę wybrali rodzice, a mężczyzna wybrał sam i doskonale zdaje sobie sprawę z motywacji własnego zachowania. Nie widzi jednak dla siebie w tym momencie innego ratunku.

Wewnętrzny stan Fantazego nie jest dla nikogo tajemnicą. Nawet Jan, który przybył w przebraniu wraz z Majorem do Respektów, bez problemu potrafi go scharakteryzować:

18 Warto przywołać w tym miejscu koncepcję romantycznej miłości, która także miała walor poznawczy. W miłości można było próbować poznać siebie i przeznaczoną sobie drugą osobę, z którą tworzyło się idealną jedność. Ideał połączenia dwóch dusz w jedną nową, kompletną całość miał się stać podstawą ludzkiej egzystencji i jedną z możliwości poznania siebie i świata. Fantazy, chcąc kupić sobie żonę, świadomie rezygnuje z połączenia się z przeznaczoną mu duszą i tym samym ogranicza dostępne możliwości poznawcze. Piwińska pisze: „Tak więc miłość dla romantyków była cenna, bo budziła »ja« do życia autentycznego” (M. Piwińska, *Postowie* [w:] eadem, *Miłość romantyczna*, Wrocław 1984, ss. 518–653). Por. też: M. Piwińska, *Kochana siostra*, [w:] eadem, *Złe wychowanie...*, ss. 292–312; M. Bąk, *Nieobecność warunkiem romantycznej miłości. Ewolucja koncepcji na przykładzie twórczości Adama Mickiewicza* [w:] *Miłość romantyczna jako figura wyobraźni*, red. B. Płonka-Syroka, E. Rudolf, Wrocław 2009, ss. 125–134.

JAN

Jednak – ja nie wiem – ona mi wszczepiła
W to serce – jakiś gniew – na tego człeka,
Który... tu – który jak pieniądze siła,
Jak wódz – od swych wojsk dukatowych czeka
Zwycięstwa – a sam... spokojnie i cicho,
Nie wytężywszy żadnej serca władzy,
Weźmie ją... [73].

Spokój, chłód, opanowanie i brak zainteresowania Fantazego wywołują w Janie skrajne emocje – jest on wszak zakochany w Dianie, która musi poślubić znudzonego pannie. Ślub może być dla tytułowego bohatera próbą przewyciężenia nudy i poczucia bezsensu świata. Jednak podczas całego procesu zawierania kontraktu z Respektami Fantazy nie wykazuje żadnych emocji. Jest do tego stopnia obojętny, że wiele działań, które powinien podjąć sam, wykonuje za niego przyjaciel.

W dramacie, obok hrabiego Fantazego, występuje jeszcze jedna postać zasługująca na uwagę w kontekście romantycznej nudy. Mam tutaj na myśli hrabinę Idalię, która niespodziewanie pojawia się u Respektów. W trakcie lektury czytelnik może wywnioskować, że tytułowego bohatera i Idalię łączyła w przeszłości bliska relacja. To dlatego Fantazy jest w stanie podczas rozmowy z gospodynią bardzo dokładnie i trafnie scharakteryzować dawną znajomą:

FANTAZY

Kto sztyletem prześcieradło zbroczy,
Popelni... wielką poezją... z osobą,
Która by dała dziś... dziesięć lat życia
Za jaką scenę głośną i tragiczną.
Jej trzeba rany... – Usta ma do picia
Trucizny. – Byłaby osobą śliczną,
Mając rozdarte serce – lub sumienie,
Do miesięcznego modląc się blasku.
Nieszczęściem – takie biednej przeznaczenie,
Że jako okręt rozbity na piasku
Siedzi... i czeka... lecz żądane burze
Nigdy ją z ziemi zabrać nie przychodzą [44].

Hrabina, podobnie jak Fantazy, cierpi z powodu nudy. Idalia chciałaby się od niej uwolnić. Nie ma skonkretyzowanego planu, lecz na pewno chce przeżyć coś, co spotyka tylko ludzi szczególnych. Jej zachowanie w dworku państwa Respektów staje się poszukiwaniem wrażeń, których jeszcze nie doświadczyła w swoim życiu. Niestety, sama uwięziła się w teatralnych i egzaltowanych gestach, przez co nie jest w stanie pokonać własnego znużenia. Wyreżyserowane zachowania nie pozwalają jej na prawdziwe przeżycie niczego, co dodatkowo potęguje poczucie bezsensu. Warto wspo-

mnieć tutaj o koncepcji Ervinga Goffmana, która pozwoli lepiej zrozumieć mechanizmy kierujące postępowaniem hrabiny:

[...] przyjmijmy punkt widzenia jednostki, która znalazła się w obecności innych. [...] Bez względu na konkretny cel, jakim kieruje się jednostka, i bez względu na przyczynę, dla której wybrała taki właśnie cel, w jej interesie będzie leżeć kontrola nad postępowaniem innych, a szczególnie nad reakcjami na jej działania¹⁹.

Najważniejsze dla arystokratki okazują się konsekwentne kreowanie obrazu odbitej zakładniczki, w który uwierzyliby wszyscy mieszkańcy dworku, oraz manipulowanie zachowaniami współtowarzyszy. Wystarczy przypomnieć jej rozmowę z Respektami, a później z samą Omfalią Rzecznicką. Zanim jednak to nastąpi, wygłasza poniższą kwestię:

IDLALIA

[...] Ja nawypuszczam wśród każdej tortury
Nadziei z serca – a trucizny z ręki,
zawszem gotowa powitać wypadek
uśmiechem albo śmiertelną bladością.
[...] a jakież tu w tym domu były czyny
ludzi, co sercem i rozumem błyszczą?
przedali córkę... mnie, natrętna mare,
chcieli oddalić – jak? – afrontowaną,
tak, że mi chyba wziąć habity szare
i za klasztorna trzeba było ścianą
przeżyć ostatek... precz, serca sprzedajne!
Za was rumienie się jak róża sromu. –
szczęściem, że blisko konie mam rozstajne,
i wrócę – sama... do smętnego domu...
z moja niedola i z moim cierpieniem
dawnym, lecz mędrsza stokroć doświadczeniem [III–II2].

W zacytowanym fragmencie Idalia uświadamia i sobie, i czytelnikom, że może być, kim chce. Jest w stanie przyjąć każdą rolę i dostosować swoją życiową grę do różnych okoliczności. Jej potencjał aktorski zdaje się niewyczerpany, ona zaś zamierza go wykorzystać, kreując się na wybawicielkę Rzecznickiej – z pełną świadomością, że wynika to raczej z chęci wyzbycia się poczucia pustki i zapewnienia sobie rozrywki, niż z potrzeby serca. Rola została dobrze odegrana – gospodarze, składając Idalii wizytę, nawet nie podejrzewają, że to nie ona została porwana. Mimo to cały spektakl nie satysfakcjonuje bohaterki. Zarówno ona, jak i Fantazy zmierzają ku śmierci:

19 E. Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, tłum. H. Datner-Śpiewak i P. Śpiewak, oprac. J. Szacki. Warszawa 2008, s. 33.

FANTAZY

Rzecznicki, jestem trup!...

RZECZNICKI

Co to się znaczy? [...]

FANTAZY

Dość... czas szybko bieży...

Do grobu śpieszno – a strach... Nie idź za mną!

Bo gdybyś i szedł, to nie trafisz wcale;

Śmierć ma tebańską stolicę stubramną;

Jedne są bramy jak krwawe korale

Czerwone... inne są jak perły białe,

I białe, bez ran duchy – przez nie wchodzi.

Bądź zdrów!... Królestwo mego ducha całe

Nie zbuntowane... ale z ciała już się płodzą

Robaki i te w ustach słowa zimne

Są robakami... [124–127].

Warto się zastanowić, co mogą oznaczać słowa skierowane do Rzecznickiego, w których Fantazy komunikuje, że już za życia jest trupem i jego samobójstwo byłoby tylko dopełnieniem śmierci w wymiarze duchowym. Mimo że Fantazy mówi o strachu, jego duch jest obojętny wobec tego postępku. Jak twierdzi Peter Toohey, dążenie jednostki do samouniżenia na kartach literatury pierwszej połowy XIX wieku jest dość typowym zachowaniem, jeśli bohater jest we władaniu egzystencjalnej nudy, czyli tak naprawdę egzystencjalnej pustki:

Ofiary nudy egzystencjalnej – nie tej zwyczajnej – mogą często rozprawiać o samobójstwie, jeśli jednak próbują je popełnić, robią to najczęściej na papierze. Do romantycznych samobójstw dochodzi najczęściej w dramatach i fikcji literackiej. Pasują zwykle do pewnej formy narracji „oporu i utwierdzania samego siebie” w obliczu kryzysu egzystencjalnego²⁰.

Warto zwrócić uwagę na to, jak teatralna miałaby być śmierć Fantazego i Idalii. Para dawnych kochanków zażywa truciznę ukrytą w lasce hrabiego – bez świadków. Spektakl bez publiczności, choć chyba i role zostały nie najlepiej dobrane. Fantazy zdecydował się na śmierć za Idalię, która, według udzielonych mu informacji, została wprowadzona podczas spaceru, co stanowiło poważny skandal obyczajowy. Jak się jednak okazało, dobre imię hrabiny wcale nie zostało wystawione na szwank – cała sytuacja to tylko kaprys znudzonej kobiety. Mimo tego Fantazy jest chyba ostatnim mężczyzną, który może występować w roli obrońcy reputacji Idalii. Edward Csató pisze: „Fantazy, znudzony wielkoświatowymi pięknościami i kupujący sielską żonę za pół miliona, podniecający się erotycznie podłością swego czynu, przypomniał sobie

20 P. Toohey, op. cit., s. 126.

o honorze na wieść o porwaniu kobiety, którą rzucił i z której przed chwilą kpił bez litości”²¹.

Jego romans z arystokratką, który miał miejsce wcześniej niż feralne zainscenizowane porwanie stawia kobietę w niezbyt dobrym świetle. Dodatkowo jej gest, mający na celu uratowanie Rzeczniczkiej, staje się bezsensowny i pusty – nie może zaryzykować utraty społecznego szacunku, którego się już pozbawiła. Dwójka ta ostatecznie doprowadza do sytuacji, w której ich śmierć – upragniona jako element przekroczenia egzystencjalnej pustki – staje się wręcz śmieszna, podobnie jak oni sami, umierający za dawne grzechy. Idalia zresztą sama to przyznaje:

IDALIA

I ta przyczyna śmierci – to porwanie –
tak los uczynił, że obelga cała
spadła na inną zupełnie osobę.
jam jest więc winna, żem skłamała;
jam winna, żem tu całą jedną dobę
chciała aktorką być – i podług świata
fałszem dopomóc sobie... na tej ziemi...
owszem – posłuchaj... ta śmierć, która lata
jak nocny motyl – skrzydłami kościanymi
gruchocąc... marna jest – i nam urąga [146–147].

Okazuje się, że to niewyreżyszerowana śmierć Majora, prostego człowieka, zostaje uwznioślona, podczas gdy planowany gest mający wyzwolić bohaterów z metafizycznej pustki, jaką jest nuda, stał się śmieszny, pozbawiony wagi, niepotrzebny i niemożliwy²².

Przez pryzmat ironii romantycznej²³ należy czytać nie tylko wspomniane planowane samobójstwo bohaterów, lecz cały utwór. Warto zatem poświęcić uwagę jej trochę uwagi. Według Tadeusza Namowicza:

Przez ironię rozumiano zarówno stałą strukturę myślenia o literaturze, jak i zasadę tworzenia literatury. Uświadamiała ona w sposób szczególnie tak mocno odczuwalny przez romantyków brak jedności świata, jego rozbicie. [...] Obejmuje ona stosunek artysty do otaczającej go rzeczywistości,

21 E. Csátó, *Szkiełce o dramatach Słowackiego*. Maria Stuart, Balladyna, Beatryx Cenci, Fantazy, Warszawa 1960, s. 196.

22 Planowane samobójstwo bohaterów omawia także Stefan Kołaczkowski, dla którego ten gest jest odzyskaniem pełni człowieczeństwa przez Fantazego i Idalię. Choć wyśmiany przez samych bohaterów, przybliża ich jednak do poznania samych siebie. Por. S. Kołaczkowski, *Wstęp* [w:] J. Słowacki, *Fantazy czyli Nowa Dejanira*, Kraków 1927, ss. XXXVII–XXXVIII.

23 Szerokie, wieloaspektowe i rozbudowane znaczenie tego terminu przedstawił Tomasz Ososiński w swojej książce – por. T. Ososiński, *Ironia a jednostka. Koncepcja ironii u Friedricha Schlegla i Sokratesa*, Warszawa 2014.

stawia pytania o wzajemną relację między ograniczonością zrodzoną z uwikłania w miejsce i czas, w których mu przyszło żyć, a wolnością wynikającą z immanentnej człowiekowi kreatywności²⁴.

Przywołany przez badacza filozoficzny²⁵ aspekt ironii jest w *Fantazym* bardzo wi-
doczny. To właśnie ograniczenia, jakim poddani są bohaterowie, których są oni
w pełni świadomi, podważają sens istnienia świata i życia człowieka. Warto jednak
zwrócić uwagę na to, o czym pisze Ewa Łubieniewska o realizacji ironii w dramacie:

Reżyser komediowych z pozoru wydarzeń kieruje w taki sposób akcją, konstruuje takie sytuacje
dramatyczne i systemy motywacji zachowań, by zbudować ambiwalentny, wewnętrznie sprzeczny
obraz wszystkich bez wyjątku „dramatis personae”. [...] Zmienność przekazu (niestabilność oce-
ny autorskiej, kwestionowanie tej samej sugestii, którą przygotowała poprzednia scena) jest stałą
zasadą kompozycyjną, determinującą poetykę dramatu²⁶.

Powyższe słowa badaczki pokazują drugi aspekt ironii romantycznej, który mówi
o manifestowaniu autora we własnym dziele. Dodatkowo można zauważyć, że świat
przedstawiony w każdym momencie może zostać unieważniony przez twórcę. Ironia
daje także swój wyraz w następowaniu po sobie scen wzajemnie się wykluczają-
cych. Można to potraktować z jednej strony jako pokazanie przez autora poetyckiego
warsztatu, a z drugiej jako wyraz przeświadczenia o braku spójności świata, w którym
przyszło żyć bohaterom. *Fantazy* jest zatem dramatem, w którym ironia romantyczna
ma wieloaspektową reprezentację i jest obecna od pierwszej sceny dramatu. Maria
Delaperrière pisze:

Gra ironii polega na stworzeniu dystansu w stosunku do świata przez bohatera, który doskonale
zdaje sobie sprawę, że jest to także i jego własny świat. [...] Świadomość swobodnego pęknięcia
między kontekstem realistycznym sztuki a inscenizacją, którą jej bohaterzy sobie narzucają, bu-
duje dramat i zarazem go rozbija²⁷.

Biorąc pod uwagę ten fakt, należy w obrębie interpretacyjnych dociekań zawrzeć tak-
że pierwiastki realistyczne, które na równi z ironią kształtowały akcję dramatu. Pod-

24 T. Namowicz, *Wstęp* [w:] *Pisma teoretyczne niemieckich romantyków*, oprac. T. Namowicz, Wrocław et al. 2000, BN II 246, ss. LV–LVII.

25 Na aspekt poznawczy ironii zwraca także uwagę Olga Taranek. Badaczka pisze: „musimy mieć świadomość, że po ironii następuje jednak coś: nie(do)określona koncepcja świata; naszkicowana zostaje egzystencjalna koncepcja człowieka – wypadki, sploty wydarzeń w migotliwy i niejasny sposób determinowane” (O. Taranek, „Ironia, dobra siostra”. *Dygresyjność Juliusza Słowackiego z perspektywy teorii-poznawczych form ironii w literaturoznawstwie* [w:] *Poemat dygresyjny Juliusza Słowackiego. Struktura, konteksty, recepcja*, red. M. Kalinowska, M. Leszczyński, Toruń 2011, s. 209).

26 E. Łubieniewska, op. cit., ss. 110–111.

27 M. Delaperrière, „*Fantazy*” i „*Fantasio*”, czyli jak zdemaskować pozór [w:] *Słowacki teatralny*, red. K. Kurek, Poznań 2006, ss. 224–225.

czas lektury można zauważyć, że napięcia spowodowane zestawieniem fragmentów realistycznych z ironicznymi powodują pęknięcia świata przedstawionego i to właśnie z tych pęknięć wyłania się skomplikowana prawda o człowieku. Fantazy na własną rękę szuka odpowiedzi na pytanie, kim jest. Jego prawdziwe „ja” bierze swój początek w chorobie wieku – nudzie.

Choć do pierwszej połowy XIX wieku pojęcie nudy miało nieostre granice, romantycy uczynili z niego jeden z podstawowych składników kształtujących nowoczesną tożsamość. Nuda z emocji przeobraziła się w stan, który zamiast wszystkich, zaczął dotyczyć tylko wybranych. Nuda egzystencjalna – bezbrzeżna pustka, jakiej doświadcza podmiot – pomaga w poznaniu własnego wnętrza. To doświadczenie graniczne staje się konieczne do uzyskania pełni istnienia, a tym samym zajmuje bardzo istotne miejsce w koncepcji antropologicznej epoki. Bohater romantyczny, który się nudził, mógł uważać, że dzięki temu doświadcza pełni egzystencji. Tym samym Fantazy i Idalia, którzy zmagają się z nudą egzystencjalną, mają możliwość głębszego poznania siebie i otaczającego świata. Z tego doświadczenia ma wyłonić się pełnia ich życia. Oboje postanawiają dokonać heroicznego aktu samobójczego wyzwającego z beznadziejnego zawieszenia pomiędzy bytem a niebytem. Obecna w dramacie strategia ironiczna ośmiesza tę próbę, lecz nie kwestionuje drogi, którą Fantazy i Idalia przeszli, aby poznać samych siebie wyłaniających się z poczucia bezsensu. Dla Idalii najważniejsza była próba odegrania roli i przybrania w pełni świadomości konkretnej maski. Tak jak tytułowy bohater dokonała autoanalizy oraz w pewnym stopniu odsłoniła przed sobą i dla siebie mechanizmy rządzące światem. Ostatecznie jednak w świecie, w którym tak wielką rolę odgrywa niemożliwa do przeciwstawienia ironia, kondycja człowieka i jego możliwości poznawcze zawsze będą stały pod znakiem zapytania. Mimo wszystko działania podjęte zarówno przez Fantazego, jak i przez hrabinę, pomogły im stać się podmiotami bardziej świadomymi siebie i świata – a to dla romantyków była największa wartość.

Bibliografia

- Bąk M., *Nieobecność warunkiem romantycznej miłości. Ewolucja koncepcji na przykładzie twórczości Adama Mickiewicza* [w:] *Miłość romantyczna jako figura wyobraźni*, red. B. Płonka-Syroka, E. Rudolf, Wrocław 2009.
- Bittner I., *U podstaw antropologii filozoficznej polskiego romantyzmu*, Łódź 1998.
- Bizior-Dombrowska M., *Romantyczna nuda. Wielka nostalgia za niczym*, Toruń 2016.
- Cieśla-Korytowska M., *O bohaterach Juliusza Słowackiego* [w:] *Autor, autor!*, Kraków 2010.
- Csató E., *Szkice o dramatach Słowackiego*. Maria Stuart, Balladyna, Beatryx Cenci, Fantazy, Warszawa 1960.
- Delaperrière M., „Fantazy” i „Fantasio”, czyli jak zdemaskować pozór [w:] *Słowacki teatralny*, red. K. Kurek, Poznań 2006.
- Goetz T. et al., *Types of boredom. An experience sampling approach*, „Motivation and Emotion” 2014, iss. 3.
- Goffman E., *Człowiek w teatrze życia codziennego*, tłum. H. Datner-Śpiewak i P. Śpiewak, oprac. J. Szacki, Warszawa 2008.
- Inglot M., *Realia „Fantazego”*, Warszawa 1959.
- Inglot M., *Wstęp* [w:] J. Słowacki, *Fantazy*, oprac. M. Inglot, Wrocław et al. 1976, BN I 105.
- Kołaczkowski S., *Wstęp* [w:] J. Słowacki, *Fantazy czyli Nowa Dejanira*, Kraków 1927.
- Kowalczykowska A., *Wstęp* [w:] J. Słowacki, *Fantazy. Nowa Dejanira*, Kraków 1998.
- Kuziak M., *Fragmenty o Słowackim*, Słupsk 2001.
- Łubieniewska E., „Fantazy” Juliusza Słowackiego czyli komedia na opak wywrócona, Wrocław et al. 1985.
- Namowicz T., *Wstęp* [w:] *Pisma teoretyczne niemieckich romantyków*, oprac. T. Namowicz, Wrocław et al. 2000, BN II 246.
- Ososiński T., *Ironia a jednostka. Koncepcja ironii u Friedricha Schlegla i Sokratesa*, Warszawa 2014.
- Piwińska M., *Postowie* [w:] eadem, *Miłość romantyczna*, Wrocław 1984.
- Piwińska M., *Złe wychowanie. Fragmenty romantycznej biografii*, Warszawa 1981.
- Siwiec M., *Romantyczny kryzys mocnego podmiotu. Pęknięcia i pozory*, „Ruch Literacki” 2015, z. 6.
- Słowacki J., *Fantazy*, oprac. M. Inglot, Wrocław et al. 1976, BN I 105.
- Taranek O., „Ironia, dobra siostra”. Dygresyjność Juliusza Słowackiego z perspektywy teorio-poznawczych form ironii w literaturoznawstwie [w:] *Poemat dygresyjny Juliusza Słowackiego. Struktura, konteksty, recepcja*, red. M. Kalinowska, M. Leszczyński, Toruń 2011.
- Toohy P., *Historia nudy*, tłum. K. Ciarcinińska, Warszawa 2012.

Streszczenie

Artykuł koncentruje się w głównej mierze wokół zagadnienia nudy egzystencjalnej w epoce romantyzmu. Został podzielony na dwie części. W pierwszej z nich przedstawiono krótką historię pojęcia nudy oraz jej szczególny status w pierwszej połowie XIX wieku, w drugiej zaś zaprezentowano kreacje dwojga bohaterów dramatu Juliusza Słowackiego, którzy zmagają się z poczuciem pustki (Fantazego oraz Idalii). Tekst dowodzi, że doświadczenie egzystencjalnej nudy pomaga owym bohaterom w poznaniu siebie, innych oraz świata.

Summary

Fantasy and Idalia in a Respekts' Residence, or an Existentially Bored Aristocracy

The article focuses mainly on the issue of an existential boredom in the period of the Romanticism. In the first part of the article a short history of the concept of boredom and the special status of boredom in the period of the Romanticism is presented. In the second part, the two characters created by Juliusz Słowacki are presented – Fantasy and Idalia. They struggle with existential emptiness. The article proves that the experience of the existential boredom helps the literary characters to get to know themselves, the other and the world.

Anna Jasik

Grzech acedii w dramacie *Wujaszek Wania* Antoniego Czechowa

Instytut Filologii Polskiej i Logopedii Uniwersytetu Łódzkiego

Duchowa depresja

Słowo „acedia” wywodzi się od greckiego *kados* (‘troska’), którego semantycznym rewersem jest *a-kedeia*, czyli „beztroska, niedbalstwo, obojętność – w niektórych przypadkach również niepokój”¹. Pojęcie to zostało przejęte przez monastycyzm chrześcijański w celu rozróżnienia między melancholią, która w tej tradycji uznawana była za chorobę ciała, a znacznie poważniejszą przypadłością, atakującą dusze głównie mniichów i anachoretów².

Acedia, nazywana „demonem południa” (jej atak miał następować zwykle o dwunastej), według Ewagriusza była jedną z ośmiu namiętnych myśli [*logismoi*] obok obżarstwa, pożądania seksualnego (nieczystości), chciwości, smutku, gniewu (złości), próżności (szukania ludzkiej chwały) i pychy³. Ta klasyfikacja stanowiła podstawę dla późniejszej koncepcji siedmiu grzechów głównych, czyli pychy, chciwości, zazdrości, gniewu, nieczystości, łakomstwa, lenistwa lub znużenia duchowego⁴.

Według Ojców Kościoła acedię, która „nienawidzi pracowitości”⁵, jest „przeciwniczką trudów”⁶ i „przeciwieństwem wytrwałości”⁷. można było zwalczyć tylko modlitwą i pracą (*Ora et labora*): „z całych sił opierajcie się pokusie dalekiej ucieczki,

1 W. Bałus, *Mundus melancholicus. Melancholiczny świat w zwierciadle sztuki*, Kraków 1996, s. 55.

2 Por. A. Jasik, *Inamorato i superstitius – o melancholii miłosnej i religijnej w literaturze*, Łódź 2016, ss. 9–19.

3 Por. W. Zatorski OSB, *Acedia dziś*, Kraków 2011, s. 20.

4 Por. ibidem, s. 21.

5 Ibidem, s. 35.

6 Ibidem, s. 36.

7 Ibidem.

walczyć na miejscu, pozostanie niezłomni i niewzruszeni, jednocześnie zajmując i trując swoje ciało⁸ – radził Jan Kasjan.

Dziś acedię zwykle pojmuje się, upraszczając, jako „ogólny stan zniechęcenia, zmęczenia, braku zainteresowania⁹. Tę depresję duchową¹⁰ można nazwać siostrą melancholii, ponieważ podobnie „pozostaje wszechobecnym fenomenem, który w pewien sposób związany jest z samą ludzką kondycją. Czas, miejsce i okoliczności życiowe modyfikują jedynie jego konkretne przejawy, lecz on sam pozostaje w swej istocie niezmienny, ponadczasowy”¹¹.

Do najbardziej charakterystycznych objawów acedii należą między innymi: „niepokój wewnętrzny i potrzeba ciągłych zmian«, [...] »przesadna troska o własne zdrowie«, [...] »oskarżanie innych ludzi o swoje złe samopoczucie psychiczno-duchowe, nieszczęścia lub niepowodzenia«, [...] »pozory cnoty«, »ogromna trudność w spełnianiu codziennych obowiązków«, [...] »niechęć do życia»¹².

Acedia przez wieki traktowana była jako przypadłość dotycząca osoby oddane służbie bożej, dlatego tym bardziej uderzające jest, że wiele z wyżej wymienionych objawów dotknęło bohaterów *Wujaszka Wani* Antoniego Czechowa.

Między miastem a wsią

Czechow bardzo dokładnie zarysowuje przestrzeń dramatu: „Rzecz dzieje się we dworze wiejskim Sieriebriakowa”¹³, przestrzeń otwarta nie jest szczególnie eksponowana, znamy ją tylko z relacji bohaterów. Dramaturga dużo bardziej interesuje przestrzeń zamknięta, dlatego prezentuje on bohaterów w stworzonym przez nich domu – po to, by pokazać ich niemożność uwolnienia się z narzuconych przez przypadek modeli codzienności. Czechowscy bohaterowie bardzo często pragną zmienić przestrzeń życiową, opuścić celę – tak jak mnisi atakowani przez demona południa. Wszyscy chcą czegoś więcej niż mają, jednak nie potrafią pokonać niewolących ich ograniczeń, albo się tego boją – i zamykają w symbolicznym więzieniu.

Profesora Sieriebriakowa do opuszczenia miasta i zamieszkania na wsi zmusza sytuacja materialna. Dowiadujemy się tego od Iwana Wojnickiego: „żyje sobie ten dorsz w majątku swej pierwszej żony, żyje, bo musi, utrzymanie w mieście za drogą!”

8 Za: J. Starobinski, *Atrament melancholii*, tłum. K. Belaid, Gdańsk 2017, s. 42.

9 K. Lachmanowá, *Dwa oblicza lenistwa*, przeł. A. Babuchowski, Poznań 2002, s. 27.

10 Por. W. Zatorski OSB, op. cit., s. 24.

11 G. Bunge, *Acedia – duchowa depresja. Nauka duchowa Ewagriusza z Pontu o acedii*, Kraków 2007, s. 108.

12 W. Zatorski OSB, op. cit., ss. 33–34.

13 A. Czechow, *Wujaszek Wania. Sceny z życia ziemian w czterech aktach*, przeł. J. Iwaszkiewicz [w:] A. Czechow, *Wybór dramatów*, tłum. N. Gałczyńska et al., oprac. R. Śliwowski, Wrocław 1979, BN II 198, s. 454. Dalej cytaty z tego dramatu lokalizuję bezpośrednio w tekście, oznaczając je każdorazowo skrótem WW oraz numerem aktu (cyfry rzymskie) i strony (cyfry arabskie) z tegoż wydania.

[WW, I 461]. Profesor, przyzwyczajony do wygód miejskich, znalazłszy się w nowej sytuacji, cierpi – świadczy o tym jedna z jego wypowiedzi:

Niedomaganie – to jeszcze bagatela, ale czego nie mogę znieść, to sposobu życia na wsi. Mam takie uczucie, jak gdybym z ziemi spadł na jakąś inną planetę [WW, III 517].

Dla Sieriebriakowa jest to degradacja; przeprowadzka przynosi gorzkie rozczarowanie, okazuje się bowiem, że jako emerytowany naukowiec jest nie tylko niepotrzebny w środowisku uniwersyteckim, ale i zupełnie zapomniany. Jego badawczy wysiłek nie został doceniony, nie przyniósł mu upragnionej sławy czy choćby uznania w kręgu, w którym do tej pory się obracał. Czuje się więc wykluczony z grupy niegdyś dającej mu prestiż. Jego migracja z miasta na wieś jest więc potwierdzeniem, że został zepchnięty na margines życia naukowego, uświadamia mu, że nie jest niezastąpiony i świat akademicki może istnieć bez niego. Okazuje się, że nawet rodzina dostrzega tę życiową degradację profesora, który przez wiele lat był dla nich autorytetem. Wojnicki dokonuje gorzkiego podsumowania owej rodzinnej legendy wielkiego naukowca, który jednak nie pozostawi po sobie wiekopomnego dzieła:

Byłeś dla nas wyższą istotą, a twoje artykuły umieliśmy na pamięć. Ale teraz otworzyły mi się oczy. Widzę wszystko! Piszesz o sztuce, ale nic nie rozumiesz ze sztuki! Wszystkie twoje prace, tak przeze mnie kochane, grosza nie są warte. Zawracałeś nam głowę! [WW, III 524].

Na profesorze nie poznała się jedynie Maria Wojnicka, która mimowolnie, żegnając go, wygłosiła ironiczny komentarz puentujący nieudane życie Sieriebriakowa: „Aleksandrze, daj się znowu sfotografować i przyślij mi swoje zdjęcie. Wiesz dobrze, jak mi jesteś drogi” [WW, IV 541]. Słowa Wojnickiej ujawniają jakoś modelu życia wybranego przez profesora. Na groteskową scenę zwracał uwagę Tomasz Mann, który trafnie charakteryzował tę postać: „emerytowany profesor i tajny radca, który pisze o sztuce, nic a nic z niej nie rozumiejąc, a poza tym tyranizuje cały dom hałaśliwością zramolałego starca, pozornym dostojeństwem i pogardą – zero pełne urojonej wielkości”¹⁴. Konieczność dopasowania się do wiejskiego rytmu życia Sieriebriakow odbierał jako potwierdzenie własnej klęski zawodowej, jak sam powiedział: „Ja chcę żyć, potrzebne mi powołanie, rozgłos, a tutaj – jak na zesłaniu” [WW, II 478]. Jest to osoba, która cały czas musi konfrontować się z innymi, by nieustannie potwierdzać swoją wartość – czemu życie na wsi zdecydowanie nie służy.

Ta nieustanna chęć ucieczki i zmiany, wciąż powracająca w wypowiedziach bohaterów, stanowi niejako acedyczne wypędzanie mnicha z celi, co jest „streszczeniem

¹⁴ T. Mann, *Esaj o Czechowie*, tłum. I. Czermakowa [w:] *Czechow w oczach krytyki światowej*, wyb. R. Śliwowski, Warszawa 1971, s. 108.

bardziej ogólnej prawdy o braku akceptacji własnej sytuacji, a właściwie siebie w tej sytuacji¹⁵.

Kupno willi w Finlandii, tak niedorzeczne dla Iwana, jest marzeniem profesora; stanowiłoby jego desperacką ucieczkę z „familijnego grobu” [WW II, 478]. Plan ten odsłania egoizm i fałszywość Sieriebriakowa, który ani przez chwilę nie myśli o innych, choć swój pomysł motywuje ich dobrem:

Jestem stary i chory i dlatego myślę, że czas już, abym uregulował moją sytuację materialną o tyle, o ile dotyczy ona mojej rodziny. Życie moje już zakończone, o sobie nie myślę, ale mam młodą żonę, dorosłą córkę. Niepodobna, abym w dalszym ciągu mieszkał na wsi. Nie jesteście stworzeni do wiejskiego życia [WW, III 519],

W finale dramatu Sieriebriakow wyjeżdża do miasta. Poniekąd zmusza go do tego sytuacja, a raczej napięta atmosfera w dworku, ale jest to również forma ucieczki przed prawdą o sobie samym. Profesor nadal chce wierzyć we własną niezwykłość, co jest już niemożliwe na wsi, gdyż został zdemaskowany przez osoby wspierające jego wątpliwą karierę naukową. Ten stan jest udziałem nie tylko Sieriebriakowa, ale i Wani, który, demaskując profesora, odsłania siebie – „oskarżanie innych ludzi o swoje złe samopoczucie psychiczno-duchowe, nieszczęścia lub niepowodzenia¹⁶ jest przejawem acedii, będącej „stanem, w którym człowiek subiektywnie cierpi na siebie i sobie podobnych¹⁷”:

Acedia przejawia się szczególnie dotkliwie wówczas, gdy nosimy w sobie pragnienie uznania, ambicji bycia lepszym, uzyskania potwierdzenia siebie. Często u podstaw tych pragnień leży ideał, z którym się konfrontujemy. Gdy jednak nie uzyskujemy spodziewanego uznania, a jednocześnie nie możemy zmienić sytuacji, w jakiej żyjemy – czy dotyczy to więzi z osobami, z którymi przyszło nam żyć [...] czy miejsca lub pracy – zamykamy się pełni złości na siebie. Autoagresja jednak od razu przenosi się na innych i całą sytuację. Odcinamy się więc od nich, zatwardzając swoje serca. Stajemy się nieczuli i głusi, a jednocześnie istnieją w nas ogromne napięcia: z jednej strony wołanie, jakby z głębokiej studni, o pomoc przy jednoczesnej złości na wszystko i wszystkich.¹⁸

Między pragnieniem miłości a małżeńską kalkulacją

Brak miłości – jeden z wyraźnie zarysowanych w *Wujaszku Wani* tematów – jest „zasadniczym cierpieniem acedycznym¹⁹”. Bohaterowie są albo niezdolni do miłości, albo

15 W. Zatorski OSB, op. cit., s. 34.

16 Ibidem, s. 33.

17 L. Misiarczyk, *Acedia według Ewagriusza z Pontu* [w:] *Acedia – duchowa depresja. Wybór tekstów*, wyb. W. Zatorski OSB, Kraków 2011, s. 9.

18 W. Zatorski OSB, op. cit., ss. 31–32.

19 Ibidem, s. 71

nieszczęśliwie zakochani – ich miłość jest nieodwzajemniona, ponieważ acedia „blokuje [...] żywą relację osobową. Powoduje [...] odosobnienie, wyizolowanie [...] »ja«, które nie potrafi odnaleźć się w otaczającym świecie i nic nie jest w stanie go zaspokoić”²⁰.

W dramacie nie ma ani jednego bohatera, o którym można by powiedzieć, że jest spełniony w miłości, nawet małżeństwo nie jest szczęśliwe. Jednak każda z postaci na swój sposób pragnie tego uczucia. Czechow pokazuje kilka rodzajów miłosnych niespełnień, a do każdego z podjętych problemów – choćby niedopasowania małżeńskiego – powróci w późniejszych dramatach. Helenę i profesora Sieriebriakowa dzieli duża różnica wieku – on jest już emerytem, a jego żona ma zaledwie dwadzieścia siedem lat. Ten pokoleniowy dystans sprawia, że nikt nie wierzy w jej szczerze uczucie, małżeństwo to zdaje się zawarte z wyrachowania. Sama Helena odsłania przed córką profesora, Sonią, powód przyjęcia oświadczeń jej ojca:

Jeżeli wierzysz przysięgom – to przysięgam ci, że wyszłam za niego z miłości. Pociągał mnie jako uczony i sławny człowiek. Miłość to była nieprawdziwa, sztuczna, ale przecież wtedy wydawało mi się, że jest prawdziwa [WW, II 497].

Czas zweryfikował to – jak się okazało, nieprawdziwe – uczucie. Kobieta zawierzyła wyobrażeniu, którego podstawą był społeczny status kandydata na małżonka. Mimo szansy na potencjalną zmianę, okoliczności i obyczajowe normy nakazywały pozostanie przy mężu. Kolejnym ważnym problemem w świecie bohaterów Czechowa jest gorycz odrzucenia. W *Wujaszku Wani* będzie ona udziałem Soni, która próbuje zracjonalizować powód braku zainteresowania nią lekarza Astrowa:

Jakie to okropne, że jestem nieładna! Jakie okropne! A ja przecież wiem, że jestem nieładna, wiem, wiem... Zeszłej niedzieli, kiedyśmy wychodzili z cerkwi, słyszałam, jak mówili o mnie, i jakaś kobieta powiedziała: „Ona jest dobra, szlachetna, tylko jaka szkoda, że taka nieładna...” Nieładna... [WW, II 495]

Czechow silnie skonstrastował brak urody Soni z pięknem jej macochy: „Jaka piękna! W życiu nie wiedziałem ładniejszej kobiety” [WW, I 459] – powie Wojnicki. Dziewczyna zwierza się ze swoich uczuć właśnie Helenie:

Kocham go już sześć lat, kocham go więcej niż matkę; w każdym momencie słyszę jego głos, czuję uścisk jego ręki; spoglądam na drzwi, czekam, ciągle mi się wydaje, że on wejdzie lada chwila. I widzisz, wciąż przychodzę do ciebie, mówić o nim. Teraz przyjeżdża do nas codziennie, ale nie patrzy na mnie, nie widzi mnie... To jest taka męka! Nie ma żadnej nadziei, nie, nie [WW, III 505].

Kobieta postanawia pomóc pasierbicy, przeprowadzając z Astrowem małe śledztwo:

²⁰ Ibidem, s. 72.

HELENA: Chodzi tutaj o pewną młodą osobę. Będziemy rozmawiali jak uczciwi ludzie, jak przyjaciele, bez niedomówień. Pomówimy, a potem zapomnimy, o czymśmy gadali. Dobrze?

ASTROW: Dobrze.

HELENA: Chodzi tutaj o moją pasierbicę, Sonię. Czy ona się panu podoba?

ASTROW: Tak, bardzo ją szanuję.

HELENA: Czy ona podoba się panu jako kobieta?

ASTROW: (Nie od razu) Nie.

HELENA: Jeszcze parę słów i będzie koniec. Czy pan nic nie zauważył?

ASTROW: Nie.

HELENA: (bierze go pod rękę) Pan jej nie kocha, widzę to po pańskich oczach... A ona cierpi... niech pan to zrozumie i niech pan przestanie u nas bywać...

ASTROW: (wstaje) Mój czas już minął... no, i kiedyż? (wzrusza ramionami) Gdzie mi tam? (Jest zmieszany)

HELENA: Fe, jaka nieprzyjemna rozmowa! Jestem taka zmęczona, jakbym przeniosła ciężar tysięcy pudów.

No chwała Bogu, skończyliśmy. Trzeba zapomnieć, jakbyśmy wcale nie rozmawiali i... i... niech pan wyjeżdża. Pan jest rozumnym człowiekiem, pan pojmie... (Pauza) Aż się zarumieniłam.

ASTROW: Gdyby pani mi o tym powiedziała jakie dwa, trzy miesiące temu, to może bym się jeszcze namyślił... ale teraz... (Wzrusza ramionami) A jeżeli to jest dla niej cierpieniem... to oczywiście... Tylko jednej rzeczy nie rozumiem; dlaczego mnie pani o to wypytywała? (Patrzy jej w oczy i grozi palcem) Chytra z pani sztuka!

HELENA: Co to znaczy? [WW, III 511-513].

Rozmowa ta przybiera zupełnie nieoczekiwany dla Heleny obrót. Astrow przejmuje inicjatywę w konwersacji i pozwala sobie na otwartą adorację rozmówczyni, co staje się dla niej krępujące; mężczyzna trafnie rozpoznaje, że Helena skrycie jest nim zainteresowana. Kobieta w stosunku do Astrowa i Iwana zachowuje „pozory cnoty”²¹, co jest według Gabriela Bungego jednym z zewnętrznych objawów acedii. Może dlatego status mężatki nie stanowi dla lekarza przeszkody – dość obcesowo proponuje żonie profesora Sieriebriakowa romans.

Przy Helenie od wielu lat dyskretnie trwa jeszcze inny adorator – Iwan Wojnicki (tytułowy Wujaszek Wania), który dochodzi do gorzkich wniosków – uświadamia sobie, że całe życie oddał dla innych, jego ofiarność okazuje się jednak daremna, lata poświęcone na pracę okazują się stracone, a miłość do Heleny niemożliwa. Jednak to rozgoryczenie sprawia, że wyrzuca z siebie tłumione emocje i wyznaje jej miłość, choć wie, że jest to miłość beznadziejna:

Czy mogę inaczej patrzeć na panią, jeżeli panią kocham? Pani jest moim szczęściem, życiem, moją młodością! Ja wiem, że nie mam szans na pani wzajemność, żadnych szans, ale ja o nic nie proszę, niech mi pani pozwoli tylko patrzeć na siebie, słuchać pani głosu... [WW, I 474].

21 Ibidem, s. 33.

Czechow przedstawia smutny obraz ludzi kochających zbyt nieśmiało i przeważnie nie tych, z którymi mogliby być szczęśliwi, upominających się o miłość nie w porę i całkowicie odpornych na urok zakochania. O żadnej z postaci nie można powiedzieć, że jest spełniona w miłości. Jest to więc nie tylko sztuka o ludziach bezwolnych, niepotrafiących podjąć żadnej decyzji i działania, ale przede wszystkim dramat niespełnionych i zmarnowanych szans na miłość.

Między lenistwem a potrzebą pracy

Według Ojców Kościoła praca była jedynym słusznym sposobem na pozbycie się acedii:

Pracowity człowiek unika nudy, zamętu marnowanego czasu; opiera się pokusom grzesznego próżnowania. [...] Praca jest dobra nie dlatego, że zmienia świat, lecz dlatego, że jest zaprzeczeniem beczynności. Tymczasem acedia rozwija się w błędnym kole gnuśności. Wynika z niej i ją pogłębia, paraliżując wszelką aktywność duchowa. Jest urzeczeniem lenistwem, które się pogłębia i grzęźnie w samym sobie²².

To przekonanie zdaje się bliskie autorowi *Wujaszka Wani* i niejako tłumaczy wielość oracji na temat pracy w każdym z dramatów. Tomasz Mann w *Eseju o Czechowie* podkreśla, że dla pisarza praca była wartością, która organizowała jego codzienność: „Czechow był lekarzem, był nim całą duszą, był człowiekiem nauki i wierzył w naukę jako siłę postępu, jako wielką, serca i głowy rozjaśniającą przeciwniczkę haniebnych warunków społecznych”²³. Bohaterowie *Wujaszka Wani* wygłaszają wiele wzniosłych tyrad na temat pracy. Część z nich głoszona jest szczerze, z przekonaniem o ich prawdziwości, inne to tylko puste frazesy, przyjmowane bez echa. Jednak zdecydowana większość wypowiedziana jest przez niepotrafiących żyć bez pracy ludzi czynu. Jest ona dla nich wartością najważniejszą, bywa lekarstwem łagodzącym cierpienia dusz, przynosi ukojenie i daje nadzieję na lepszą przyszłość.

Czechow przekonuje, że brak zajęcia ma destrukcyjny wpływ na otoczenie i poszczególne jednostki. W każdym dramacie odnajdziemy chociaż jedną osobę wierną idei pracy. W opozycji do osób zaangażowanych i głoszących kult pracy stoją osoby wiodące próżniaczy tryb życia, żyjące na czyjś rachunek, niedbające o bieżące sprawy. Można do nich zaliczyć profesora Sieriebriakowa i jego żonę Helenę.

Problem pracy i lenistwa będzie więc dla bohaterów *Wujaszka Wani* kluczowy. Co ciekawe, najmłodsza bohaterka, Sonia, najkonsekwentniej głosi potrzebę aktywności zawodowej i w jej braku dopatruje się przyczyny zbłądzenia czy upadku człowieka.

²² J. Starobinski, op. cit., s. 42.

²³ T. Mann, op. cit., s. 87.

Bohaterka, czując się odpowiedzialna za wuję, przypomina mu, co było fundamentem jego dotychczasowego życia:

No, wujaszku, trzeba się teraz czymś zająć. [...] Przede wszystkim, wujaszku, musimy wypisać rachunki. Są bardzo zaniedbane. Dzisiaj znowu przysłano po rachunek. Pisz. Ty pisz jeden rachunek – a ja drugi... [WW, IV 543–544].

Czechow zdaje się sugerować, że potrzeba pracy tkwi w każdym człowieku, jest jego naturalnym obowiązkiem, jednak wielu bohaterów uchyla się od tego zadania, poddając się lenistwu. Nawet najbardziej pracowici zmieniają rytm życia, również pod wpływem wszechobecnego rozleniwienia. Gdy emerytowany profesor Sieriebriakow zjawia się w swoim majątku wraz z młodziutką żoną Heleną, wszystko diametralnie się zmienia. Wania uświadamia sobie działanie mechanizmu uzależniającego jego życie od pasożytnictwa szwagra i jego atrakcyjnej żony:

Od czasu jak profesor z małżonką przyjechał, wszystko się poplątało [...]! Przedtem ani chwili wolnej nie było, pracowaliśmy, i ja, i Sonia [...], a teraz sama Sonia haruje, a ja śpię, żrę, piję... Niedobre to wszystko! [WW, I 458].

Lekarz Michał Astrow, który – jak zauważa Robert Boroch – jest „opętany ideą zmian społecznych, w środowisku, w którym się pojawia jest uważany za człowieka postępowego oraz otwartego”²⁴, również zaniedbuje swoje obowiązki: „Przecież ja już od miesiąca nic nie robię, wszystko porzuciłem, uporzeczywie szukam pani towarzysztwa” [WW, III 513]. Nawet służba nie potrafi odnaleźć się w nowo narzuconym porządku dnia:

Nowe porządki! Profesor wstaje o dwunastej, a samowar kipi od samego rana, czeka na niego. Kiedy ich nie było, obiad był o dwunastej, jak u wszystkich ludzi, a teraz o szóstej. Profesor czyta i pisze w nocy, raptem o wpół do drugiej dzwonek... Jezus Maria, co się stało? Dawaj herbaty! Ludzi dla niego trzeba budzić, samowar nastawiać... nowe porządki! [WW, I 458].

Bohaterowie dostrzegają spustoszenie, jakie wywołuje obecność pięknej Heleny, jednak nie potrafią uwolnić się od jej czaru. Sonia, która pomimo swojego młodego wieku jest dojrzała, wytyka macosze:

Nudzisz się, nie możesz sobie miejsca znaleźć, a nuda i próżniactwo są zaraźliwe. Popatrz, wujaszek Wania nic nie robi, tylko chodzi za tobą jak cień, i ja porzuciłam moją pracę i przyleciałam do ciebie na pogawędkę. Lenistwo mnie ogarnia, nie mogę! Doktor był dawniej u nas rzadko,

24 R. Boroch, *Typy postaci w dramatach Antoniego Czechowa w świetle antropologii kulturowej* [on-line:] http://teatrdlawas.pl/teatr/tdw/index.php?option=com_content&task=view&id=10495&Itemid=73 [13.04.2013].

raz na miesiąc, nie można go było uprosić, a teraz przyjeżdża codziennie, zaniedbał i swoje lasy, i swoją medycynę. Ty pewnie jesteś czarodziejką [WW, III 502–503].

Córka Sieriebriakowa, która zdaje się osobą najtrzeźwiej myślącą, przejmuje odpowiedzialność za cały dom i gospodarstwo. Musi znosić kaprysy ojca, którego „sprawy życia praktycznego” [WW, III 518] zupełnie nie interesują, i wuja całkowicie pogrążonego w melancholii. Tę młodą i pracowitą dziewczynę razi lenistwo. Nieodpowiedzialni ojciec i macocha, zjawiając się w majątku, nie tylko burzą porządek dnia, ale przede wszystkim mącą spokój bohaterów. Czechow nieprzypadkowo obdarza żonę profesora imieniem obciążonym kulturowym znaczeniem, wskazując na podobieństwo do antycznej Heleny – symbolu kobiecości i nieprzeciętnego piękna, ale i przyczyny wojny między Troją a Spartą. Żona profesora burzy spokój w domostwie swojego męża, aktywizując emocje otaczających ją ludzi i uniemożliwiając im jakiegokolwiek racjonalne działanie. Trafnie charakteryzuje ją Astrow:

W człowieku wszystko powinno być piękne: i twarz, i ubranie, i dusza, i myśli. Ona jest piękna, niewątpliwie, ale... przecież ona tylko je, śpi, przechadza się, czaruje nas wszystkich swoją pięknnością – i nic więcej. Nie ma żadnych obowiązków, pracują za nią inni... Prawda? A życie próżniacze nie może być czystym życiem [WW, II 491].

W *Wujaszku Wani* dramaturga interesowało to chwilowe zachwianie realności, w którym skryształizowały się wzajemne uczucia bohaterów. Przystój w pracy był chwilowy, gdy tylko profesor Sieriebriakow z żoną opuścili majątek, wszystko wróciło do normy – bohaterowie podjęli dawne obowiązki, Iwan od razu rzucił się w wir pracy: „Niech sobie jadą... a ja, ja nie mogę. Ciężko mi. Trzeba się czymś jak najprędzej zająć... Pracować, pracować!” [WW, IV 543].

Między młodością a starością

Czechow na każdym kroku przypomina, że człowiek zanurzony jest w nurcie czasu, którego nie może wstrzymać czy cofnąć. Wielu bohaterom towarzyszy poczucie starzenia się jako procesu zmarnowanych szans, utraconej świeżości uczuć. Astrow dzięki starej niani wraca do przeszłości, przypominając sobie szczęśliwe i beztrudne dzieciństwo. Dwukrotnie w tekście podkreślane jest jego przywiązanie do starej Maryny: „nikogo nie kocham... No, chyba tylko ciebie. W dzieciństwie miałem taką sama nianię” [WW, I 456] oraz „Ludzi nie lubię... Od dawna już nikogo nie kocham. Troszkę czułości mam dla waszej starej niani – to przypomnienie dawnych lat” [WW, II 492].

Wielu bohaterów stara się dokonać rozrachunku z dotychczasowym życiem, te różniejszość przynosi bowiem rozczarowanie i odsłania sieć utraconych szans. Przeszłość dla bohaterów była czasem bogatym w możliwości – kryła w sobie niebываły

potencjał. Iwan Wojnicki, próbując skonfrontować terażniejszość z przeszłością, dochodzi do gorzkich wniosków: „W nocy zasnąć nie mogę z żalu, ze złości, że tak przegapiłem czas, kiedy mogłem mieć wszystko, wszystko czego teraz odmawia mi moja starość” [WW, I 466]. Za swoje nieudane życie obwinia profesora („Zmarnowałeś mi życie! Nie żyłem, wcale nie żyłem! Z twojej łaski zniszczyłem, zniweczyłem najlepsze lata mojego życia” [WW, III 524]), któremu także trudno się pogodzić z biologiczną starością („Przekłęta, ohydna starość. Niech ją wszyscy diabli! Od kiedy się postarzałem, nabrałem wstrętu do samego siebie” [WW, II 476]).

Przechodząc na emeryturę, profesor znajduje się zupełnie w nowej roli, okazuje się bowiem, że nie tylko nie stać go na utrzymanie w mieście siebie i swojej żony, ale przede wszystkim, że jako naukowiec nie jest nikomu znany – odczuwa dotkliwie brak spektakularnego sukcesu – jego naukowe osiągnięcia były tylko elementem budowania indywidualnej kariery, a nie okazały się społecznie użyteczne. „Poszedł na emeryturę i gdy się robi bilans jego życia, nie pozostanie z niego nic, ani jednej wartościowej kartki: jest zupełnie nieznan, jest niczym, bańką mydlaną!” [WW, II 485] – powie Iwan Wojnicki.

U innych Czechowowskich bohaterów wrażenie starości wywołuje sentyment – i tak niania, odpowiadając Astrowowi na pytanie, czy ten bardzo się zmienił, mówi: „Bardzo. Wtedy byłeś młody, ładny. A teraz postarzałeś się. I uroda już nie ta” [WW, I 456]. Kobieta odnosi obraz terażniejszy do tego, co zapamiętała z przeszłości – porównuje momentalne wrażenie z zapisem pamięci, która przecież jest zawodna, mogła wymieść dawne obrazy lub je zafałszować. Niania nie godzi się na zmianę, chciałaby zatrzymać nieubłagane biegnący czas, stąd w jej wypowiedzi tyle żalu, rezygnacji, smutku, pretensji i zdziwienia. Jednak to, że ciągle przechowuje w pamięci wygląd Astrowa z przeszłości, świadczy o tym, że bohater nie jest jej obojętny, ale bliski sercu. Ta konstatacja jest więc wyrazem niezgody na przemijanie, przejawem przywiązania pamięci do sentymentów.

Bohaterowie Czechowa są starzy psychicznie – zawieszeni między istniejącymi jeszcze zasobami siły fizycznej i poczuciem zużycia, wprawdzie dostrzegają zmarnowane szanse, jednak rezygnują z wysiłku dalszego formowania siebie.

Nieustanne trwanie pomiędzy

Gdy zagłębimy się w świat bohaterów Czechowa, widzimy ludzi stojących pomiędzy pragnieniem miłości a małżeńską kalkulacją, lenistwem a potrzebą pracy, myśleniem a działaniem czy wreszcie między słowem a milczeniem. Trudno nie dostrzec tych sprzeczności i wyraźnego rozdzwięku między wartością wypowiedzianych przez postaci słów a ich działaniami. Czechowowscy bohaterowie nieustannie powstrzymują

się od wyborów, zdają się na los, który dużo częściej decyduje o zmianie w ich życiu niż oni sami. Nawet szanse wyboru dostrzegają zbyt późno, by cokolwiek zmienić. Przez to zawieszenie i niedookreślenie ci „rycerze wiecznej rozterki”²⁵, choć są ludźmi z krwi i kości, wydają się bardziej nieszczęśliwymi, bardziej doświadczonymi przez los i bardziej niekochanymi. Ich marzenia nigdy się nie spełniają. Bohaterowie ciężko znoszą terażniejszość, która zdaje się im zupełnie obca, dlatego nie mogą sobie poradzić. Życie tu i teraz przerasta ich, jest męczące i nieznośne. Z tego powodu tak chętnie przenoszą się wspomnieniami do przeszłości, którą nieustannie odnoszą do terażniejszości, niosącej ze sobą przede wszystkim poczucie niewygody. Są zakorzenieni w przeszłości, a świat się zmienia, życie idzie na przód, lecz oni stoją w miejscu.

Wprawdzie acedia była przypadłością głównie mnichów, jednak większość bohaterów Czechowa wydaje się nią napiętnowana: „acedię zwykło się opisywać jako *taedium vitae*, poczucie nieprzewycięzonej gnuśności, nudy i niechęci do życia, przynajmniej do tego, jakie się prowadzi”²⁶. Osoba dotknięta acedią – u Czechowa można znaleźć kilkoro takich bohaterów – „nie jest zdolna prowadzić życia, które byłoby czymś wypełnione”²⁷. Marek Bieńczyk odwoływał się do

podziału Ewagriusza, który wyróżnia życie *bios* – życie, które prowadzimy, zajmując się jakimiś rzeczami i *zoe* – życie, w którym jesteśmy, kiedy żyjemy: „życie jako zwykły fakt istnienia w świecie, bez rzeczy wymagających naszego działania. Acedia przekształca zatem *bios* w *zoe*, nasza obecność wobec rzeczy – w zwykłą obecność wśród rzeczy”²⁸.

Nic więc dziwnego, że bohaterowie autora *Wujaszka Wani* często milczą, zdają się być głusi i nieobecni, skoro czują, że utracili „wszelką możliwość ekspresji i porozumienia z innymi ludźmi”²⁹. Jednak ten „acedyczny wstręt do życia”³⁰, który pulsuje w dramatach Czechowa, to niedostosowanie do terażniejszości (albo może raczej nieprzystawalność)

nie odnosi się do samego faktu istnienia (do rzeczy jakie są), lecz do życia historycznego – które stawia przed nami wyzwania, zadania, sprawy (rzeczy, które się stają, które należy uporządkować, „załatwić”): i to im *acedia* stawia opór wstrętu. Acedia jest bowiem „programowo” obca wszelkiej ciągłości, obca istnieniu pojmowanemu jako projekt, przeznaczenie, rozwój, spełnienie czy postęp³¹.

25 Por. N. Modzelewska, *Rycerze wiecznej rozterki*, [w:] *Czechow w oczach...*, s. 415.

26 M. Bieńczyk, *Melancholia. O tych co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa 2012, s. 101.

27 Ibidem, s. 102.

28 Ibidem.

29 Ibidem, s. 102.

30 Ibidem, s. 106.

31 Ibidem.

Bieńczyk wskazuje także na cechę, którą łatwo wyłowić w charakterach Czechowskich bohaterów – perwersję woli, która jest więzią między acedią a pragnieniem. Każdy z nich bowiem

pragnie obiektu swego pożądania, lecz nie drogi doń wiodącej; woli, która pożąda i zarazem grodzi drogę własnemu pożądaniu. [...] jest w wyrwie między pragnieniem a niedostępnym, utraconym obiektem miłości, skazany na kontemplowanie celu, który wyznaczyła mu sama niemożność jego osiągnięcia. [...] Z uczuć zaś dostępne pozostaje mu głównie poczucie winy³².

³² Ibidem, ss. 104–105.

Bibliografia

- Acedia – duchowa depresja. Wybór tekstów*, wyb. W. Zatorski OSB, Kraków 2008.
- Bieńczyk M., *Melancholia. O tych co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa 2012.
- Boroch R., *Typy postaci w dramatach Antoniego Czechowa w świetle antropologii kulturowej* [on-line:] http://teatrdlawas.pl/teatr/tdw/index.php?option=com_content&task=view&id=10495&Itemid=73 [13.04.2013].
- Bunge G., *Acedia – duchowa depresja. Nauka duchowa Ewagriusza z Pontu o acedii*, Kraków 2007.
- Czechow A., *Wujaszek Wania. Sceny z życia ziemian w czterech aktach*, przeł. J. Iwaszkiewicz [w:] idem, *Wybór dramatów*, tłum. N. Gałczyńska et al., oprac. R. Śliwowski, Wrocław 1979, BN II 198.
- Czechow A., *Wybór dramatów*, tłum. N. Gałczyńska et al., oprac. R. Śliwowski, Wrocław 1979, BN II 198.
- Czechow w oczach krytyki światowej*, wyb. R. Śliwowski, Warszawa 1971.
- Jasik A., *Inamorato i superstitius – o melancholii miłosnej i religijnej w literaturze*, Łódź 2016.
- Lachmanowá K., *Dwa oblicza lenistwa*, tłum. A. Babuchowski, Poznań 2002.
- Mann T., *Esej o Czechowie*, tłum. I. Czermakowa [w:] *Czechow w oczach krytyki światowej*, wyb. R. Śliwowski, Warszawa 1971.
- Modzelewska N., *Rycerze wiecznej rozterki* [w:] *Czechow w oczach krytyki światowej*, wyb. R. Śliwowski, Warszawa 1971.
- Nault J. Ch., *Demon południa. Acedia – podstępna choroba duszy*, tłum. A. Kuryś, Warszawa 2017.
- Starobinski J., *Atrament melancholii*, tłum. K. Belaid, Gdańsk 2017.
- Zatorski W., *Acedia dziś*, Kraków 2010.

Streszczenie

Tekst skupia się na analizie dramatu Antoniego Czechowa w kontekście pojęcia acedii, powiązanego z rozumieniem kategorii lenistwa jako grzechu. Bohaterowie omawianego tu *Wujaszka Wani* nieustannie rozdarcie są pomiędzy myśleniem a działaniem, pragnieniem miłości a małżeńską kalkulacją, słowem a niewypowiedzeniem, czy wreszcie między lenistwem a potrzebą pracy. Celem niniejszych rozważań jest zaprezentowanie pracy i aktywnego życia, skontrastowanych z melancholią bezruchu, braku woli oraz lenistwa, jako ważnych tematów w twórczości rosyjskiego dramaturga.

Summary

Sin of Acedia in Anton Chekhov's *Uncle Vanya*

The paper focuses on the presentation of drama by Anton Chekhov (*Uncle Vanya*) in the context of the acedia concept, which is related to understanding the category of laziness as a sin. It aims to show the work and active life as important themes of the works of the Russian playwright in opposition to the melancholy of stillness, lack of will and laziness.

Jacek Wiaderny

Cogito i melancholia. Autoanaliza w *Bez dogmatu* Henryka Sienkiewicza

Kolegium MISH Uniwersytetu Warszawskiego

Wstęp

Wydanie książkowe *Bez dogmatu*, jednej z „powieści współczesnych”¹ Sienkiewicza, ukazało się w 1891 roku, trafiając na podatny grunt końcówki „wieku nerwowego”² i przełomu pozytywistyczno-modernistycznego. Współcześni autorowi dekadencji odnaleźli w postaci głównego bohatera, Leona Płozowskiego własny portret – częściowo wbrew pierwotnym intencjom samego autora³.

Krytyka krajowa przyjęła powieść z pewnym chłodem. Konstanty Maria Górski zarzucał pisarzowi, że pisał dotąd dla pokrzepienia serc, podczas gdy teraz daje czytelnikowi chore postacie i niemoralną fabułę. „Dziennika, w którym wychodziła jego ostatnia powieść [chodzi o Dziennik Poznański, w którym drukowane było *Bez dogmatu* w częściach od 1890 roku – przyp. J. W.], czasami ojcowie rodzin nie mogli postawić na stole”⁴. Powieść znalazła za to uznanie krytyki zagranicznej – w Niemczech, jak pisał w liście do Marii Godlewskiej sam Sienkiewicz, rozchodzić się miała w tysięcznych nakładach jako *Ohne Dogma*⁵. Przypadła też do gustu Lwowi Tołstojowi, który entuzjastycznie komplementował jego rosyjskie tłumaczenie⁶. Trudno

1 A. Hutnikiewicz, *Portrety i szkice literackie*, Warszawa–Poznań 1976, s. 7.

2 R. Krafft-Ebing, *Nasz wiek nerwowy (Nasze zdrowie i chore nerwy)*, Warszawa 1886.

3 Píše o tym szerzej Michał Głowiński, który to niespodziewane rozminięcie nazywa „największą przygodą literacką Sienkiewicza” (M. Głowiński, *Powieść młodopolska*, Wrocław 1969, s. 228).

4 K. M. Górski, *Najnowsza powieść Henryka Sienkiewicza*, „Biblioteka Warszawska” 1891, t. 1, s. 370.

5 Por. ibidem, s. 158.

6 „Kraj Petersburski” podawał następujący urywek z pracy Raphaela Löwenfelda *Gespräche über und mit Tolstoj* (Berlin 1891, ss. 78–79): „Nowy zeszyt czasopisma »Russkaja Mysl’« zawierał ciąg dalszy ostatniej powieści Sienkiewicza *Bez dogmatu*. Natychmiast córki hrabiego rzuciły się na ten zeszyt,

się zresztą dziwić autorowi *Anny Kareniny*, której bohaterka odnalazłaby swój opis w słowach Leona Płoszowskiego:

„Więc jesteś za wolną miłością?” Nie! nie jestem! Jestem tylko za sobą samym. I am for myself! Nie chcę zresztą nic wiedzieć o waszych teoriach. Jeśli ty pokochasz inną kobietę, albo twoja żona innego mężczyznę, zobaczymy na co ci się przydadzą wasze przepisy, paragraf uszanowania dla układu społecznego⁷.

Można więc śmiało stwierdzić, że historia kosmopolitycznego arystokraty Płoszowskiego wchodzi w dialog z najważniejszymi kulturowymi prądami epoki – realizmem i naturalizmem, filozofią pozytywistyczną i zarazem tendencją do „znużenia pozytywizmem”⁸, wreszcie dekadentyzmem. Jeśli jednak weźmiemy pod uwagę formę, w jakiej napisane zostało *Bez dogmatu* – a więc dziennik intymny, w którym bohater prowadzi systematyczną analizę swoich stanów psychicznych – nasuwa się jeszcze jeden kontekst.

Kiedy powieść Sienkiewicza trafiła na półki, Zygmunt Freud wprowadzał się właśnie do kamienicy przy Berggasse 19 w Wiedniu, przejmując praktykę lekarską po Victorze Adlerze. Prowadził też ożywioną korespondencję z Wilhemem Fließem, pierwszym czytelnikiem (i krytykiem) *Objaśniania marzeń sennych*, który stał się dla niego punktem odniesienia⁹. Wcześniej Freud pisuje też do swojej przyszłej żony, Marty Bernays, „szczegółowo relacjonuje rozmowy, kreśli żywe portrety współpracowników i przyjaciół [...] analizuje swoje uczucia, a także poddaje analizie jej listy, zwracając uwagę na najdrobniejsze szczegóły w sposób godny detektywa lub psychoanalityka”¹⁰.

ponieważ wszyscy w domu, nie wyłączając i hrabiego, powieść tę czytali. Opowiadałem hrabiemu, że dwie powieści Sienkiewicza, *Ogniem i mieczem* i *Pan Wołodyjowski* przetłumaczyłem na język niemiecki i że wkrótce kilka z jego nowelek ukaze się w moim przekładzie, i spytałem go, czy zna pisma tego autora: Czytałem – rzekł hrabia – jego opowiadania amerykańskie. Nie zrobiły na mnie zbyt wielkiego wrażenia. Powieści, o których Pan wspomniał, nie znam. Powieść *Bez dogmatu*, drukująca się obecnie w »Russkiej Myśli« podoba mi się nadzwyczajnie. Sądząc po niej, uważam Sienkiewicza za znakomitego poetę” („Kraj Petersburski” 1892, nr 6, s. 10).

7 H. Sienkiewicz, *Bez dogmatu*, Kraków 2016, s. 152. Dalej lokalizuję cytaty z tego wydania bezpośrednio w tekście, oznaczając je jedynie numerem strony w nawiasie kwadratowym.

8 Według sformułowania Kazimierza Wyki. Za: T. Bujnicki, *Wstęp* [w:] H. Sienkiewicz *Bez dogmatu*, Wrocław 2015, BN I 301, s. 25.

9 W ten sposób pisze o tej relacji biograf Freuda, Peter Gay: „Z takich rzeczy przyzwoity mieszczanin zwierzyłby się tylko swojemu analitykowi. Freud mógł powiedzieć Fließowi wszystko. I mówił, więcej niż komukolwiek, o własnej żonie, czy też własnej żonie o sobie” (P. Gay, *Freud. Życie na miarę epoki*, tłum. H. Jankowska, Poznań 2003, s. 73). To właśnie w listach do Fließa pojawiają się po raz pierwszy wątki rozwijane później w teorii psychoanalitycznej, takie jak interpretacja marzeń sennych czy związki żartów z podświadomością. Listy te nie zostały dotychczas przetłumaczone na język polski, natomiast można przeczytać je w języku angielskim (S. Freud, *The Complete Letters of Sigmund Freud to Wilhelm Fliess, 1887–1904*, transl. J. M. Masson, Cambridge 1985).

10 P. Gay, op. cit., s. 54.

Skąd takie zestawienie? Zarówno korespondencja Freuda, jak i wpisy w dzienniku Płoszowskiego noszą wszelkie cechy autoanalizy. O ile jednak listy austriackiego lekarza stały się swoistym poligonem badawczym przed jego późniejszą karierą, o tyle dziennik z powieści Sienkiewicza przedstawia raczej katastrofę świadomego umysłu, stanowi wyraźne ostrzeżenie przed konsekwencjami praktyk analitycznych skupionych na sobie samym. Jak pisze Płoszowski:

Jestem też istotą w wysokim stopniu świadomą siebie. Czasem posyła się do diabła to drugie ja, badające i krytykujące pierwsze — nie pozwalające oddać się całkowicie żadnemu wrażeniu, żadnemu działaniu, żadnemu uczuciu, żadnej rozkoszy, żadnej namiętności. Być może, iż samowiedza jest znamieniem wyższego rozwoju umysłowego, ale zarazem jest czymś osłabiającym niezmiernie odczuwanie. Nosić w sobie wiecznie czujną krytykę siebie samego, jest to odłączyć od całości potrzebną na to część ducha — a więc życie i jego wrażenia odczuwam nie całością, lecz tylko pozostałą resztą. Jest to równie męczące, jak dla ptaka byłoby męczące latanie jednym skrzydłem. Prócz tego samowiedza zbyt rozwinięta odbiera także zdolność do czynu. Gdyby nie ona, Hamlet zaraz w pierwszym akcie byłby na wylot przewiercił stryjaszka i z całym spokojem objął po nim sukcesję [20].

Oto melancholia autoanalitycznego podmiotu: nie potrafi on zarazem odczuwać i analizować, przeżywać i nazywać – potężne *cogito* przygniata w nim wolę. Korzeni tego rodzaju kondycji psychicznej Antoni Kępiński szukał już u człowieka renesansu, który „odzyskując wolność wiedzy o sobie i świecie, spostrzegł [...] też tragiczny aspekt niedoskonałości tego świata i samego siebie. Dlatego był »melancholijny i zadumany«, jak pisze o Dantem Boccaccio”¹¹. Jednakże to właśnie w formie dziennika intymnego i w postaci dziewiętnastowiecznego scjentyisty Płoszowskiego znajduje ona bodaj najdalszy (i najtragiczniejszy) wyraz.

Dziennik Płoszowskiego

Śniatyński przypisywał ogromne znaczenie pamiętnikom w ogóle. Mówił, że człowiek, który zostawia po sobie pamiętnik, źle lub dobrze pisany, byle szczerzy, przekazuje i daje przyszłym psychologom i powieściopisarzom nie tylko obraz swoich czasów, ale jedynie prawdziwe, ludzkie dokumenty, którym można zaufać. Przewidywał także, że przyszłą formą powieści będzie wyłącznie forma pamiętnikowa; twierdził na koniec, że kto pisze pamiętnik, ten samemu pracuje dla swego społeczeństwa i zjednywa sobie prawo do zasługi [5].

Leon Płoszowski nie zmagą się z formą dziennika¹², przyjmuje ją raczej z dobrodziejstwem inwentarza. Według własnej relacji bohatera jej znajomość zawdzięcza przede wszystkim informacjom i zachętom swojego przyjaciela, Śniatyńskiego, który

¹¹ A. Kępiński, *Melancholia*, Warszawa 1985, s. 310.

¹² Choć w samej powieści występuje termin „pamiętnik”, w tej pracy konsekwentnie używam pojęcia „dziennik” jako odpowiedniejszego gatunkowo określenia.

wprowadza go w swoją – warto od razu zaznaczyć: dość specyficzną – koncepcję tej praktyki piśmienniczej. W jego ujęciu wypełnianie kolejnych kart dziennika prowadzi do powstania materiału nie tylko o literackiej, ale również społecznej wartości – może bowiem przysłużyć się potem badaczom ludzkiej psychiki.

Jeśli przyjąć założenie, iż autor *Bez dogmatu* niejednokrotnie wkłada w usta bohaterów zdania, które referują jego własny stan wiedzy i wątpliwości¹³, można pokusić się o tezę, że we fragmencie przytoczonym powyżej kryje się też wyraźny głos w europejskim sporze o powieść – wyznacza on granice i założenia metody realnej¹⁴ Sienkiewicza. Realizm dokumentu zostaje tu (w domyśle) przeciwstawiony nie tylko romantycznej fantazji, ale także popularnym ideom naturalistów w rodzaju Émile’a Zoli, z którymi Sienkiewicz gorąco polemizował¹⁵, oskarżając ich o przesadne skupienie na fizjologii i najniższych instynktach. Z kolei o przemianach funkcji i sposobów kreacji dziennika w perspektywie historycznej pisał szerzej Paweł Rodak:

W kulturze europejskiej XVII i XVIII wieku dzienniki nabierają stopniowo coraz bardziej prywatnego, osobistego charakteru, by na przełomie XVIII wieku stać się dziennikami intymnymi. W procesie tym ważną rolę odgrywa rozwój kultury druku powodujący stopniową intensyfikację indywidualnych praktyk słowa i ich uwewnętrznienie. To wtedy następuje „zwrot narracji do wewnątrz” oraz „rozwój „świadomości wewnętrznej protagonisty typograficznego” (Walter Ong). Widziany od strony swoich funkcji dziennik może być traktowany jako [...] technika rozpoznawania i konstruowania własnej tożsamości (obiektywizacja stanów subiektywnych), introspekcja i autoanaliza¹⁶.

Po tej lekturze wyraźna jest sprzeczność pomiędzy tezami Rodaka, a tym, co przekazuje Płoszowskiemu Śniatyński. Dziennik intymny jest gatunkiem skierowanym do wewnątrz, nie zaś na zewnątrz, nie ma w sobie wiele z założeń „pracy dla społeczeństwa”. Raczej odwrotnie, „jak konstatują historycy życia prywatnego, których konkluzje zbiegają się z obserwacjami [Georga] Simmla, w XIX wieku nowoczesna jednostka stopniowo uczy się chronić przed wpływem społecznym własne tajemnice, intymność swej egzystencji”¹⁷ – także poprzez regularne notatki. Być może Sienkiewicz pozwolił sobie na to potknięcie w miejscu, w którym potrzeba wyrażenia światopoglądu powieściowego wzięła w nim górę nad zobowiązaniami paktu realistycznego – i dlatego Płoszowski jak gdyby „zdradza się” z tym, że jest postacią literacką,

13 Por. T. Bujnicki, op. cit., s. 11.

14 „Metoda realna – pakt, w którym autor jej [powieści realistycznej – przyp. J. W.] obiecuje, że będzie mówił o świecie mogącym istnieć” (A. Martuszevska, *Powieść i prawdopodobieństwo*, Kraków 1992, s. 102).

15 Por. H. Sienkiewicz, *O naturalizmie w powieści* [w:] *Programy i dyskusje literackie okresu pozytywizmu*, oprac. J. Kulczycka-Saloni, Wrocław 1985, BN I 249.

16 P. Rodak, *Dziennik* [w:] *Od aforyzmu do zinu*, red. G. Godlewski, Warszawa 2014, ss. 105–107.

17 J. Le Rider, *Indywidualizm, samotność, tożsamość w kryzysie*, tłum. M. Brylińska, M. Chmurski, „Przeгляд Filozoficzno-Literacki” 2013, nr 36, s. 170.

powołaną do życia z zamiarem wystawienia jej na widok publiczny, „dla społeczeństwa”. W żaden inny sposób nie da się chyba uzasadnić tej ewidentnej sprzeczności.

Elementy typowe dla dziennika intymnego można rozpoznać w *Bez dogmatu* przede wszystkim na poziomie konstruowania narracji powieściowej. W zapiskach Płoszowskiego występuje przede wszystkim sytuacja narracyjna wypowiedzi pierwszoosobowej (według typologii Franza Stanzela). Narrator należy do świata postaci powieściowych i bierze udział w rozwoju wydarzeń – choć w jego opowieści narracja relacjonująca nie dominuje nad prezentacją sceniczną, jak sugerowałaby definicja niemieckiego teoretyka¹⁸.

Uwidaczniają się one również w sposobie konstruowania głównej postaci, która spełnia właściwie wszystkie kryteria zredukowanego (zrelatywizowanego, zdeintegrowanego) modelu postaci powieściowej w rozumieniu, jaki temu terminowi nadaje Henryk Markiewicz. Dokonuje się w niej zatem jednostronne „uwewnętrzzenie”, koncentracja na procesach psychicznych narratora pierwszoosobowego lub bohatera prowadzącego¹⁹ (a Płoszowski bywa przecież i jednym, i drugim). W *Bez dogmatu* nie występują jednocześnie żadne apostrofy, w rodzaju „Drogi dzienniku”, „Drogi czytelniku”. Bohater zwraca się – no właśnie, do siebie? „To ja i nie ja”, jak powiedziałby Roland Barthes:

tym, kto mówi w książce [we *Fragmentach dyskursu miłosnego* – przyp. J. W.] „ja” jest *ja* pisania. To naprawdę wszystko, co można o tym powiedzieć. Naturalnie w tej kwestii można mnie zmusić do przyznania, że chodzi o mnie. Odpowiadam wtedy sprytnie: to ja i nie ja²⁰.

Prześledźmy drogę kształtowania się owego „*ja* pisania” w *Bez dogmatu*. Na początku Sienkiewicz-autor powołuje do życia Płoszowskiego-bohatera, postać człowieka nowoczesnego u schyłku epoki, kosmopolity i scjentyisty, czytelnika książek „przyrodniczo-filozoficznych” [21]. Z kolei ta postać, Płoszowski-bohater na kartach dziennika konstruuje się jako podmiot, owe *ja* pisania. Posługuje się przy tym najczęściej trzecią osobą i czasem przeszłym, w niektórych fragmentach skracając w stronę sprawozdania (rezygnuje wtedy niemal w ogóle z oceniających i impresyjnych wypowiedzi, typowych dla prezentacji sceniczej, na rzecz narracji relacjonującej), a w niektórych oddając się autoanalitycznym rozważaniom. Forma dziennika gwarantuje tutaj oddalenie momentu przeżywania i momentu opisywania, a jednocześnie (inaczej niż w przypadku pamiętnika) zachowanie więzów bliskości pomiędzy nimi – to zawsze pisanie pod wpływem wrażeń sprzed kilku dni czy tygodni, rzadziej miesięcy (ale z pewnością nie lat).

18 Por. F. Stanzel, *Typowe formy powieści*, tłum. R. Handke [w:] *Poetyka*, t. 2, wyb. D. Ulicka, Warszawa 2000, s. 39.

19 Por. H. Markiewicz, *Postać literacka* [w:] *Poetyka*, t. 2, wyb. D. Ulicka, Warszawa 2000, s. 233.

20 R. Barthes, *Ziarno głosu*, tłum. M. Falski, Kraków 2016, s. 414.

Zarówno korespondencja Freuda z Fließem, jak i zapiski Płoszowskiego są zatem przykładami intymistyki, która w centrum swojego zainteresowania stawia przeżycia wewnętrzne podmiotu i próbuje zmierzyć się otwarcie z tym, co nie mogłoby zostać wypowiedziane w sferze publicznej (czy to na salonach – Płoszowski, czy to w auli szpitalnej – Freud). Ich założenia formalne – w Bachtinowskim rozumieniu formy jako nierozzerwalnie związanej z treścią i stylem²¹ – prowadzą nieuchronnie do przekształcenia autora zapisków w *ja* piszące, tworząc w ten sposób charakterystyczny dystans, rozdwojenie.

Melancholia analityka

Cisza śmiertelna (która u mnie związana jest z dystansem). To tak jak gdybym będąc jeszcze tam, był jednak tu i oglądał coś czego nie mam prawa oglądać...²²

Analizować – to znaczy wybrać dany odcinek postrzegalnej rzeczywistości i poddać go refleksji, polegającej na wyodrębnieniu z niego charakterystycznych elementów, poszukiwaniu związków przyczynowo-skutkowych. To, co wchodzi w zakres analizy (a więc nie tylko to, co leży u jej podstaw, ale również to, co z niej wynika, co zostaje ujawnione pod jej wpływem), należy do sfery świadomości, o której pisał Freud:

„Bycie świadomym” to przede wszystkim termin czysto opisowy, który odwołuje się do najbardziej bezpośredniego i najpewniejszego postrzeżenia. Doświadczenie pokazuje nam następnie, że żaden element psychiczny – np. taki jak wyobrażenie – zazwyczaj nie utrzymuje się trwałe w świadomości²³.

Psychoanalityk wskazuje na efemeryczność świadomości, która jest jak gdyby rwącym strumieniem, ciągiem następujących po sobie wrażeń psychicznych. Z jednej strony stanowi podstawę funkcjonowania, fundament Ego – jest przecież „najbardziej bezpośrednim i najpewniejszym postrzeżeniem” – z drugiej jednak pozostaje niepokojąco płynna. Zwraca na to uwagę również Płoszowski, gdy zapisuje: „Rzecz zadziwiająca, z jaką szybkością ogarniały mnie najrozmaitsze uczucia, przelatujące jedno po drugim, zupełnie jakby je wiatr przeganiał na podobieństwo chmur” [99].

Kolejnym wyzwaniem dla świadomości, które leży u podstaw psychoanalizy freudowskiej, jest założenie o istnieniu podświadomości. To w niej poszukuje Freud odpowiedzi na pytanie o źródło zachowań nieznanających uzasadnienia na gruncie logiki czy medycyny, często utrudniających lub wręcz uniemożliwiających funkcjono-

21 M. Bachtin, *Estetyka twórczości słownej*, tłum. D. Ulicka, Warszawa 1986, s. 348. .

22 W. Gombrowicz, *Dziennik transatlantyczny*, „Kultura” 1963, nr 11/193, s. 24.

23 Z. Freud, *Zarys psychoanalizy*, tłum. J. Prokopiuk [w:] *Psychoanaliza i neopsychoanaliza*, wyb. R. Saciuk, Wrocław 1992, s. 16.

wanie społeczne danej jednostki. W tym przypadku można mówić o charakterystycznym duchu epoki, w której pisze Freud, obecnym w kulturze europejskiej na długo przed wydaniem jego pionierskich publikacji. Podobne intuicje zaobserwować można zarówno w pracach badaczy (*Philosophie des Unbewußten* Eduarda von Hartmanna z 1869 roku²⁴), jak i w myśli francuskich symbolistów.

„Powróćmy, moi bracia, do wielkich wód Nieświadomego”²⁵, jak wołał Jules Laforgue. Symboliści w swojej twórczości próbowali dotrzeć do obszarów owej mglistej (bo zdefiniowanej wyłącznie przez swoją negację) *l'inconscient*, a co za tym idzie poszukiwali nowych środków wyrazu i ekspresji poetyckiej²⁶. Takim środkiem stał się dla nich symbol, który następująco definiuje Maria Podraza-Kwiatkowska:

Koncepcja symbolu jako odpowiednika jakości, dla których nie wynaleziono jeszcze adekwatnych określeń, pozwala na uchwycenie jednej z najważniejszych różnic między nim a alegorią. [...] Symbol jest wtedy symbolem prawdziwym, kiedy wyraża to, co jest nie artykułowane, a także to, co jest nieadekwatne z kategoriami świata zewnętrznego²⁷.

Ten sposób myślenia w oczywisty sposób nobilituje poezję jako jedyną metodę dotknięcia nieświadomego, jednocześnie obnażając słabość języka (niepoetyckiego). Mogłoby się wydawać, że zachodzi tu podobieństwo z freudowskim rozumieniem instancji Superego – jednak nic bardziej mylnego. Freud, przyjmując istnienie nieświadomości za fakt, zwraca się zdecydowanie w stronę porządku dyskursywnego jako najlepszego sposobu jej wyjaśnienia. Tworzy „studia nad rozwojem istoty ludzkiej”²⁸, przez lata buduje i rozwija własną metodę, której założenia można podważać z wielu różnych pozycji, nie można jej jednak odmówić metodyczności jako takiej. Freud „był skrajnym deterministą i optymistą poznawczym”²⁹, wychodzącym z założenia, że zjawiska dzielą się na dwa rodzaje: zrozumiałe, czyli te, które już umiemy zinterpretować, oraz niezrozumiałe, czyli te, których jeszcze zinterpretować nie potrafimy. Jego wiara w Kartezjańskie *cogito* wydaje się nieskończona – a z pewnością na tyle silna, by postawić przed nim zagadki popędów i kompleksów. Do ich rozwiązania potrzebna jest jednak pomoc analityka:

24 Por. E. von Hartmann, *Philosophie des Unbewußten*, Berlin 1869.

25 A. G. Lehmann, *The Symbolist Aesthetic in France. 1885–1895*, Oxford 1950, s. 116 [tłum. filologiczne własne – J. W.].

26 Por. I. Matuszewski, *Słowacki i nowa sztuka (modernizm). Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej. Studium krytyczno-porównawcze*, Warszawa 1905, s. 255.

27 M. Podraza-Kwiatkowska, *Pojęcie symbolu w okresie Młodej Polski* [w:] *Studia z teorii i historii poezji*, red. M. Głowiński, Wrocław 1970, s. 177.

28 Z. Freud, *Zarys...*, s. 18.

29 K. Obuchowski, *Przedmowa do III wydania w przekładzie polskim* [w:] Z. Freud, *Wstęp do psychoanalizy*, tłum. S. Kempnerówna, W. Zaniewicki, Warszawa 1994, s. 19.

[...] psychoanalityk opiera się w swojej pracy [...] na tych ukrytych procesach dokonujących się w świadomości pacjenta [...] zaprzęga do pracy energię umysłową pacjenta, który dzięki uzyskanemu w ten sposób materiałowi będzie mógł w rezultacie dokonać głębszego wglądu³⁰.

Ta operacja, przeprowadzana za pomocą praktyk psychoanalitycznych, pozwala skupić uwagę na wybranym elemencie (geście, słowie, uczuciu) i w ten sposób do niego dotrzeć; zatrzymać kadr, wykonać zbliżenie, dostrzec elementy z drugiego planu, które umykają przy bardziej pobieżnym oglądzie. Nie bez powodu odwołuję się tutaj do kinematograficznych metafor – podobny mechanizm zauważa bowiem Leo Charney w tekście *Przez moment: film a filozofia nowoczesności*. Badacz dostrzega „sprzeczność między stałością momentu a ruchomością czasu”³¹. W momencie, rozumianym jako wyrwanie pojedynczego fragmentu z płynnego strumienia postrzeżeń, upatruje on szansy na przyszpilenie, uchwycenie rzeczywistości.

W tekście Charneya pojawia się jeszcze jedna istotna teza. Pisze on za Heideggerem, że „rozpoznanie momentu i doznanie momentu nigdy nie spotykają się w tym samym momencie”³². Nie można mówić o tym, co wciąż trwa – każda próba opisu zamyka to definitywnie. Dotyczy to nie tylko psychoanalizy, w której podmiotem „rozpoznającym moment” staje się analityk, ktoś z zewnątrz, ale przede wszystkim autoanalizy, w której pacjent staje się badaczem samego siebie. Jej wstępne założenia przybliżyła w jednej ze swoich publikacji Karen Horney:

Jeżeli psychoanalityk opiera się na tym, co rozgrywa się w nieświadomości pacjenta, jeżeli pacjent jest w stanie samodzielnie pracować nad rozwiązaniem niektórych problemów, to czy tej umiejętności nie dałoby się wykorzystać w bardziej celowy sposób? Czy sam pacjent nie mógłby dokładnie zanalizować swoich skojarzeń i tego, co obserwuje w sobie i w swoim działaniu, podchodząc do siebie w sposób krytyczny?³³

Horney nie podejmuje jednak refleksji nad możliwymi konsekwencjami tego rodzaju praktyk. Decyduje się na to – choć z inną oczywiście intencją – Sienkiewicz, przypisując swojemu bohaterowi rolę „pacjenta”, który zapisuje swoją kliniczno-psychologiczną monografię.

Autoanalityczny wymiar ujawnia się w tekście na jego podstawowym, konstrukcyjnym poziomie – w powtarzających się regularnie przejściach od trzecioosobowej narracji relacjonującej do pierwszoosobowej narracji refleksyjnej, roztrząsającej przedstawione wcześniej zdarzenia. Józef Rozenzweig pisał o Płoszowskim, że mieści w sobie

30 K. Horney, *Autoanaliza*, tłum. A. Gomola, Poznań 2000, s. 11.

31 L. Charney, *Przez moment: film a filozofia nowoczesności*, tłum. I. Kurz, „Kwartalnik Filmowy” 2008, nr 61, s. 16.

32 Ibidem, s. 8.

33 K. Horney, op. cit., s. 11.

trzy postacie: bezdogmatowca, neurastenika i nieszczęśliwego kochanka (i w związku z tym toczą go trzy dramaty: myśli, nerwów i serca³⁴). Rozenzweig nie dostrzegł jednak tego, że dramaty te nie pozostają autonomiczne i wsobne, ale wzajemnie się przenikają. Nawet jeśli przyjąć, że problemy nerwowe i sercowe Płoszowskiego nie zostały wywołane przez jego scjentyistyczny rozum, nie ulega wątpliwości, że to na nie spada ciężar oskarżenia o dalsze pograżanie się w nich – oraz o postępujący paraliż woli, przełamany dopiero samobójczą śmiercią bohatera (a precyzyjniej, jej pisemną zapowiedzią). Ten typ postaci znajduje opis w słowach Katarzyny Kłosińskiej:

Bohater ów nie reprezentuje żadnego wyraźnego „typu”, przeciwnie, w całym swoim uposażeniu duchowym odbiega od normy i sam nazywa siebie chorym i wyjątkowym. W latach dziewięćdziesiątych XIX w. istnieje już spora grupa podobnych okazów³⁵.

Współistnienie intelektu i uczuć przybiera charakter antagonistyczny. Nadmierne skupienie na czynnościach intelektualnych powoduje – w sferze uczuciowej – rozproszenie. Intelektu nadużywając swych władz poznawczych, określanych jako analiza i krytyka, powoduje skostnienie uczuć³⁶.

Kłosińska cytuje też dziewiętnastowiecznego ojca seksuologii, Richarda von Krafft-Ebinga, który twierdził, że:

Obfitym źródłem nerwowości w dzisiejszym społeczeństwie jest nadmierne umysłowe natężenie. Choroby nerwowe mają jeszcze inne źródła. Złożone życie cywilizacyjne na każdym kroku daje powody do rozmaitych wstrząśnięć i wzruszeń moralnych³⁷.

Jeśli zatem przyjmujemy dwa wyjściowe założenia – że nerwica („nerwoza”) ma swoje źródło w wewnętrznych, nierozstrzygniętych konfliktach oraz że w Płoszowskim zachodzi nieustanne pęknięcie, wspomniany już podział na „widza i aktora”, które prowadzi go do „choroby woli” – pacjent zostaje zdiagnozowany. Diagnoza ta różni się jednak od jego własnej, kiedy słyszy z ust hrabiego Malatesta frazę „*l'improductive slave*” [16] i rozpoznaje się w jej znaczeniu. Płoszowski cierpi nie z powodu przyrodzonej, słowiańskiej bezproduktywności, ale dlatego, że nie potrafi jednocześnie przeżywać i analizować przeżyć. *Cogito* „bezdogmatowca”, w tradycji scjentyistycznej silne jak nigdy wcześniej, okazuje się prowadzić go wprost do melancholii. Myślę, więc jestem – nieobecny i niezdecydowany, myślę, więc rozpamiętuję, myślę, więc wspominam, myślę, więc żałuję. Marek Bieńczyk podaje za Freudem, że melancholik „zamyka się w świadomym doświadczeniu straty, której prawdziwego motywu

34 Por. J. Rozenzweig, „*Bez dogmatu*”. *Studjum literackie*, Kraków 1891, s. 130.

35 K. Kłosińska, *Powieści o „wieku nerwowym”*, Katowice 1988, s. 6.

36 Ibidem, s. 7.

37 Ibidem, s. 17.

nie zna i z tego względu nigdy się z tego doświadczenia nie wyzwala³⁸. Tymczasem Płoszowski wydaje się go znać, jednakże poznanie nie przynosi mu wcale wyzwolenia, a wręcz przeciwnie – to właśnie ono go więzi. W jednym z najbardziej przejmujących momentów powieści zapisuje:

Była chwila, że miałem na języku: „Jeśli mi czego brakuje, to chyba ciebie, moja Anielko najdroższa” — ale jakiś strach, jak mówi Homer, pochwyił mnie za włosy. Nie strach przed nią, tylko przed tą klamką, która mogła zapaść [46].

Płoszowski nie boi się kobiet – nie boi się ani Anielki, ani Laury, ani Klary („hożej Niemki”), boi się natomiast tego, co może wydarzyć się w związku z ich obecnością (lub nieobecnością) w jego życiu, boi się zmian, którego do niego wniosą. Widmo decyzji ostatecznej i nieodwołalnej zionie dla Płoszowskiego grożą. Rozważania umysłowe pozwalają mu na tworzenie rozmaitych alternatyw i wariantów, które, choć powstają wyłącznie jako teoretyczne (i często fantazmatyczne) modele, wzbudzają realne napięcia – tymczasem rzeczywistość niechętnie poddaje się naciskom pragnień pojedynczej istoty. Obiekt wyznania może na przykład je wyśmiać – nie zrobi tego, jeśli wyznanie pozostanie na zawsze w sferze rozmyślań. Ostatecznie jednak niezdecydowanie Płoszowskiego prowadzi do katastrofy, z której rodzą się wszystkie kolejne – Anielka oddaje rękę Kromnickiemu. Od tego momentu strach przed „klamką” przeradza się w nieukojonny żal, w miejsce pytania „co będzie, jeśli...?” pojawia się pytanie „co by było, gdyby...?”, a melancholia bohatera nabiera odcieni nostalgicznych. To jednocześnie moment, kiedy w przyływie goryczy rezygnuje on ze spisywania dziennika na dłuższy czas, odczuwając boleśnie słabość tej praktyki:

Nie pisałem dziennika przeszło dziesięć miesięcy, choć tak już przywykłem do tej roboty, że mi tego brakło. Ale mówiłem sobie: po co? Miałem to gnębiące uczucie, że chociażbym spisywał myśli godne Pascala, głębsze od głębin oceanu, wyższe od Alp, nie odrobuję tego jednego prostego faktu, że ona poszła za mąż [135].

Zamiast zakończenia: drzewo życia i drzewo poznania

Na koniec chciałbym wspomnieć jeszcze dwa inne teksty, które podejmują podobną problematykę, co *Bez dogmatu*: esej *Don Kichot i Hamlet* Iwana Turgieniewa oraz opowiadanie-traktat *Teatr marionetek* Heinricha von Kleista. Ich uważna lektura wnosi bowiem do interpretacji powieści Sienkiewicza kolejne pytania i rozstrzygnięcia.

Turgieniew w swoim tekście tworzy z bohaterów ksiązek Miguela de Cervantesa i Williama Shakespeare’a dwie ahistoryczne figury, dwa przeciwstawne modele ludzkich postaw. Wśród najważniejszych cech Don Kichota wskazuje na wolę działania

38 M. Bieńczyk, *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa 2012, s. 18.

i wiarę, zaś o Hamlecie, innym wielkim melancholiku literatury (do którego zresztą często odwołuje się sam Płoszowski), pisze następująco:

Cóż zaś prezentuje sobą Hamlet? Przede wszystkim analizę i egoizm, a przez to brak wiary. Żyje całkowicie dla siebie samego, jest egoistą; można wierzyć tylko w to, co poza nim i ponad nim. Ale to *ja*, w które nie wierzy, jest Hamletowi drogą. [...] Wciąż się obserwując, wiecznie spoglądając w swe wnętrze, zna w najdrobniejszych szczegółach swoje wady, gardzi nimi, pogardza samym sobą, a jednocześnie, można powiedzieć, żyje, karmi się tą pogardą. Nie wie, po co żyje i czego pragnie – a przywiązany jest do życia³⁹.

Turgieniew kładzie wyraźny nacisk na element egoizmu w postawie Hamleta; duński książę to ktoś, kto sięga wyłącznie do własnego wnętrza i – choć znajduje tam wiele wad – pozostaje na nim skupiony. W ten sposób ujawnia się społeczny wymiar „hamletyzowania”, które przypisać można także bohaterowi *Bez dogmatu* – zarówno Sienkiewicz, jak i Turgieniew zwracają uwagę na „improduktywność” swoich bohaterów. Tragedia jednostki schodzi tu na dalszy plan, ustępując miejsca tragedii wspólnoty, która musi poradzić sobie z wystąpieniem „podobnych okazji” (dla Turgieniewa problem ten miał zresztą bardzo konkretny wymiar, związany ze słabością dziewiętnastowiecznej rosyjskiej inteligencji szlacheckiej, oskarżanej przez niego o brak zdecydowania i określanej przez to mianem „zbędnych ludzi”⁴⁰). W tym sensie Płoszowski wydaje się nie do pomyślenia inaczej niż właśnie jako chory pacjent, okaz prezentowany ku przestrodze czytelnika – dlatego tak dziwić mogły Sienkiewicza pełne wzburzenia reakcje na jego dzieło.

Kleist w swoim *Teatrze marionetek* wydaje się również stawać po stronie „drzewa życia” (w opozycji do „drzewa poznania”), wiążąc je z pojęciami takimi jak niewinność oraz wdzięk:

[...] kąpałem się w towarzystwie młodego człowieka, którego kształty spowijała wtedy aura cudownego wdzięku. [...] Tak się złożyło, że nieco wcześniej widzieliśmy obaj w Paryżu młodzieńca wyjmującego sobie cienię ze stopy. Odlew tej statuy jest powszechnie znany i znajduje się w większości zbiorów niemieckich. Jedno spojrzenie rzucone przez młodego człowieka w wielkie lustro, akurat w chwili kiedy stawał stopę na stołku, żeby ją osuszyć, przypomniało mu o tym. Uśmiechnął się i powiedział mi, jakiego to właśnie dokonał odkrycia. Istotnie, w tej samej chwili ja dokonałem takiego samego. Ale z chęci czy to z wystawienia na próbę trwałości jego wdzięku, czy też podziałania otrzeźwiająco na jego próżność, roześmiałem się i odparłem, że chyba majaczy! Zarumienił się i podniósł stopę raz jeszcze, żeby mi to pokazać. Lecz próba ta, jak łatwo można było przewidzieć, nie powiodła się⁴¹.

39 I. Turgieniew, *Hamlet i Don Kichot*, tłum. M. Bohun, „Przegląd Polityczny” 2003, nr 60, s. 4.

40 A. Walicki, *W kręgu konserwatywnej utopii. Struktura i przemiany rosyjskiego słowianofilstwa*, Warszawa 2002, ss. 246–264.

41 H. von Kleist, *Dramaty wybrane*, tłum. J. Buras, Kraków 2000, s. 346.

Ta perspektywa, uwzniosłająca moment wdzięku niemal do poziomu epifanii, tak naprawdę umożliwia pełne zrozumienie tragedii położenia, w jakim znajduje się Płoszowski. U Kleista niewinność czynu zostaje bowiem przedstawiona jako absolutnie ulotna – wystarczy, że zostanie dostrzeżona i wypowiedziana, a cały jej czar pryska. W tym sensie pozostaje właściwie niedostępna, a zarzut Turgieniewa zostaje oddalony jako niemożliwy do realizacji. Nie ma też szansy na powrót – jak zapisuje sam Płoszowski: „Ja wiem, że to nie prowadzi do niczego, że to jest źle – ale nie umiem nie myśleć” [77]. Motyw ten uruchamia też kontekst grzechu pierwotnego, wygnania z Raju po zerwaniu owocu z „drzewa poznania”. I choć w powieści problem ten nie zostaje wypowiedziany *explicite*, być może zawiera się w niej również głęboki lęk przed tym, że scjentystyczne *cogito* dotarło do granic poznania i ogląda coś, czego nie ma prawa oglądać, za co spotyka je kara, choroba woli?

Wydaje się, że to właśnie horyzont myśli Sienkiewicza – przekonanie, że choć praktyki autoanalizy przynieść mogą fascynujące rezultaty badawcze (rezultatem takim jest przecież niejako całe *Bez dogmatu*), to jako sposób bycia, formuła myślenia o samym sobie prowadzą donikąd. Mechanizm ich działania sytuuje się blisko formuły dziennika intymnego, która zakłada konieczność nazywania i fabularyzowania przeżyć, także tych wewnętrznych. Autor dziennika intymnego musi uczynić z siebie bohatera swojej własnej opowieści, a gdy pisze, przygląda się sobie z dystansu. Sienkiewicz przekonuje, że z tego punktu nie ma powrotu – „czucie i wiara”, raz porzucone, mogą pozostać już tylko obiektem melancholicznej tęsknoty. W tym sensie wizja przedstawiona w *Bez dogmatu* okazuje się głęboko pesymistyczna. Jak pisze Agnieszka Rozpłochowska: „Od początku historii Płoszowskiego niezwykle silnie akcentuje się fakt, że jest on ostatni z arystokratycznego rodu herbu Osoria”⁴² – to przekonanie o schyłkowości, krańcowości prezentuje zresztą wielokrotnie sam bohater. Nie chodzi tu jednak o jakąś formę fatum, interwencji złego losu – to raczej skutek przeświadczenia o naturalnej selekcji, myślenia w kategoriach darwinizmu społecznego (co ciekawe, to właśnie Karol Darwin jako jeden z nielicznych dziewiętnastowiecznych badaczy zostaje wymieniony w powieści z nazwiska). Płoszowski jako typ człowieka zostaje skazany na wymarcie – taki wyrok feruje ostatecznie Sienkiewicz.

42 A. Rozpłochowska, *Dekadentyzm utracony*, „Pamiętnik Literacki” 2006, nr 4, s. 131.

Bibliografia

- Bachtin M., *Estetyka twórczości słownej*, tłum. D. Ulicka, Warszawa 1986, s. 348.
- Barthes R., *Ziarno głosu*, tłum. M. Falski, Kraków 2016.
- Bieńczyk M., *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa 2012.
- Bujnicki T., *Wstęp* [w:] H. Sienkiewicz, *Bez dogmatu*, Wrocław 2015, BN I 301.
- Charney L., *Przez moment: film a filozofia nowoczesności*, tłum. I. Kurz, „Kwartalnik Filmowy” 2008, nr 61.
- Freud S., *The Complete Letters of Sigmund Freud to Wilhelm Fliess, 1887–1904*, transl. J. M. Masson, Cambridge 1985.
- Freud Z., *Zarys psychoanalizy*, tłum. J. Prokopiuk [w:] *Psychoanaliza i neopsychoanaliza*, wyb. R. Saciuk, Wrocław 1992.
- Gay P., *Freud. Życie na miarę epoki*, tłum. H. Jankowska, Poznań 2003.
- Głowiński M., *Powieść młodopolska*, Wrocław 1969.
- Gombrowicz W., *Dziennik transatlantycki*, „Kultura” 1963, nr 11, s. 24.
- Górski K. M., *Najnowsza powieść Henryka Sienkiewicza*, „Biblioteka Warszawska” 1891, t. 1.
- Hartmann E., *Philosophie des Unbewußten*, Berlin 1869.
- Horney K., *Autoanaliza*, tłum. A. Gomola, Poznań 2000.
- Hutnikiewicz A., *Portrety i szkice literackie*, Warszawa–Poznań 1976.
- Kępiński A., *Melancholia*, Warszawa 1985.
- Kleist H., *Dramaty wybrane*, tłum. J. Buras, Kraków 2000.
- Kłosińska K., *Powieści o „wieku nerwowym”*, Katowice 1988.
- Krafft-Ebing R., *Nasz wiek nerwowy (Nasze zdrowie i chore nerwy)*, Warszawa 1886.
- Krzyżanowski J., *Henryka Sienkiewicza żywot i sprawy*, Warszawa 1966.
- Lehmann A. G., *The Symbolist Aesthetic in France. 1885–1895*, Oxford 1950.
- Le Rider J., *Indywidualizm, samotność, tożsamość w kryzysie*, tłum. M. Brylińska i M. Chmurski, „Przegląd Filozoficzno-Literacki” 2013, nr 36.
- Markiewicz H., *Postać literacka* [w:] *Poetyka*, t. 2, wyb. D. Ulicka, Warszawa 2000.
- Matuszewski I., *Słowacki i nowa sztuka (modernizm). Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej. Studium krytyczno-porównawcze*, Warszawa 1905.
- Martuszevska A., *Powieść i prawdopodobieństwo*, Kraków 1992.
- Obuchowski K., *Przedmowa do III wydania w przekładzie polskim* [w:] Z. Freud, *Wstęp do psychoanalizy*, tłum. S. Kempnerówna, W. Zaniewicki, Warszawa 1994.
- Podraza-Kwiatkowska M., *Pojęcie symbolu w okresie Młodej Polski* [w:] *Studia z teorii i historii poezji*, red. M. Głowiński, Wrocław 1970.
- Przybyszewski S., *Na drogach duszy*, Kraków 1900.
- Rodak P., *Dziennik* [w:] *Od aforyzmu do zinu*, red. G. Godlewski, Warszawa 2014.
- Rozpłochowska A., *Dekadentyzm utracony*, „Pamiętnik Literacki” 2006, nr 4.

Rozenzweig J., „*Bez dogmatu*”. *Studjum literackie*, Kraków 1891.

Sienkiewicz H., *Bez dogmatu*, Kraków 2016.

Sienkiewicz H., *O naturalizmie w powieści* [w:] *Programy i dyskusje literackie okresu pozytywizmu*, oprac. J. Kulczycka-Saloni, Wrocław 1985, BN I 249.

Stanzel F., *Typowe formy powieści*, tłum. R. Handke [w:] *Poetyka*, t. 2, wyb. D. Ulicka, Warszawa 2000.

Turgieniew I., *Hamlet i Don Kichot*, tłum. M. Bohun, „Przegląd Polityczny” 2003, nr 60.

Walicki A., *W kręgu konserwatywnej utopii. Struktura i przemiany rosyjskiego słowianofilstwa*, Warszawa 2002.

Zimand R., „*Dekadentyzm*” warszawski, Warszawa 1964.

Streszczenie

Artykuł stanowi próbę interpretacji dziennika Leona Płoszowskiego, fikcyjnego bohatera powieści Henryka Sienkiewicza *Bez dogmatu*, przez pryzmat wczesnej korespondencji Zygmunta Freuda (przede wszystkim z Wilhelmem Fließem), z wykorzystaniem pojęcia autoanalizy. Tekst ten został przeanalizowany z uwzględnieniem samej formy dziennika intymnego oraz odwołaniami do innych przykładów z literatury europejskiej poruszających podobną problematykę (eseju Iwana Turgieniewa *Hamlet i Don Kichot* oraz opowiadania Heinricha von Kleista *Teatr marionetek*). W przypadku Freuda autoanalityczny charakter listów stał się fundamentem jego dalszej działalności badawczej. Historia Płoszowskiego prezentuje natomiast zupełnie inny, destrukcyjny wymiar samoświadomości, wpisując się tym samym w atmosferę „znużenia pozytywizmem” końca XIX wieku. Pokazuje tragiczną postać melancholika-scjentysty, w którym rozwinięte cogito prowadzi do „choroby woli”.

Summary

Cogito and Melancholy. Self-Analysis in Henryk Sienkiewicz's *Bez dogmatu* ['Without Dogma']

This article is an attempt to interpret the diary of Leon Płoszowski, fictional character from Henryk Sienkiewicz's novel, *Without Dogma*, regarding Sigmund Freud's early letters (essentially those to Wilhelm Fliess). The main concept here is self-analysis. In case of Freud, self-analytic character of letters became a foundation of his late research, being sort of "prehistory" of psychoanalysis. The story of Płoszowski presents completely different, destructive nature of self-consciousness, existing in an atmosphere of "positivism fatigue" of the end of the century. It shows the tragic figure of melancholic-scientist who's powerful cogito causes the "sickness of will".

In this article I also consider how the form of private diary itself has an impact on his situation and – and the end – I mention two other examples from European literature in which similar issue is discussed (Iwan Turgieniew's essay *Hamlet and Don Kichot* and Heinrich von Kleist's short story, *On the Marionette Theatre*).

Krzysztof Brenskott

Znużenie straszniejsze niż Szatan, czyli o *Dzieciach Szatana* Stanisława Przybyszewskiego czytanych w kontekście esejów *Z psychologii jednostki twórczej* i *Synagoga Szatana*

Wydział Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego

W twórczości prozatorskiej Stanisława Przybyszewskiego wyjątkową uwagę zwraca stale towarzyszący bohaterom stan znużenia. W *Synach ziemi*¹ postaci opanowuje kamienne znużenie, w *Il regno doloroso* niejednokrotnie jest mowa o jego bolesnej wersji², w *Mocnym Człowieku* staje się ono wręcz śmiertelne³, zaś w *Dzieciach szatana* opis stanu znużenia pojawia się dwudziestokrotnie. Mimo tego, iż jest ono przez Przybyszewskiego przywoływane wielokrotnie, fakt ten nie doczekał się zadowalającego opracowania. Warto jednak pochylić się nad tym zagadnieniem, gdyż sposób, w jaki pisarz rozumiał znużenie i wykorzystywał je w obrębie poszczególnych tekstów, jest ściśle związany z całym dorobkiem Przybyszewskiego, w tym z jego psychologicznymi i satanologicznymi esejami. Autor niniejszego tekstu stara się odpowiedzieć na pytania o to, dlaczego w powieści o anarchistach i terrorystach stan znużenia odgrywa niezwykle wielką rolę i czemu – nie bez przesady – można stwierdzić, że w myśli słynnego satanisty znużenie jest straszniejsze niż sam Szatan.

Jak pisze Krzysztof Szmidt, termin „znużenie”, podobnie zresztą jak nuda, wywodzić można od łacińskiego *nudus* lub rosyjskiego *нужа* (*nuża*), oba te wyrażenia zaś oznaczają biedę i nędzę⁴ – choć w przypadku *nudus* jest to sens drugorzędny. Jak dalej stwierdza badacz, słowo to może być kojarzone z ogołoceniem i „brakiem nie tylko w sensie materialnym, ale także psychicznym”⁵, zaś szerzej można w jego kon-

1 Por. S. Przybyszewski, *Synowie ziemi*, Lwów–Warszawa 1904, s. 114.

2 Por. idem, *Il regno doloroso*, Kraków 2003, s. 53. Wszystkie cytaty z tego wydania lokalizuję bezpośrednio w tekście, oznaczając je skrótem IRD i numerem strony.

3 Por. idem, *Mocny człowiek*, Warszawa 1912, s. 233.

4 Por. K. Szmidt, *Nuda jako problem pedagogiczny*, „Teraźniejszość – Człowiek – Edukacja” 2013, nr 3, s. 57.

5 Ibidem.

tekście mówić o stanach „pustki duchowej, wewnętrznego ubóstwa”, choroby duszy”⁶. O nudzie i znużeniu traktowanych synonimicznie pisali również Juliusz Słowacki i Adam Mickiewicz. Dla Słowackiego – co opisuje Magdalena Bizior-Dombrowska, opierając się na jego listach z lat 1827–1832 – znużenie było specyficznym smutkiem i obojętnością, wynikającymi z monotonii i powtarzalności życia codziennego⁷. Niemal tak samo znużenie i nudę opisywał Mickiewicz, łącząc te stany z „przeżywaniem męczącej jednostajności”⁸. Przybyszewski, który tworzył przecież w latach nie tak zaś odległych od romantycznych poetów i który wysoko sobie cenił twórczość Słowackiego, wydaje się używać słowa „znużenie” w podobnym znaczeniu – jako stanu odczuwania pustki, będącego reakcją na powtarzalność i monotonię. Inkwizytor De Lancre w *Il regno dolorso* „w miarę, jak się więzienia zapełniały, uczuwał coraz większy niepokój, jakiś głuchy niesmak, wstręt, niechęć i bolesne niemal znużenie” [IRD 53]. Wraz z postępem wykonywanej przez niego pracy rosło odczuwane znużenie. Jego wymiar stał się dla bohatera zrozułmiały w miarę upływu czasu:

Teraz dopiero uczuł straszne znużenie – nie zdawał sobie sprawy, jaką olbrzymią, podziemną pracę odbył, w jakim natężeniu dusza jego pracować musiała, by te wszystkie szczegóły, porzucane w setkach aktów, przypadkowych zeznań, nieświadomych zdradzeń, bez najmniejszego związku, w jedną całość skojarzyć i w jeden supeł zawiązać [IRD 118].

Strasznie znużenie, które odczuwał De Lancre, wkrótce stało się jego nieodłączną cechą. Bohater „podnosił znużone oczy” [IRD 126], błędził „znużonym wzrokiem” [IRD 156], mówił „znużonym głosem” [IRD 156]. Przemawiał „ciężko znużony” [IRD 171] i kładł się „znużony wytężonym wysiłkiem” [IRD 62]. Znużone oczy, znużony wzrok, znużone ciało, znużony głos – uderza sposób w jaki opisywane jest ciało bohatera i jego procesy fizjologiczne. Gabriela Matuszek pisała o somatyzacji uczuć w twórczości Przybyszewskiego: jego bohaterowie nie kontrolują swojego ciała i zachodzących w nim procesów, przez nie zaś przekazywane są ich emocje⁹. Znużenie jest bowiem u Przybyszewskiego nie tylko odczuciem, afektem, ale też czymś skrajnie fizjologicznym. Jak zauważa Matuszek, „twórczość Przybyszewskiego, mimo jej metafizycznych zakotwiczeń, mocno nasycona jest somatycznością, fizjologią i zmysłowością”¹⁰. Aneta Grodecka pisze wręcz o elementach neurobiologicznych odczuć

6 Ibidem.

7 Por. M. Bizior-Dombrowska, *Nuda metafizyczna – dwa świadectwa (Słowacki i Witkacy)*, „Acta Universitatis Wratislaviensis. Prace Literackie” 2010, nr 50, s. 75.

8 Ibidem, s. 74.

9 Por. G. Matuszek, *Ciałem i krwią. O somatyzacji uczuć w twórczości Przybyszewskiego* [w:] *Przybyszewski. Rewizje i filiacje*, red. G. Matuszek, Kraków 2015, s. 25.

10 Ibidem, s. 34.

egzystencjalnych bohaterów Przybyszewskiego¹¹. Jako takie, niezależne od woli bohaterów i dziejące się na poziomie biologii, znużenie będzie trudne do przewyciężenia i – być może dlatego – „bezgraniczne”¹².

Nie jest jednak tak, że znużenie w twórczości autora *Synagoga szatana* stanowi tylko reakcją na powtarzalność wydarzeń „dnia codziennego”, jak pisał Słowacki. Niezwykle istotne są również jego inne wymiary. Jedną z protagonistek *Dzieci Szatana*, Hela, tuż po ataku hysterii mówi do Gordona, głównego bohatera:

Teraz możesz odejść — rzekła wreszcie cicho i tajemniczo. — Teraz rozdarłeś mi serce na całe miesiące. Idź już teraz, idź — jestem tak strasznie znużona... — Spojrzała nań błagalnie i zamilkła [DS 21].

Szybkie przechodzenie między stanem wzburzenia i intensywnym przeżywaniem emocji a znużeniem oraz związaną z nim pustką pojawia się w *Dzieciach Szatana* znacznie częściej:

Widzisz, ja tego znieść nie mogę. Ja taki bezmierny wstręt czuję dla mojej przeszłości... Nie chcę, żebyś mi ją nieustannie przypominał. Nie! Nie chcę... Och, jam taka znużona! Opuściła bezsilnie ręce [DS 34].

Ty — ty igrasz ze mną, by w niej wściekłość i zazdrość rozpętać. Nie chcę patrzeć na ciebie, ni na nią! — Idź do niej! To jest żona dla ciebie! Czego chcesz ode mnie? Uspokoila się, znużenie poczęło ją ogarniać, mówiła cicho, łkając [DS 69].

Nie jest to jednak, jak mogłoby się wydawać na podstawie przytoczonych fragmentów, jedynie cecha postaci kobiecych, histeryczek, które – jak w swoich esejach przekonywał Przybyszewski – są silnie związane z naturą i „nie muszą używać mózgu”¹³. W podobny sposób zachowują się również męscy bohaterowie *Dzieci szatana*:

Nagle ogarnęło Ostapa wielkie znużenie. Cały jego zapal zgasł od razu. Rzucił się na sofę i obojętnym, roztargnionym wzrokiem patrzył przed siebie [DS 81].

Alkohol sprowadził senność. Nie! wcale nie alkohol, tylko orgie, orgie, przyjacielu Horatio! Dwie bezsenne noce w objęciach Kasi! Hu! Jakież jestem znużony [DS 99].

11 Por. A. Grodecka, *Mózg w humanistyce. O tendencjach neuronalnych w twórczości Stanisława Przybyszewskiego*, „Polonistyka. Innowacje” 2015, nr 2, s. 75.

12 S. Przybyszewski, *Dzieci Szatana*, Sandomierz 2013, s. 41. Dalej cytaty z tego wydania lokalizuję bezpośrednio w tekście, oznaczając je skrótem DS i numerem strony.

13 Idem, *Z psychologii jednostki twórczej*, cz. 2: *Ola Hansson*, tłum. G. Matuszek [w:] idem, *Synagoga szatana i inne eseje*, Kraków 1997, s. 80. Dalej cytaty z tego eseju lokalizuję bezpośrednio w tekście, oznaczając je skrótem OH i numerem strony.

Powyższe cytaty przedstawiają znużenie pojawiające się zaraz po silnym, twórczym zapale, oraz takie, które przychodzi po orgiastycznym upojeniu i ekstazie – i ta silna dwubiegunowość bohaterów Przybyszewskiego jest zastanawiająca. Postaci w *Dzieciach Szatana* wydają się nie znać stanów pośrednich: albo przeżywają silne emocje, albo popadają w odrętwienie i znużenie. Tak kreowani bohaterowie doskonale wpisują się w wizję antropologiczną, jaką w swych esejach kreślił Przybyszewski; to właśnie do nich należy zatem sięgnąć, jeżeli chce się zrozumieć, czym tak naprawdę jest dla pisarza znużenie. Wcześniej można jednak przywołać jeszcze jeden kontekst: opisywaną przez Ojców Pustyni, zwłaszcza przez Ewagriusza z Pontu, acedię. Jak pisze Olga Cyrek, „nazwa acedia wywodzi się od greckiego słowa *akēdía*, oznaczającego wewnętrzną obojętność i zaniedbanie troski o podtrzymanie własnego istnienia”¹⁴. Obojętność ta, na co zwraca uwagę Dobrosław Kot, „sytuuje się blisko nudy, uprzykrzenia czy melancholii”¹⁵. W kontekście bohaterów Przybyszewskiego, których uczucia poddawane są ciągłej somatyzacji, warto zwrócić uwagę na to, że – jak przekonuje dalej Cyrek – acedia prowadzi do wyczerpania fizycznego¹⁶. Na ten jej fizyczny aspekt zwraca uwagę również Kot, pisząc, że za pozornym spokojem znużonego człowieka według pism Ewagriusza kryje się „zmęczenie walką, głębokim konfliktem”¹⁷. Acedia jest pojęciem, o którym Przybyszewski wprawdzie nie wspomina, ale które – jak pokaże dalsza analiza – może okazać się pomocne przy zrozumieniu tego, czym jest dla pisarza znużenie.

Wspomniane wcześniej silne zainteresowanie pisarza ciałem i fizjologią nie jest przypadkiem. O związkach autora *Dzieci nędzy* z medycyną pisała między innymi Aneta Grodecka:

O jego studiach medycznych wiemy niewiele, porzucił dla nich architekturę, przez co stracił stypendium wypłacane z Kasy Marcinkowskiego w Poznaniu. W listach (do Pauliny Pajzderskiej, z września 1889 r.) zanotował, że „nie jest stworzony na architekta” i „chciałby być lekarzem – doktorem obłąkanych” (Przybyszewski 1937, 52). We wspomnieniach (list do Henryka Biegeleisena z czerwca 1913 r.) z okresu studiów zapamiętał głównie swoje zainteresowania psychiką, „zapał do nauk przyrodniczych”, berlińskie wykłady Hermanna von Ebbinghaus; był przekonany, że jego studencka rozprawa o anatomicznym ustroju rdzenia pacierzowego zapewniła mu uznanie środowiska (Przybyszewski 1938, 386). Sugerował, że pisał w tym czasie na zamówienie również inne prace z zakresu medycyny [...] Wspominał również koncepcje Heinricha von Waldeyera i jego asystenta Kazimierza Kostaneckiego, co świadczy o jego zainteresowaniach badaniami związanymi z cytoarchitektoniką mózgu¹⁸.

14 O. Cyrek, *Acedia i sposoby jej zwalczania w ujęciu Jana Klimaka*, „Studia Paradyskie” 2013, nr 23, s. 21.

15 D. Kot, *Filozoficzne znaczenie koncepcji acedii u Ewagriusza z Pontu*, „Zeszyty Naukowe Akademii Ekonomicznej w Krakowie” 2006, nr 722, s. 87.

16 Por. O. Cyrek, op. cit., s. 21.

17 D. Kot, op. cit., s. 94.

18 A. Grodecka, op. cit., s. 69.

Nie dziwi więc, że poza powieściami, dramataми i tekstami satanologicznymi w dorobku pisarza znaleźć można również kilka esejów poświęconych psychologii, w których Przybyszewski tworzy skrajnie pesymistyczny, choć fascynujący, obraz współczesnego sobie człowieka. Eseje te nie powstawały jednak w próżni: kontekstem, w którym należy je umieścić, jest modernistyczny dekadentyzm. Nie tylko dlatego, że Przybyszewski jest „uważany za jednego z głównych przedstawicieli dekadentyzmu w literaturze polskiej”¹⁹ (choć sam pisarz był wobec nurtu krytyczny²⁰), ale przede wszystkim ponieważ, jak postara się dowieść niniejsza analiza, projekt antropologiczny autora *Nad morzem* i jego sposób patrzenia na człowieka wprost wypływają z dekadentyzmu – i to mimo deklarowanego dystansu. Wynika to z faktu, że Przybyszewski był zorientowany w sporach światopoglądowych swojej epoki:

Gdy Przybyszewski zaczął czytać pisma Nietzschego, miał już za sobą bogate lektury dające mu podbudowę światopoglądową na miarę epoki. Znał ewolucjonistyczne koncepcje Darwina i Spencera, materialistyczny ekstremizm Buchnera i Moleschotta, zetknął się z naturalistyczną wizją losu ludzkiego w powieściach Zoli, przeżył radykalny pesymizm Schopenhauera²¹.

To, że koncepcje Przybyszewskiego okazują się niejednokrotnie zbieżne z poglądami dekadentów, nie powinno więc dziwić. Należy jednak powtórzyć za Teresą Walas, iż „przez dekadentyzm rozumie się tu określone stanowisko światopoglądowe”²², nie zaś postawę moralną czy styl życia. Dekadentyzm jest bowiem tylko kontynuacją myśli pozytywistyczno-naturalistycznej, a wytworzony przez niego sposób patrzenia na człowieka i kulturę mieści się w ramach zaproponowanych przez pozytywizm i nauki empiryczne. Jak pisze Walas, dekadentyzm pojawił się w momencie, w którym „zespół twierdzeń o proveniencji pozytywistyczno-naturalistycznej przestał satysfakcjonować świadomość i zaspokajać jej potrzeby, a w horyzoncie wiedzy, którą świadomość ta mogła była uznać za swoją, nie pojawiło się żadne inne twierdzenie konkurencyjne...”²³. Dekadentyzm nie jest więc jakąś nową propozycją filozoficzną, tylko innym sposobem patrzenia na rzeczywistość, już wcześniej zaproponowanym przez pozytywizm i naturalizm – wyciągającym tylko z tej propozycji inne wnioski. Nadal obowiązują tu kategorie przyczynowości i pojęcie ewolucji, oraz uznanie przyrodniczej teorii człowieka

19 M. Grajek, *Mesjanizm Stanisława Przybyszewskiego*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska” 2015, nr 33, s. 151.

20 Por. ibidem, s. 163.

21 S. Borzym, *Uwagi o światopoglądzie filozoficznym Przybyszewskiego* [w:] *Stanisław Przybyszewski. W 50-lecie zgonu pisarza*, red. H. Filipkowska, Wrocław 1982, s. 24.

22 T. Walas, *Stanisław Przybyszewski a dekadentyzm* [w:] *Stanisław Przybyszewski. W 50-lecie zgonu pisarza*, red. H. Filipkowska, Wrocław 1982, s. 55.

23 Ibidem, s. 56.

i społeczeństwa²⁴, jednakże zmienia się sposób ich odbioru. Jeżeli cywilizacja podlega ewolucji i przechodzi przez kolejne etapy rozwoju – podobnie jak rośliny – to, zdaniem dekadentów, jest ona obecnie w stanie rozkładu. Koncepcja ta była znana Przybyszewskiemu, o czym pisze Stanisław Borzym: „Przybyszewskiemu bliskie jest też zagadnienie periodyzacji rozwoju kultur. Każda kultura prowadzi do przerafinowania i, co za tym idzie, upadku...”²⁵. Związane jest to z faktem, że, jak stwierdza Borzym, „optymistyczna Spencerowska wizja ewolucji przemienia się u Przybyszewskiego w ewolucję pełną ofiar i tragicznych konfliktów”²⁶. Konsekwencją tak postrzeganego rozwoju jest zwrócenie uwagi na to, że ewolucja psychiczna osobników ludzkich „prowadzi ku coraz bardziej widocznemu wysubtelnianiu się zmysłów i całej organizacji duchowej, ku przerostowi świadomości”²⁷.

Owo wysubtelnienie zmysłów jest tematem esejów *Z psychologii jednostki twórczej* Przybyszewskiego. Opisująca przez autora „jednostka twórcza” jest człowiekiem, który w procesie ewolucji wyprzedził innych. Kierunkiem tej przemiany, jak uczy dekadentyzm, jest rozwój „wydelikacjonego”²⁸ układu nerwowego, dzięki któremu jednostka twórcza odczuwa dużo intensywniej niż reszta społeczeństwa:

Jednostka twórcza posiada unerwienie o niesłychanej zmienności, o niebywałym zróżnicowaniu i wskutek tego nie zna granic, gdy chodzi o jakość uczuć. Nie zna granic w boleśni i nie zna granic w radości. Ten intensywny sposób odczuwania skazuje jednostkę twórczą na to, żeby była sama i wyodrębniona [ChN 47].

Opisywany w powyższym fragmencie sposób odczuwania przywodzi na myśl bohaterów *Dzieci Szatana* – targanych silnymi emocjami, które niesłychanie szybko potrafią się zmieniać. W tak nakreślony projekt jednostki twórczej, będącej przecież czymś w rodzaju nad-człowieka („Co jednostkę twórczą dnia dzisiejszego wyróżnia, to poczucie wyższości nad ludźmi, poczucie, że stoi poza interesami doczesnymi gromady” [ChN 45]), wpisana jest autodestrukcyjna teza o tej jednostce. Jak pisze Przybyszewski: „Muszę jednak podkreślić to, że konieczność zatarcia takiej osobowości nie leży w warunkach życia, lecz tkwi w jednostce samej, u jej najgłębszych podstaw, w jej wysokim rozwoju” [ChN 47]. Ta paradoksalna, skrajnie deterministyczna wizja, w której nowy, lepszy człowiek jest w istocie skazany – i to w wymiarze biologicznym! – na zagładę, ujawnia sposób, w jaki Przybyszewski myśli o ewolucji: „Jest rzeczą zrozumiałą, że

24 Por. ibidem.

25 S. Borzym, op. cit., s. 31.

26 Ibidem, s. 30.

27 T. Wałas, op. cit., s. 59.

28 S. Przybyszewski, *Z psychologii jednostki twórczej*, cz. 1: *Chopin i Nietzsche*, tłum. S. Helsztyński [w:] idem, *Synagoga szatana i inne eseje*, Kraków 1997, s. 51. Dalej cytaty z tego eseju lokalizuję bezpośrednio w tekście, oznaczając je skrótem ChN i numerem strony.

podobny duchowy ustrój możliwy jest jedynie przy istnieniu niezwykle silnej intensywności odczuwań; fatalną stroną każdej rosnącej i wysokiej kultury jest powiększająca się przewaga bólu” [ChN 47].

Rozwój społeczeństwa, kultury, a w końcu jednostki jest u pisarza w istocie degeneracją, o czym szerzej pisze Gabriela Matuszek²⁹. Jednostki zdegenerowane, chore, zaburzone – to wszystko specjalnie interesowało Przybyszewskiego:

Jego bohaterowie reprezentują całe spektrum aberracji, od melancholii i narcyzmu, poprzez psychozy lękowe i histerię, po sadomasochistyczne, paranoiczne i schizofreniczne zaburzenia. W twórczości autora *Dzieci szatana* znaleźć można niemal kliniczne opisy symptomów rozmaitych chorób, takich jak niepokój nerwiczny, paroksyzmy lękowe, nerwiczne błędne koło, wirująca ambiwalencja uczuć, przechodzenie od radosnego jasnowidzenia poprzez nagłe wybuchy płaczu do napadów szału i apatii. Towarzyszą im objawy wegetatywne, takie jak [...] psychiczne wyczerpanie³⁰.

W powieściach Stanisława Przybyszewskiego spotykamy bogatą galerię ludzkich postaci o zróżnicowanym światopoglądzie i typie osobowości. Pośród nich dominują jednostki chore, kalekie, obciążone obłędem. Pisarz, określając je mianem „dzieci nędzy” lub „dzieci Szatana” lubuje się w szczegółowym analizowaniu ich złożonego życia psychicznego³¹.

Neurastenicy i psychopaci, owi „Certains”, duchowe obieżyświaty wyobcowane ze społeczeństwa, w których Przybyszewski dostrzegał zapowiedź nowego, być może wyższego, etapu rozwoju ludzkości³².

Postaci te są – co istotne – skonfliktowane ze społeczeństwem i przez społeczeństwo niezrozumiane. Zupełnie tak, jak opisywane w esejach Przybyszewskiego „jednostki twórcze” [ChN 47]. Niezwykle ciekawy, na co zwróciła uwagę Izabela Filipczak, jest sposób, w jaki Przybyszewski nazywał swoich bohaterów: „dzieci Szatana”. Określenie to pojawia się nie tylko jako tytuł interesującej nas powieści, ale również w esyście autora. W jego pracy poświęconej rzeźbiarstwu Gustava Adolfa Vigelanda znajduje się na przykład następujący fragment:

29 Por. G. Matuszek, *Między pustką transcendencji a szaleństwem zmysłów. O wczesnej eseistyce Stanisława Przybyszewskiego* [w:] S. Przybyszewski, *Synagoga szatana i inne eseje*, Kraków 1997, ss. 7–8.

30 Eadem, *Ciałem i krwią...*, s. 24.

31 I. Filipczak, *Eryk Falk – geniusz zła czy obłąkany neurastenik?*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 2005, nr 7, s. 303.

32 W. Gutowski, *Miłość śmierci i energia rozkładu: o młodopolskiej wyobraźni nekrofilskiej*, „Pamiętnik Literacki” 1989, z. 1, s. 48.

Oni wszyscy są dziećmi szatana: ci, którzy dla idei naruszają spokój tysiącom ludzi [...] A odwiecznym prototypem tego zbrodniarza, pariasa i potępieńca, wątpiącego i anarchysty, jest Szatan³³.

Okazuje się więc, że bohaterowie *Dzieci Szatana* są tym samym, kim „jednostka twórcza”: kimś chorym, zaburzonym, cierpiącym na wydelikacenie nerwów, znajdującym się na marginesie społeczeństwa i poświęcającym się dla idei – idei, której celem jest zmiana i postęp. To anarchiści szykujący się do zamachu terrorystycznego, którego celem jest zniszczenie starego porządku. O tym, że interpretacja utożsamiająca „jednostki twórcze” z bohaterami *Dzieci Szatana* wydaje się zasadną, świadczyć może również to, jak Ostap, jeden z bohaterów powieści, opisuje Gordona:

Rzucił się na sofę i obojętnym, roztargnionym wzrokiem patrzył przed siebie.
— Ty w ogóle jesteś chory — rzekł wreszcie. — Słyszysz, jak trawa rośnie [DS 80].

Fragment ten należy porównać z przytaczanym już wyimkiem *Z psychologii jednostki twórczej*: „Co znamionuje ten rodzaj rozwoju, to niezmierne napięcie wszystkich sił w każdej chwili, to wielki mózg ze zdolnością, która słyszy jak trawa rośnie” [ChN 47]. Nieprzypadkowe jest powtórzenie w obu opisach tej samej metafory: Przybyszewski zdaje się przedstawiać w materiale powieściowym to, jak funkcjonują interesujące go „jednostki twórcze”. Wydelikacenie nerwów tłumaczy skrajne emocje, które odczuwają bohaterowie – są oni bowiem wyposażeni w inny układ nerwowy. Przytoczone fragmenty wskazują jednak, że to Gordon, jako ten, który „słyszy jak trawa rośnie”, jest najbliższy „jednostce twórczej”. Nie dziwi więc również fakt, że to on najczęściej odczuwa przemożne znużenie:

Tego nie powiedziałem — Gordon mówił bardzo wyraźnie, jakby chciał przemóc znużenie [DS 27].

Czuł bezgraniczne znużenie. Rozpiął płaszcz i szedł, i szedł. Krótka droga z miasta do dworu zdała mu się nieskończenie długą [DS 41].

Gordon patrzył na niego poważnie. Był bardzo znużony [DS 55].

Szedł bezmyślnie, prawie mechanicznie, nie troszcząc się o deszcz. Skoro doszedł do domu i wszedł do pracowni, rzucił się śmiertelnie znużony na łóżko, nie rozbierając się i zasnął natychmiast [DS 81].

Z zadowoleniem rozwijał myśl dalej, ale wkrótce znowu zapadł w stan znużenia i senności [DS 106].

Kiedy wrócili do pokoju, Gordon, znużony, rzucił się na sofę [DS 118].

33 S. Przybyszewski, *Na drogach duszy. Gustav Vigeland*, tłum. G. Matuszek [w:] idem, *Synagoga szatana i inne eseje*, Kraków 1997, s. 149.

Gordon otworzył drzwi do swojej sypialni i wrócił do pracowni. Był tak znużony, że ledwie trzymał się na nogach [DS 120].

Próbował się uśmiechnąć, ale był tak znużony, że ruch twarzy go męczył [DS 121].

Z ubrania Gordona ściekał brud i woda, ale nie zważał na to. Śmiertelnie znużony rzucił się na krzesło i patrzył na nią, nie widząc jej [DS 129].

Znużenie jest nieodłącznym towarzyszem głównego bohatera: anarchisty, terrorysty i „jednostki twórczej”. Im bardziej zbliżał się on do spełnienia swojego celu, tym bardziej znużony zdawał się być. Warto zwrócić uwagę również na otaczający bohatera krajobraz, na miasto wiecznym skąpane w ciemności i deszczu. Przybyszewski uważał, że „krajobrazy są absolutnymi korelatami nagiego odczucia”³⁴. Wiąże się to z jego wizją nowego człowieka. W eseju *Z psychologii jednostki twórczej, cz. 2: Ola Hansson* pisał: „stary człowiek przedstawiał rzeczy, nowy za każdym razem przedstawia stany swego mózgu” [OH 82]. Z jednej strony można myśleć, że otoczenie, w którym przebywają bohaterowie, potęguje u nich zmęczenie, z drugiej – w świetle esejów pisarza – możliwa jest również interpretacja odwrotna: otoczenie staje się manifestacją prześladowającego ich znużenia.

Dlaczego Przybyszewski z taką konsekwencją opisywał znużenie, jakie odczuwa Gordon? Co tak naprawdę ono oznacza? Interpretowanie go tylko jako znudzenia powtarzalnością i jednostajnością realizowanego planu oraz reakcji na natłok emocji odbieranych przez przeczulony układ nerwowy nie wyjaśnia, dlaczego poświęca się mu aż tyle uwagi. Wydaje się zatem, że aby móc odpowiedzieć na te pytania, trzeba spojrzeć na archetyp jednostki twórczej i tytułowego ojca bohaterów powieści – na Szatana.

Szatanowi i jego kultowi poświęcony jest esej Przybyszewskiego *Synagoga Szatana*. To w nim pisarz niemal eksplicytnie wyraża, czym jest dla niego figura Szatana i co się za nią kryje:

Szatan poeta i filozof żył w dumnym, wszechmocnym i wszechwiedzącym pokoleniu magów. [...] Ale obok Szatana-Tota i Szatana-Hekate żył na ziemi także Szatan-Satyr, Szatan-Pan i Szatan-Phallus [...] [B]ył [on] nieprzebraną krynicą radości życia, zachwyty i upojenia³⁵.

Próba odtworzenia tego, czym jest dla pisarza Szatan, nie jest zadaniem łatwym, gdyż jednocześnie pełni on kilka różnych funkcji. Jest bogiem filozofów i poetów, wiedzy tajemnej oraz magów, ale też stwórcą natury i panem popędów. Taka konstrukcja

34 Idem, *Psychiczny naturalizm (O twórczości Edvarda Muchy)*, tłum. G. Matuszek [w:] idem, *Synagoga szatana i inne eseje*, Kraków 1997, s. 98.

35 Idem, *Synagoga Szatana. Powstanie, rozwój i dzisiejsze znaczenie*, tłum. G. Matuszek [w:] idem, *Synagoga szatana i inne eseje*, Kraków 1997, s. 160.

wywodzi się z próby pogodzenia dwóch skrajnie różnych sposobów myślenia o Szatanie: jako o złym Bogu gnostyków i manichejczyków, jak również postaci chrześcijańskiej. I choć pisarz – wbrew deklaracjom – ani nie opisuje rzetelnie tego, co o Stwórcy pisali gnostycy, ani nie oddaje chrześcijańskiego wyobrażenia o Szatanie, to jednak powstała w ten sposób figura, będąca de facto jego autorską wizją³⁶, jest niezwykle interesująca. Szatan jest tu bowiem jednocześnie bogiem zła i ciemności („Stworzył naturę, która wytwarza tylko ból, rozpacz i zbrodnię”³⁷), jak również patronem wyrzutków. Jest tym, który niszczy, ale też tym, dzięki któremu dokonuje się postęp („Szatan daje śmiałość niszczenia, by na gruzach starego móc budować nowe”³⁸). Jest w końcu „wiecznym buntownikiem”³⁹. Co jednoczy te – na pozór różne – cechy? Okazuje się, że odpowiedzią jest życie, jednak życie specyficznie rozumiane. Przybyszewski pisze, że: „Szatan kocha zło, ponieważ kocha życie, nienawidzi dobra, gdyż nienawidzi stanu spoczynku, inercji”⁴⁰. Jak pisze Teresa Walas:

Szatan stanowi także emblemat siły kreacyjnej w ogóle, wszelkiej aktywności, wszelkiego ruchu i niepokoju. Wartością podstawową jest ruch, twórczość, dążenie do potęgowania życia, do ciągłego przekraczania tego, co zastane⁴¹.

Badaczka zauważa również, że satanizm autora *Synów ziemi* jest niczym innym, jak odmianą filozofii witalistycznej⁴². Podobnie twierdzi Gabriela Matuszek: „jego Szatan zdaje się przypominać – z wszystkimi tego konsekwencjami – Nietzscheańskie »życie«”⁴³. Jest on bowiem „nie kończącym się procesem tworzenia i niszczenia, Szatanem-Dionizosem, bogiem ekstazy instynktów, płodności, rozkoszy”⁴⁴. Będąc dziką siłą witalną, ciąglym przepływem emocji i odczuć, staje się niejako patronem „jednostek twórczych”. Również jako buntownik, który pragnie ciągle tworzyć i niszczyć, wydaje się on też niezwykle podobny do głównego bohatera *Dzieci Szatana*. Jeżeli Gordon jest „jednostką twórczą” i „dzieckiem Szatana”, co może oznaczać przesładujące go znużenie? Niezwykle istotny w tym kontekście okazuje się początkowy fragment powieści, w którym bohater rozmawia z Ostapem:

36 O tym, że Przybyszewski dowolnie reinterpretował różne tradycje religijne – por. W. Gutowski, *Gnostyczne świąty Młodej Polski. Prolegomena* [w:] *Gnoza, gnostycyzm, literatura*, red. B. Sienkiewicz, M. Dobkowski, A. Jocz, Kraków 2012, s. 90.

37 S. Przybyszewski, Synagoga Szatana. *Powstanie...*, s. 158.

38 Ibidem, s. 188.

39 Ibidem, s. 189.

40 Ibidem, s. 192.

41 T. Walas, op. cit., s. 70.

42 Por. ibidem, s. 71.

43 G. Matuszek, *Między pustką transcendencji...*, s. 37.

44 Ibidem, s. 38.

Gordon spoglądał nań bardzo długo i poważnie.

— Słaby z ciebie człowiek — powtórzył.

Ostap stanął i spojrział na Gordona niezwykle smutnie.

— Nie, słuchaj... ja właściwie nie jestem słaby, jestem bardzo, bardzo znużony.

— Znużony?

— Tak, znużony! A w takich stanach znużenia ogarnia nas trwoga przed każdym czynem. Dotychczas nie lękałem się, ale teraz jestem znużony. Szuka się w takich chwilach wymówek, żeby tylko wykręcić się od działania. Ja przecież wiem, że tyś tę całą sprawę obmyślił... [DS 6].

Ostapa pomagającego w wykonaniu szatańskiego planu ogarnia nagłe znużenie, które, jak sam zauważa, pozbawia go woli działania i uniemożliwia wykonanie powierzono mu zadania. Napawa go ono lękiem; jest wszechogarniające i obezwładniająca. W tym stanie Ostap – który dotąd był podekscytowany i przekonany o słuszności podejmowanych działań – pyta Gordona:

Niech i tak będzie... Ale, cóżem to miał powiedzieć? Aha, widzisz, jestem znużony. Zadałem sobie pytanie, po co my to wszystko robimy. Po co? [DS 6]

Stan znużenia nie tylko więc paraliżuje bohatera, ale skłania go do powątpiewania w samą ideę! Warto zauważyć, że podobnie działała na ascetów wspomniana już *acedia*, przez którą nie byli oni w stanie się modlić⁴⁵. Ciągłe prześladowające Gordona znużenie, tak skrupulatnie opisywane przez Przybyszewskiego, świadczy o czymś, czego bohater eksplicytnie nie wyraża: o jego wątpliwościach i wewnętrznych rozterkach. Okazuje się bowiem, że – być może – tworzenie nowego na gruzach starego nie jest możliwym rozwiązaniem. Wizja, którą kreśli Przybyszewski, jest niezwykle pesymistyczna. „Jednostki twórcze”, podobnie jak Gordon, po „zmęczeniu nadmiernego wydzielakacenia” popadają w „stan zupełnego obezwładnienia” [ChN 51] – w powieści nazywany znużeniem. Opisując kondycję psychiczną „jednostki twórczej”, Przybyszewski pisze o tęsknocie za wyzwoleniem i wybawieniem, która to tęsknota „nosi wyraźną cechę: świadomość beznadziejności, pełną świadomość, że upragniony cel jest urojeniem” [ChN 45]. Jednostka ta, będąca buntownikiem, chcąc zmienić zastany świat, a raczej wyzwolić się z jego okrucieństwa i bólu, zdaje sobie sprawę z beznadziejności podejmowanych przez siebie wysiłków. Świadomość tę – której symbolem stanie się znużenie – będzie mieć również Gordon. Duch „jednostki twórczej” „dawno przestał wierzyć w samego siebie i wobec własnych zadań nastawiony jest nieufnie i negatywnie” [ChN 45]. Podobnym duchem jest również sam Szatan, o którym Przybyszewski pisze w sposób następujący: „Szatan, który ciągle na nowo tworzy i niszczy życie, który wytworzył rozwój i niszczy go ciągle od nowa, nie może być Wybawicielem”⁴⁶. W tak zarysowanej

45 Por. O. Cyrek, op. cit., s. 31.

46 S. Przybyszewski, *Synagoga Szatana. Powstanie...*, s. 225.

wizji przyświecające „jednostkom twórczym” idee oraz patronujący im Bóg Życia, Szatan, za każdym razem poniosą porażkę. *Synagogę Szatana* pisarz kończy słowami: „I to jest jedyny Szatan-Paraklet: ennivrez vous”⁴⁷, co oznacza: „odurzajcie się”. Podobne słowa padają również w *Z psychologii jednostki twórczej. I...*:

Jednostka twórcza dnia dzisiejszego nie posiada tych spontanicznych bodźców: zastąpiła nawiną radość, płynącą z użycia nadwyżki sił, pragnieniem odurzenia się. Całe życie staje się zwykłym szukaniem środków odurzenia [ChN 45].

Na marginesie warto jeszcze zwrócić uwagę na kolejne podobieństwo między wizją znużenia, jaką kreśli Przybyszewski, a acedią. W kontekście powyższej analizy interesujący wydaje się ten opis osób nią dotkniętych:

Człowiek ulegający negatywnym namietnościom, zwłaszcza nienawiści, z pewnością odczuwać będzie acedię, czyli duchowy marazm. Jego wewnętrzny gniew wynika z faktu, że nie może znieść obecnej sytuacji, w jakiej się znajduje, a pragnie czegoś, co tak naprawdę znajduje się poza zasięgiem jego możliwości i w rzeczywistości jest nieosiągalne [...] Jest on zawsze nienasycony życiem i poszukuje większych wrażeń⁴⁸.

Pisarz stwierdza też, iż „na dłuższą metę prowadzi ona do odczuwania duchowej pustki”⁴⁹.

Idea postępu, którą symbolizuje Szatan, nie może przynosić ulgi, bo postęp – w świetle dekadencckiego spojrzenia na ewolucję – powoduje jedynie ból, o czym najlepiej wiedzą „jednostki twórcze”. Odurzanie się może być więc – krótkim i nieefektywnym – lekiem na „wyczulenie zmysłów”, które to wyczulenie powoduje ciągle cierpienie. Pisaliśmy wcześniej, że w powieściach Przybyszewskiego bohaterowie odczuwają albo skrajne emocje, albo przemożne znużenie. Na planie filozoficznym stany te odpowiadają kolejno witalizmowi, którego symbolem staje się Szatan, i nihilizmowi. Pojawiające się znużenie odbiera bohaterom zapał do działania, ponieważ uświadamia im bezsens tego, co robią, i niemożność powodzenia ich misji – lub raczej jest fizjologicznym symptomem podświadomie odczuwanej pustki. Nie ma więc przesady w stwierdzeniu, że znużenie w twórczości Przybyszewskiego jest gorsze niż sam Szatan, bo choć jest on siłą destrukcyjną i zasadą złą, to jednak symbolizuje głębokie pragnienie życia. Jednocześnie życie to, będące trwaniem w cierpieniu i bólu, okazuje się czymś strasznym i budzącym grozę (tym bardziej, że uwolnienie się z niego jest niemożliwe), co podkreślają odwołania do mitów gnostyckich i manichejskich. O ile Szatan symbolizuje więc pragnienie życia, o tyle znużenie będzie czymś skrajnie przeciwnym:

47 Ibidem.

48 O. Cyrek, op. cit., s. 38.

49 Ibidem, s. 21.

lękiem przed życiem. Jak pisze Gabriela Matuszek, Szatan „pozwała tylko chwilowo zagłuszyć owe pierwotne uczucia, jakie nieodłączne są od ludzkiej egzystencji – doświadczenie rozpacz i strach przed życiem”⁵⁰. Nie bez przyczyny Wojciech Gutowski pisał o *Dzieciach Szatana* jako o nihilistycznej powieści, w której niszczenie „ogranicza się do metafizycznej wściekłości i nienawiści do istnienia”⁵¹.

Do par: skrajne emocje – znużenie i witalizm – nihilizm dodać należy zatem jeszcze jedną: pragnienie życia – nienawiść do życia. Kiedy „odurzenie”, jakie gwarantuje Szatan, minie, ludzi ogarnie „śmiertelne”, „bolesne”, „wszechogarniające” znużenie i kryjące się za nim pustka oraz lęk.

50 G. Matuszek, *Między pustką transcendencji...*, s. 38.

51 W. Gutowski, *Uwagi do wczesnomodernistycznych nihilologii*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 2016, nr 3, s. 65.

Bibliografia

- Bizior-Dombrowska M., *Nuda metafizyczna – dwa świadectwa (Słowacki i Witkacy)*, „Acta Universitatis Wratislaviensis. Prace Literackie” 2010, nr 50.
- Borzym S., *Uwagi o światopoglądzie filozoficznym Przybyszewskiego* [w:] Stanisław Przybyszewski. *W 50-lecie zgonu pisarza*, red. H. Filipkowska, Wrocław 1982.
- Cyrek O., *Acedia i sposoby jej zwalczania w ujęciu Jana Klimaka*, „Studia Paradyskie” 2013, nr 23.
- Filipczak I., *Eryk Falk – geniusz zła czy obłąkany neurastenik?*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 2005, nr 7.
- Grajek M., *Mesjanizm Stanisława Przybyszewskiego*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska” 2015, nr 33.
- Grodecka A., *Mózg w humanistyce. O tendencjach neuronalnych w twórczości Stanisława Przybyszewskiego*, „Polonistyka. Innowacje” 2015, nr 2.
- Gutowski W., *Gnostyczne światy Młodej Polski. Prolegomena* [w:] *Gnoza, gnostycyzm, literatura*, red. B. Sienkiewicz, M. Dobkowski, A. Jocz, Kraków 2012.
- Gutowski W., *Miłość śmierci i energia rozkładu. o młodopolskiej wyobraźni nekrofilskiej*, „Pamiętnik Literacki” 1989, z. 1.
- Gutowski W., *Uwagi do wczesnomodernistycznych nihilologii*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 2016, nr 3.
- Kot D., *Filozoficzne znaczenie koncepcji acedii u Ewagriusza z Pontu*, „Zeszyty Naukowe Akademii Ekonomicznej w Krakowie” 2006, nr 722.
- Matuszek G., *Ciałem i krwią. O somatyzacji uczyć w twórczości Przybyszewskiego* [w:] *Przybyszewski. Rewizje i filiacje*, red. G. Matuszek, Kraków 2015.
- Matuszek G., *Między pustką transcendencji a szaleństwem zmysłów. O wczesnej eseistyce Stanisława Przybyszewskiego* [w:] S. Przybyszewski, *Synagoga szatana i inne eseje*, Kraków 1997.
- Przybyszewski S., *Dzieci Szatana*, Sandomierz 2013.
- Przybyszewski S., *Il regno doloroso*, Kraków 2003.
- Przybyszewski S., *Mocny Człowiek*, Kraków 1912.
- Przybyszewski S., *Na drogach duszy. Gustav Vigeland*, tłum. G. Matuszek [w:] idem, *Synagoga szatana i inne eseje*, Kraków 1997.
- Przybyszewski S., *Psychiczny naturalizm (O twórczości Edvarda Mucha)*, tłum. G. Matuszek [w:] idem, *Synagoga szatana i inne eseje*, Kraków 1997.
- Przybyszewski S., *Synagoga Szatana. Powstanie, rozwój i dzisiejsze znaczenie*, tłum. G. Matuszek [w:] idem, *Synagoga szatana i inne eseje*, Kraków 1997.
- Przybyszewski S., *Synowie Ziemi*, Lwów–Warszawa 1904.
- Przybyszewski S., *Z psychologii jednostki twórczej*, cz. 1: *Chopin i Nietzsche*, tłum. S. Helsztyński [w:] idem, *Synagoga szatana i inne eseje*, Kraków 1997.

- Przybyszewski S., *Z psychologii jednostki twórczej, cz. 2: Ola Hansson*, tłum. G. Matu-
szek [w:] idem, *Synagoga szatana i inne eseje*, Kraków 1997.
- Szmidt K., *Nuda jako problem pedagogiczny*, „Teraźniejszość – Człowiek – Edukacja”
2013, nr 3.
- Walas T., *Stanisław Przybyszewski a dekadentyzm* [w:] *Stanisław Przybyszewski.*
W 50-lecie zgonu pisarza, red. H. Filipkowska, Wrocław 1982.

Streszczenie

Celem tekstu jest analiza obecności kategorii znużenia w twórczości prozatorskiej Stanisława Przybyszewskiego. Zanalizowane zostały jego wybrane powieści, przede wszystkim *Dzieci Szatana*, które zestawiono z eseistyką pisarza, zwłaszcza jego pracami psychologicznymi i satanologicznymi. Artykuł dowodzi, że dopiero w kontekście owych tekstów nadreprezentacja znużenia u Przybyszewskiego odkrywa swe znaczenie. Okazuje się ono sposobem, w jaki bohaterowie *Dzieci Szatana* – „jednostki twórcze” o wydelikacjonym, nadwrażliwym układzie nerwowym – reagują na nadmiar bodźców, odsłaniającym jednocześnie nihilistyczną pustkę kryjącą się pod maską „nad-człowieka”.

Summary

When Weariness Can be More Dreadful Than Satan. Stanisław Przybyszewski's *Dzieci Szatana* Read in the Context of His Essays

Weariness unusually often appears in the prosaic work of Stanisław Przybyszewski and is playing an important role in it – especially in the novel *Dzieci Szatana*. The aim of this article is to show that knowing essays written by Przybyszewski (especially those focused on psychology and satanology) can show the true meaning of weariness in his novels. Weariness seems to be connected to the concept of ‘creative individual’ – an advanced but also tragic human being – and on the other hand to figure of Satan – god of darkness who also represents wild vitalism.

Łukasz Głos

Wokół kategorii nudy w wybranych utworach Marka Hłaski. Różne perspektywy badawcze

Wydział Nauk Humanistycznych Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II

Ideą, która z początku przyświecała autorowi niniejszego artykułu, było całościowe omówienie pisarstwa Marka Hłaski w kontekście kategorii nudy. Wydawało się wówczas jeszcze, że owocem takich studiów będzie tekst niezbyt dużej objętości. W powszechnej świadomości czytelniczej nazwisko Hłaski wywołuje bowiem zwykle skojarzenia odległe od nudy, czy to przez awanturniczą legendę pisarza, czy ze względu na charakter jego twórczości. Mowa tu zarówno o okraszonych bogactwem anegdot *Pięknych dwudziestoletnich*, jak i o wczesnych opowiadaniach ukazujących bohatera, który „żyje ponad normę, pracuje, pije, rozpacza i raduje się ponad normę”¹.

Tymczasem szybko okazało się, że zagadnieniu nudy w prozie Hłaski można poświęcić całkiem rozległe studium. Z jednej strony w wielu utworach kategoria ta jest wywoływana wprost: w opisach scenerii, w narracji, w sposobie zachowania bohaterów oraz w zawartości treściowej kwestii padających z ich ust. Z drugiej – istnieją szerokie możliwości hermeneutycznego odczytywania poszczególnych dzieł. Taka praktyka interpretacji prowadzi niekiedy badacza ku niespodziewanym konkluzjom. W przypadku Hłaski zaskakujące wydaje się choćby to, do jak odległych z pozoru tekstów kultury można odnieść niektóre z zastosowanych przez niego motywów. Wprawdzie podobieństwa te stanowią najpewniej dzieło przypadku i nie były przez twórcę zamierzone – ale przecież świadczą o niezwykle zróżnicowanej, bo zależnej od okoliczności dziejowych i środowiskowych, wariantywności bardzo zbliżonych w istocie procesów psychologicznych czy sytuacji egzystencjalnych.

W niezbyt obszernych ramach niniejszego artykułu nie sposób rozwinąć i przedstawić w całości obiecującej poznawczo koncepcji wieloaspektowych studiów nad

1 A. Kijowski, *Głos pokolenia*, „Twórczość” 1956, nr 7, s. 137.

zjawiskiem nudy w twórczości Hłaski. Pozostaje zaprezentować kilka możliwych kierunków badawczych: począwszy od wglądu w kontekst historyczny, przez analizy o bardziej opisowym charakterze, po refleksję wymagającą większej inicjatywy interpretacyjnej. Aby nie przeciążyć tego krótkiego tekstu zbyt licznymi odwołaniami do poszczególnych dzieł, znacząco ograniczono również wybór literatury podmiotowej. Dla zachowania przejrzystości analitycznej będą to wyłącznie krajowe utwory Hłaski, prezentujące zbliżoną wizję rzeczywistości i spójną hierarchię aksjologiczną.

„Czas wielkiej nudy”²

Już pierwsi krytycy wskazywali, że „proza Hłaski wyrosła nie z nudy, lecz z buntu”³ wobec systemowo narzucanych powinności⁴, wobec fałszu i „drętwiej mowy”⁵, więc także, *implicite*, wobec nudy właśnie. Zresztą sam pisarz w swoich wczesnych felietonach deklarował nienawiść wobec „nudy, nudnych ludzi i nudnych pism”⁶ i alarmował, że młode pokolenie tkwi w „atmosferze bezideowości, nudy, marazmu, moralnej nędzy, braku zainteresowań”⁷. W tekście pod tytułem *Obywatele są znużeni* przedłożył portret swojej generacji: „dwudziestoletnich bohaterów socjalizmu”, „pokolenia wychuchanego i wydmuchanego w inkubatorach rewolucji”, które „jest skacowane i zmęczone”, bo „czuje się oszukane przez rewolucję”⁸. Formacja ta wychowana została w sztucznie wytworzonej atmosferze zbiorowego entuzjazmu, przez co w lata 50. wkraczała silnie zmotywowana do dynamicznego działania, oczekując spektakularnych sukcesów. Kiedy ten kolektywny zapal zaczął słabnąć, młodzież doznała rozczarowania ideami, jakie dotychczas jej wpajano – było to jedno z doświadczeń formujących odrębność „pokolenia 1956”⁹. Ponadto uczucie zmęczenia potęgował szereg innych czynników, oddziałujących na całe społeczeństwo.

Oczywisty problem stanowiły przewlekłe niedostatki ekonomiczne. Powodowane nimi zniecierpliwienie dałoby się w pewnej mierze połączyć z przyjętą przez Petera Tooheya, za Martinem Heideggerem, definicją nudy „zwyczajnej”, która w pierwszym wariantcie „wiąże się z długotrwałymi, przewidywalnymi i nieuniknionymi

2 Por. M. Hłasko, *Film powojenny w Polsce*, tłum. K. Bodanko, „Zeszyty Literackie” 1991, nr 33, s. 88.

3 J. Danielak, *Bunt Marka Hłaski*, „Kamena” 1956, nr 9, s. 33.

4 Por. ibidem.

5 Por. W. Sadkowski, *Debiut Marka Hłaski*, „Trybuna Ludu” 1956, nr 220, s. 6; J. Piasecki, *Nowe opowiadanie Marka Hłaski*, „Radio i Świat” 1956, nr 43, s. 6.

6 M. Hłasko, *Podróż w krainę nieporozumień*, „Po prostu” 1954, nr 30, s. 5.

7 Idem, *Mordercy są wśród nas czyli o obojętności*, „Po prostu” 1955, nr 22, s. 3.

8 Idem, *Bohaterowie są znużeni*, „Obywatel Warszawy” 1956, nr 5, s. 12.

9 Por. W. Wielopolski, *Młoda proza polska przełomu 1956*, Wrocław 1987, s. 6.

ograniczeniami”¹⁰, natomiast w drugim – z przesytem¹¹. Przy czym Toohey z założenia rozumie nudę w sposób bardziej sytuacyjny niż egzystencjalny¹², natomiast ograniczenia, z jakimi mierzone się w latach 50., miały charakter stały i nie sposób było przewidzieć, kiedy – i czy w ogóle – zostaną zażegnane. Ponadto dotyczyły one nie tylko materialnego aspektu egzystencji, ale i samych fundamentów człowieczeństwa, najbardziej podstawowych wartości, jak wolność, piękno czy prawda.

Przykładem tego było powszechne zakłamanie, objawiające się nie tylko w propagandzie. Następowala przecież także modernizacja języka używanego przez ludzi na co dzień: dotychczas obowiązujące słowa i znaczenia przekształcano ze względów ideologicznych¹³. Nowomowa miała podporządkować komunikację werbalną przewartościowaniom ideowym, korygującym wektory rozumienia kwestii fundamentalnych. Zresztą w świadomości sprowadzonego do pozycji lumpenproletariackich narodu sprawy te ulegały dewaluacji nawet bez szczególnego zaangażowania władz politycznych. Ów semantyczny regres, obok rozczarowania ideologicznego, również wywoływał znużenie¹⁴, zwłaszcza wśród ludzi wchodzących w dorosłość, którzy w tym ważnym momencie swojego życia poszukiwali moralnego oparcia w ustabilizowanej hierarchii wartości.

Znalazłszy się w tak trudnym położeniu, generacja nazywana dzisiaj „pokoleniem październikowego przełomu” wypracowała swoisty i dość spójny typ postawy mającej stanowić odpowiedź na wyzwania rzeczywistości. Był to model na tyle skonkretyzowany, aby można było mówić o wyraźnej odrębności tego pokolenia, a nawet o jego własnej mitologii. Opisane w eseju Jana Błońskiego *Zmiana warty* mity odrębności i nieszczęścia, mity erotyczne oraz mit lumpa – a więc zasadnicza treść owej mitologii – mają rodowód z gruntu egzystencjalny i sytuują się daleko od wyideologizowanych postulatów socrealizmu¹⁵. Głos młodego pokolenia często wołał o sprawy z pozoru proste – dach nad głową, stabilne zatrudnienie, lojalnych kolegów, wierne dziewczyny – ale w istocie pod płaszczykiem problemów codziennej egzystencji kryją się konkretne potrzeby ideowe, dotyczące przede wszystkim sposobu rozumienia rzeczywistości. Zważywszy, że generacja ta wychowała się w epoce szybko postępujących i sięgających daleko przewartościowań, przyszło jej dotkliwie odczuć niepewność paradygmatów poznawczych. Dlatego młodzi twórcy tak wiele miejsca w swojej sztuce

10 Por. P. Toohey, *Historia nudy*, tłum. K. Ciarcińska, Warszawa 2012, s. 119.

11 Por. ibidem, s. 12.

12 Por. ibidem, s. 172.

13 Por. M. Głowiński, *Nowomowa i ciągi dalsze. Szkice dawne i nowe*, Kraków 2009, ss. 11–33.

14 Jest to realizacja mechanizmu opisanego przez Larsa Svendsena. Według badacza ogólny przyrost przejawów nudy może wskazywać na to, że w określonym społeczeństwie czy kulturze szwankują mechanizmy odpowiedzialne za przekazywanie sensu, znaczenia. Por. L. Svendsen, *A Philosophy of Boredom*, transl. J. Irons, London 2005, s. 22.

15 Por. J. Błoński, *Odmarsz*, Kraków 1978, ss. 24–58.

poświęcili problemom związanym z kategorią prawdy. Stąd też zmiana środków wyrazu z języka oficjalnego na potoczny czy wręcz wulgarny, mający stwarzać wrażenie autentyczności¹⁶. Uładzone, wyidealizowane obrazki coraz częściej zastępowano bardziej dosadnym, skłaniającym się ku naturalizmowi opisem.

Przestrzeń: bezkres i klaustrofobia

Jakości te widać nawet w najwcześniejszej twórczości Hłaski, pochodzącej z czasów, kiedy młody pisarz zafascynowany był jeszcze komunizmem. Pozostawione przez niego obrazy warszawskiego przedmieścia – by przywołać tylko kontekst pierwszych powieści: *Wilka* i *Sonaty marymonckiej* – stronią od sztuczności i patosu. Pobrzmiewa w nich ton zniechęcenia, eksponowane są najbardziej mizerne cechy przestrzeni zdarzeń. Miało to oczywiście konkretną wymowę ideową i służyło młodemu Hłasce za kontrpunkt wobec obiecujących jeszcze wówczas przemian początku lat 50. W miejscach rzeźmieszków i piaszczystych uliczek – traktowanych tu jako atrybut realiów dwudziestolecia międzywojennego – Polska Ludowa miała przynieść wspólnotę ludzi pracy i „wielkie, jasne domy”. Jednakże na fali odwilżowego zwątpienia Hłasko w niemal identycznym duchu portretował także współczesny Marymont w tomie *Pierwszy krok w chmurach*:

Stanęli przed jakimś domem. Był to stary, ohydny, obdrapany dom; jeden z tych domów, przed którym wystarczy, abyś stanął i raz spojrzął, a zobaczysz kupę nieszczęść i marzyć będziesz, aby drzwi tego domu na zawsze były zamknięte przed tobą. Przy piaszczystych i krzywych ulicach dzielnicy zwanej Marymont jest jeszcze wiele, wiele takich domów¹⁷.

W opowiadaniach z tego tomu znaleźć można liczne opisy pogrążonej w bylejakości przestrzeni, nierzadko, tak jak powyżej, obciążone ładunkiem negatywnych emocji narratora. Przedstawiane miejsca ulokowane są zazwyczaj na przedmieściach Warszawy albo w prowincjonalnych miasteczkach – na uboczu, z dala od scenerii najgłośniejszych, dynamicznych wydarzeń¹⁸. Bohater opowiadania *Okno* mieszka „od lat w tym samym brudnym i brzydkim domu przy jednej z bocznych ulic naszego miasta”¹⁹. Narrator *Listu* powie natomiast:

16 Por. W. Wielopolski, op. cit., ss. 146–155; por. M. Głowiński, op. cit., ss. 71–74.

17 M. Hłasko, *Najświętsze słowa naszego życia*, [w:] idem, *Pierwszy krok w chmurach. Następny do rajtu*, [wstęp i] oprac. J. Pyszny, Wrocław 1999, BN I 295, s. 167.

18 Por. J. Pyszny, *Wstęp* [w:] M. Hłasko, *Pierwszy krok w chmurach...*, s. XXXI.

19 M. Hłasko, *Okno* [w:] idem, *Pierwszy krok w chmurach...*, s. 15.

Dom, w którym zamieszkiwałem śmiesznie mały pokój, był jednym ze starych domów na przedmieściach naszego miasta. Był to dom o poczerńiałych ścianach, wytartych schodach i zielonym od wilgoci podwórku²⁰.

W ciasnej, zdezelowanej przestrzeni osamotnione postaci wiodą monotony żywot, bez woli własnego działania oczekując samoczynnego zwrotu akcji, jakiegokolwiek wydarzenia, które mogłoby wyrwać je z tej jakby odgórnie determinowanej egzystencji. Jeden z bohaterów czeka na list, inny pragnie towarzystwa drugiego człowieka – w obu przypadkach finał jest tragikomiczny. Podobnie w opowiadaniu *Finis perfectus*, którego bohater, znowu samotnik, gardząc zepsuciem współczesnego świata domaga się jedynie końca „tej całej męki”, lecz ostatecznie, w wyniku groteskowego zwrotu akcji, umiera w cierpieniach, wołając o życie.

Osamotnienie dotyka nie tylko owych jednostkowych bohaterów, żyjących w ciasnych mieszkaniach na uboczu. W opowiadaniu *Robotnicy* ukazuje Hłasko grupę budowniczych mostu, odciętych niemal zupełnie od cywilizacji. Przestrzeń przedstawiona w utworze przytłacza swoją monotonią:

Pracowaliśmy na równinie. Była to monotonna równina. Pieśń o niej nie zabrzmiała ani jednym silniejszym dźwiękiem. Nie było tu lasów ni wzgórków – gdziekolwiek obróciłeś wzrok, pola i wieś osiadły płasko; odnosiłeś wrażenie, że patrzysz na wewnętrzną powierzchnię swej dłoni powiększoną monstrualnie. Ginał twój wzrok; czasem myślałeś, że w ogóle nie masz oczu i jesteś ślepcem. Człowiek głupiał²¹.

Bezkresna równina paradoksalnie staje się ciasnym więzieniem, wywołującym doznania klaustrofobiczne. Wszechobecna monotonia zaburza z czasem pojęcie o świecie zewnętrznym, nadwątła wiarę w cokolwiek: „Ja sam myślałem, że nie wyrwę się stąd już nigdy; przestałem wierzyć, że istnieją gdzieś miasta, ulice, prawdziwe domy”²². Nuda w *Robotnikach* nie tylko przemienia zwykłą egzystencję w piekło, a radość pracy – w przekleństwo i cierpienie. Wpływa też destruktywnie na sposób pojmowania prawdy o świecie.

Rutyna dnia powszedniego

Nuda, która osacza człowieka i determinuje jego codzienne funkcjonowanie, może w skrajnych sytuacjach zagrażać najcenniejszym dla niego wartościom. Najbardziej jaskrawy tego przykład zawarł Hłasko w opowiadaniu *Pierwszy krok w chmurach*, gdzie miłość dwojga wchodzących w dorosłość ludzi staje się obiektem szyderstwa. Przyczyna

20 Idem, *List* [w:] idem, *Pierwszy krok w chmurach...*, s. 19.

21 Idem, *Robotnicy* [w:] idem, *Pierwszy krok w chmurach...*, s. 9.

22 Ibidem, s. 10.

dramatu młodych bohaterów okazuje się trywialna – jest nią zwyczajne znużenie mieszkańców przedmieścia: „Pan Gienek był rozdrażniony; nie zdarzyło się nic ciekawego w dniu dzisiejszym, nikt nie złamał ręki, nikt nikogo nie pobił i pana Gienka ssało uczucie pustki i nudy²³”. Próba przełamania tego stanu odrętwienia prowadzi do konfrontacji między bezmyślnymi, zdegenerowanymi lumpami a młodymi kochankami, którzy zostają zastraszeni i ośmieszeni. Ostatecznie zresztą konfrontacja ta wcale nie uwalnia mężczyzn z przedmieścia od przewlekłego znużenia – uczucie „ssałej pustki” szybko powraca i całe zajście nawet jego prowokatorom zaczyna wydawać się czymś zupełnie niepotrzebnym, pozbawionym najmniejszego sensu. Wyraźniej objawia się przez to tragiczność położenia młodych bohaterów opowiadania, którzy po tak traumatycznym doświadczeniu być może „już nie będą się kochać”²⁴.

Próbując przełamać marazm codzienności, proletariaccy bohaterowie Hłaski nieraz uciekają się do mało wyszukanych rozrywek, wśród których bodaj najbardziej powszechną stanowi picie alkoholu²⁵. Tygodniowy rytm życia wyznacza na przemian praca i picie wódki, jak w opowiadaniach *Pierwszy krok w chmurach* i *Odlatujemy w niebo*: „W sobotę miasto traci swoją pracowitą twarz – w sobotę miasto ma pijaną mordę”²⁶. Także cykl dobowy regulowany jest kolejno przez picie i trzeźwienie, jak w utworze *Brat czeka na końcu drogi*:

To było małe miasto i mała stacja. Pociągi przychodziły rzadko, nikt tu prawie nie przyjeżdżał, a ludzie przesiadający z nudów nocami w bufecie kolejowym znali się już dobrze: pili tanie wina, piwo i ukradkiem przyniesioną wódkę; rano szli do pracy otepiali, z żelaznym bólem pod rozpaloną czaszką²⁷.

Również wykonywaniu pracy często towarzyszy alkohol. W twórczości Hłaski picie stanowi element codziennej rutyny – na tyle naturalny, że bardzo rzadko wywoływany zostaje temat całkowitej abstynencji, jakby była czymś nieosiągalnym czy niepożądanym. Stan, w którym bohaterowie funkcjonują zwyczajnie, na co dzień, można określić mianem „picia normalnego”:

Gazety na budowę przywoził nam listonosz z miasteczka odległego o kilkanaście kilometrów; gdy pił normalnie – gazety spóźniały się o jeden dzień; gdy trochę mocniej – gazety spóźniały się o dwa dni; a jak go przycisnęła chandra – to przez cały tydzień nie wiedzieliśmy, co się dzieje na świecie²⁸.

23 Idem, *Pierwszy krok w chmurach* [w:] idem, *Pierwszy krok w chmurach...*, s. 145.

24 Ibidem, s. 152.

25 Por. A. Kijowski, *Powieść. Opowiadanie*, „Rocznik Literacki” 1956, s. 89.

26 M. Hłasko, *Pierwszy krok w chmurach* [w:] idem, *Pierwszy krok w chmurach...*, s. 144.

27 Idem, *Brat czeka na końcu drogi*, [w:] *Hłasko nieznanany*, red. P. Wasilewski, Kraków 1991, s. 150.

28 Idem, *Robotnicy* [w:] idem, *Pierwszy krok w chmurach...*, s. 10.

Sprzeciw wobec traktowania picia jako naturalnego atrybutu codzienności bywa natomiast uznawany za aberrację, o czym przekonali się choćby Kuba z *Pętli* czy Rysiek Lewandowski z *Sonaty marymonckiej*:

- Jak tak – krzyknął – to won mi z wozu! Wódkę piją, mowy sobie wstawiają. A ja będę czekał na jaśniepanów. Zostańcie zdrowi.
- Zeskoczył z wagonu i pobiegł do szoferki.
- Poczekajże, frajerze – dogonił go Kibała. – O co ci chodzi? – zastąpił mu drogę.
- Nie wiesz o co? Ja potrzebuję zarobić.
- A ja to co? Modlić się przyszedłem? Nie bój się, zarobisz.
- Samo się załaduje, tak?
- Głupiego robota kocha, a nie chłopaka z Marymontu. Tylko mordę trzymaj krótko, a wszystko będzie dobrze.
- Lewandowski zrozumiał. [...]
- Kibała splunął.
- Trudno. Ja lecę. Chcesz się napić?
- Trochę mogę, ale niedużo. Chociaż i tak, jak się ma co stać, to się stanie.
- Pewnie.
- Ładowacze popatrzyli nieufnie.
- Swoją chłopak – powiedział Kibała – tylko tak powiedział. Każdy chce zarobić te parę groszy²⁹.

Demon południa

Oprócz wielu postaci pijących często, acz z pewnym umiarkowaniem, ukazuje Hłasko także tych, którzy całkowicie zatracają się w alkoholu. Do nich właśnie należy tytułowy bohater *Pijanego o dwunastej w południe*. W tym nieskomplikowanym konstrukcyjnie opowiadaniu zawarł Hłasko dość sugestywną symbolikę. Znamienne jest akcentowanie w tytule i treści utworu konkretnej godziny. „Uchlał się w samo południe. Co teraz zrobić z takim bydlakiem?”³⁰ – irytuje się jeden z bohaterów; „Dlaczego się uchlałeś w samo południe?”³¹ – pyta z zalem inny. W interpretacji można tu odwołać się do kontrastu nocy i dnia, za pomocą którego Hłasko niejednokrotnie zestawiał spokój i stagnację przestrzeni prywatnej, położonej na uboczu, z dynamiką bardziej wyeksponowanej scenerii działania kolektywu. „Południe” może tutaj symbolizować sam środek jasnej, dynamicznej przestrzeni publicznej. Jednak w odniesieniu do problematyki szeroko rozumianej nudy warto zwrócić uwagę na jeszcze jeden trop interpretacyjny, związany ze zjawiskiem acedii.

Przez Ewagriusza z Pontu acedia nazywana była „demonem południa”, ze względu na to, że nawiedzała anachoretów zamieszkujących pustynię właśnie w godzinach

29 Idem, *Sonata marymoncka*, Warszawa 2002, ss. 121–123.

30 Idem, *Pijany o dwunastej w południe* [w:] idem, *Pierwszy krok w chmurach...*, s. 124.

31 Ibidem, s. 132.

południowych³². Oczywiście w przypadku bohaterów Hłaski dużo łatwiej jest mówić o acedii w sposób niezwiązany ściśle z tradycją chrześcijańską – choć przy zachowaniu świadomości, jak ogromny pozostaje dla dzisiejszego rozumienia tego pojęcia wkład chrześcijańskiej religijności³³ – to jest odnosząc się do pierwotnego, bardziej ogólnego znaczenia terminu. Acedia już w tradycji przedchrześcijańskiej (grecka *ἀκηδία* albo *ἀκήδεια*) tłumaczona była jako stan znużenia czy zubożenia³⁴, ale i Ewagriusz za podstawę swych rozważań nad nią przyjmował z gruntu psychologiczną konstatację: „Kto bowiem ulega acedii, nienawidzi tego, co jest, pożąda zaś tego, czego nie ma”³⁵.

Jest to zjawisko na tyle złożone i różnorodne w poszczególnych swych aspektach, że wiedzę o nim da się bardzo elastycznie zastosować nawet w analogiach i porównaniach dotyczących rzeczywistości pozareligijnej. Przejawy acedii można odnaleźć choćby na kartach literatury pisanej w duchu dwudziestowiecznego egzystencjalizmu³⁶, ale nawet i w życiu codziennym: „południe można rozumieć również symbolicznie jako »południe życia«” i wiązać z jungowskim „kryzysem wieku średniego”³⁷, jak pisze ks. Leszek Misiarczyk. Stanowi więc acedia swego rodzaju kod kulturowy, który da się przyłożyć do zjawisk zachodzących w różnych dziedzinach. Marcin T. Zdrenka wyszczególnia najbardziej charakterystyczne aspekty acedii: wewnętrzny niepokój i potrzeba ciągłych zmian; uznawanie pracy i wyuczonego zawodu za źródło nieszczęścia i szukanie innej; ogólne zniechęcenie i trudności w spełnianiu codziennych obowiązków; stany lękowe; hipochondria; smutek, stan depresji, niechęć do życia; obwinianie innych za własne cierpienie; poszukiwanie towarzystwa i ucieczka w rozrywki; pozory cnoty – przesadny aktywizm czy niszczący maksymalizm³⁸. Są to przede wszystkim objawy o charakterze psychologicznym.

Warto zwrócić uwagę na to, jak stany psychiczne bądź też świadomie obierane postawy człowieka przeżywającego acedię wpływają na jego relacje ze społeczeństwem. Już typologia Zdrenki ukazuje napięcie na tej linii, odstawiając pewien paradoks: możliwość jednoczesnej kontestacji współuczestnictwa w życiu społecznym oraz przeżywania osamotnienia. Równoległe uciekanie się do tych dwóch rozbieżnych postaw stanowi pokłosie konfliktu interesów jednostki i wspólnoty, nieraz nawet

32 Por. L. Misiarczyk, *Acedia według Ewagriusza z Pontu* [w:] *Acedia – duchowa depresja. Wybór tekstów*, wyb. W. Zatorski OSB, Kraków 2008, s. 17.

33 Por. M. T. Zdrenka, *O gnuśności. Studium lenistwa i jego kontekstów*, Toruń 2012, s. 126.

34 Por. ibidem.

35 Ewagriusz z Pontu, *Wybór tekstów* [w:] *Acedia – duchowa depresja. Wybór tekstów*, wyb. W. Zatorski OSB, Kraków 2008, s. 51.

36 Por. P. Toohey, op. cit., s. 103.

37 Por. L. Misiarczyk, op. cit., ss. 18–19.

38 Por. M. T. Zdrenka, op. cit., ss. 127–128.

niemożliwego do uniknięcia bez względu na to, jakich wyborów dokonuje człowiek niejako skazany – choćby tylko w swoim odczuciu – na bycie stroną w tym sporze:

We współczesnej postaci acedia stała się osobliwą kombinacją depresji bądź stanu jej pokrewnego i zwątpienia w dobro i sens istnienia, prowadząc do poczucia dojmującej pustki i osamotnienia. Do tego dochodzi zanik pożądanego, niemożność dłuższego skupienia uwagi na czymkolwiek. Uczucia te biorą się stąd, że człowiek czuje się wyobcowany z nieprzychylnego mu świata, rządzonego za pomocą pustych frazesów, w kręgu (przebrzmiałych) obyczajów i (zwietrzałej) tradycji. W wyniku tego wątpli w sens wykonywanej przez siebie pracy i cierpi na stały niedobór relaksu ze względu na niewłaściwy sposób spędzania wolnego czasu. Ofiara acedii czuje się skłócona ze społeczeństwem. Trudno tych doznań, uznawanych za fenomen właściwy jedynie współczesności, nie uznać za intelektualną spuściznę po pustynnych mnichach nękanych lękiem i nudą³⁹.

W podobnym duchu pisze Zdrenka o przystawalności Ewagriuszowej wykładni pojęcia acedii do „pewnego napięcia, które przenika współczesną kulturę [...], której założycielskimi ideami są wydajność, efektywność czy racjonalność w znaczeniu instrumentalnym”⁴⁰.

Ten imperatyw efektywnego działania stanowi społeczno-polityczne tło wydarzeń przedstawianych w niemal każdym z krajowych utworów Hłaski. Nie inaczej jest w *Pijanym o dwunastej w południe*, o którego tytułowym bohaterze wiadomo nawet, że z powodu ideowych wątpliwości został usunięty z partii. Ów bohater, „kiedyś fajny chłop”, przed wojną aktywny w ruchu robotniczym, w czasie niemieckiej okupacji ukrywający Żydów, w nowej Polsce nie odnalazł miejsca dla siebie. Dawny zapał i odwaga zgasły zupełnie, jakby nie przystawały do wyzwań stawianych przez powojenną rzeczywistość:

Potem przyszło zwycięstwo. I trzeba było drzeć się o wszystko, pracować tak, jak nigdy jeszcze w życiu, zaciskać zęby i przewiązywać je paskiem. Inni jakoś wyrastali, szli do góry, on został w tyle. Może był za mało zdolny, może za mało rozumiał? Wtedy nie wytrzymał: zaczął co innego mówić w nocy do żony, a co innego na egzekutywach. Potem zaczął się bać⁴¹.

Łatwo zauważalne jest nasycenie ideologiczne komentarzy dotyczących zmian, jakie zaszły po wojnie w życiu głównego bohatera. Postaci prowadzące dialog nad pijanym konstruują doktrynalny schemat, do którego ów człowiek nie przystaje. Pijaństwo samo w sobie spotyka się tu z ostrą krytyką społeczeństwa, ponieważ stanowi przejaw łamania norm ideowych, jak też moralnych. Nadużywanie alkoholu staje się jednak w pewnej mierze także pretekstem do mówienia o problemie innego rodzaju: z wypowiedzi poszczególnych postaci można zbudować tragiczny życiorys jednostki

39 P. Toohey, op. cit., ss. 102–103.

40 M. T. Zdrenka, op. cit., s. 129.

41 M. Hłasko, *Pijany o dwunastej w południe* [w:] idem, *Pierwszy krok w chmurach...*, s. 129.

zmiażdżonej przez tryby historii. Bohater opowiadania podlega ostracyzmowi z jednej strony jako pijak, człowiek ze społecznego marginesu, z drugiej zaś – jako zdrajca idei w najwyższym stopniu porządkującej życie zbiorowości. Innymi słowy: jako jednostka dopuszczająca się ciężkiego grzechu wobec ogólnie przyjmowanej doktryny.

Odwołanie do topiki religijnej nie wydaje się tu całkowicie bezzasadne, przede wszystkim dlatego właśnie, że relacja między gapiami a pijanym mężczyzną determinowana jest przez kontrast na płaszczyźnie wiary. Po jednej stronie sytuuje się grupa ludzi zaangażowanych ideowo, po drugiej zaś kontestator idei, który całą swą postawą – nie wypowiadając wprost ani słowa – wyraża sprzeciw. Dla ludzi postrzegających otaczającą ich rzeczywistość przez pryzmat piękna pracy i zbiorowego entuzjazmu, niedopuszczających możliwości ideowego zwątpienia, gest pijanego jest niemal obrazoburczy. Może nieprzypadkowo daje Hłasko swojemu bohaterowi „twarz obłąkanego proroka”⁴², wysuwając jeszcze jedną sugestię interpretacyjną zwróconą w kierunku topiki związanej z religią.

Z drugiej znów strony Ewagriusz pisze:

Acedia jest umiłowaniem sposobu życia demonów,
czyni chód chwiejnym; nienawidzi pracowitości,
walczy przeciw wyciszeniu duszy;
jest namiętnością udaremniającą śpiew psalmów,
opieszalnością w modlitwie,
rozluźnieniem w ascezie,
sennością zbyt wczesnie przychodzącą,
snem obracającym się wokół siebie,
brzemieniem szaleństwa,
nienawiścią celi,
przeciwniczką trudów;
przeciwieństwem wytrwałości,
wędzidłem dla rozmyślenia,
nieznajomością Pism,
wspólniczką smutku,
jest jakby zegarem odmierzającym porę posiłku⁴³.

Po przełożeniu powyższych wyliczeń na kontekst hierarchii aksjologicznej Polski lat 50. grzechy wobec wiary mogłyby ulec figuratywnej transpozycji na przewiny wobec politycznej doktryny. Ze względu na chwiejny chód – odległa, ale jakże obrazowa metafora – mniejsze zaangażowanie w pracę, niewytrwałość w trudzie czy zwyczajnie narastające zmęczenie człowiek żyjący w totalitarnej rzeczywistości może zostać oskarżony o opieszalność i brak żarliwości ideologicznej, a ostatecznie uznany nawet za szaleńca.

42 Por. ibidem, s. 121.

43 Ewagriusz z Pontu, op. cit., ss. 52–53.

Zegar, który anachoretom na pustyni „odmierzał porę posiłku”, nieznosnie wydłużając oczekiwanie na strawę⁴⁴, u Hłaski zatrzymuje się na godzinie dwunastej, kiedy frustracja nienasyconego człowieka osiąga apogeum. Pobożne życzenie jednego z gapiów: „Gdyby ludziom dać to wszystko, co im potrzeba do dobrego życia, toby nie pili”⁴⁵, jak również przywołane przez przechodniów fakty z życia pijanego i fragmenty jego własnych wypowiedzi – wszystko to wpisuje się w ogólną wymowę utworu, jak zresztą całej wczesnej twórczości pisarza. Hłasko ukazuje ludzi przeżywających chroniczny głód wartości; bohater *Pijanego o dwunastej w południe* znajduje się właśnie w stanie takiego ciągłego nienasycenia aksjologicznego.

Dzień, który nie nadejdzie

W omawianym wyżej opowiadaniu sama postawa pijanego umieszcza go w opozycji wobec społeczeństwa: z jednej strony jawi się on jako kontestator i obrazburca, z drugiej, wydawać by się mogło, chce powiedzieć innym coś istotnego. Całym sobą – pijanym, milczącym, nieprzytomnym, jakby same słowa i tak nie miały już mocy przekonywania. U Hłaski tacy bohaterowie nie ulegają potępieniu; na odkupienie jednak również nie mogą liczyć. Są symptomami: to w ich postaciach najczęściej oddaje pisarz dramatyzm życia jednostki zamkniętej w klaustrofobicznej rzeczywistości.

W swoim debiutanckim tomie najostrejszy tego wyraz zawarł Hłasko w *Pętli*, której protagonista zmaga się z alkoholowym uzależnieniem i właśnie oczekuje na rozpoczęcie leczenia. Pomóc mu w tym ma jego ukochana kobieta, na którą Kuba czeka samotnie w swoim mieszkaniu. Początek nie zwiastuje tragicznego obrotu zdarzeń, dostrzegalna jest w bohaterze motywacja do zmiany trybu życia. Jego spokój mącą jednak dzwoniące co chwilę telefony od dociekliwych znajomych, traktujących postanowienie Kuby jako ciekawostkę, sensację bądź po prostu pustą deklarację niemającą szans spełnienia. Pozornie życzliwe głosy w słuchawce z jednej strony po-brzmiewają tonem potępienia dla pijących, z drugiej zaś z nostalgią przywołują historie pijackich awantur. Dla bohatera chcącego odciąć się od swojego dotychczasowego postępowania staje się to coraz trudniejsze do zniesienia.

Czas oczekiwania, aż „o szóstej przyjdzie Krystyna i to się wszystko skończy”⁴⁶, wydłuża się z każdym kolejnym telefonem – i zamiast przynosić Kubie tak potrzebne zapomnienie o tym, co było, daje mu sposobność do rozpamiętywania złych reminiscencji, namnażając w nim wątpliwości. Co chwilę z niepamięci wydobywane są wspomnienia o wódce, knajpach, awanturach i komisariatach. To, z czym Kuba chce

44 Por. ibidem, ss. 45–46.

45 M. Hłasko, *Pijany o dwunastej w południe* [w:] idem, *Pierwszy krok w chmurach...*, s. 125.

46 Idem, *Pętla* [w:] idem, *Pierwszy krok w chmurach...*, s. 184.

zerwać wszelki kontakt, stopniowo staje się przewodnim tematem jego myśli. Aby nie ulec w tej psychomachii, bohater salwuje się ucieczką z klaustrofobicznej przestrzeni mieszkania. Jednak anonimowość ulicy również nie pozwala porzucić świadomości uwikłania w nałóg, okazuje się bowiem, że nie ma już anonimowości. Dozorca domu dobrze wie o problemach Kuby, a i nawet zupełnie nieznanemu mu ludzi widzą w nim pijaka. Inni znów przechodnie najchętniej rozprawiają właśnie o alkoholu, tak jakby całe miasto najbardziej zajmowały właśnie problemy pijaństwa.

Narracja *Pętli* okazuje się w istocie projekcją manii prześladowczej bohatera⁴⁷, pchniętego na skraj szaleństwa przez otaczającą go rzeczywistość: wrogą przestrzeń, piętnujące społeczeństwo oraz fatum spowalniające upływ czasu tak, aby rzeczy najbardziej upragnione w ogóle nie następowały. Wielogodzinna włączęga po mieście – tylko po to, aby przetrwać czas do przybycia Krystyny i rozpoczęcia kuracji – przytłacza bohatera do reszty. Każdy dostępny mu skrawek przestrzeni okazuje się ciasny, duszny i złowrogi: zarówno pusty dom, jak i szary labirynt miejskich ulic pod nieprzychylnym, ciężkim niebem. Wreszcie Kuba trafia do knajpy, by ponownie ulec nałogowi. Oczekiwanie na odkupienie okazuje się bezcelowe i nie znajduje końca – jedyną drogą ucieczki jest tylko samobójcza śmierć.

Moment, w którym wybawienie ma nadejść, Hłasko nazywa znamienne „ósmym dniem tygodnia”, dniem, który nie istnieje i nigdy nie nastąpi. Czas tkwi jakby w marnym, tragicznym bezruchu, ostatecznie przynosząc jedynie rozczarowanie i sprowadzając na ludzi chroniczne zmęczenie. Mikropowieści pisane przez Hłaskę tuż przed wyjazdem z ojczyzny pełne są postaci pogrążonych w takiej właśnie przewlekłej, apatycznej nudzie, by wspomnieć kierowców „uwięzionych” w odciętej od świata bazie z *Następnego do rajy* czy nigdy niespełnionych bohaterów wspomnianego *Ósmego dnia tygodnia*.

Inne perspektywy

Celem niniejszego artykułu było ukazanie kilku możliwych sposobów badania kategorii nudy w twórczości Hłaski. Zagadnienie to okazuje się dość złożone, warto więc spoglądać na nie z różnych punktów widzenia. W tym krótkim studium zabrakło niestety miejsca na rozwinięcie zaprezentowanych perspektyw. Wybór materiału literackiego również musiał być ograniczony, a analiza choćby wspomnianych wyżej mikropowieści dostarczyłaby z pewnością wielu interesujących wniosków. Również emigracyjne utwory Hłaski stanowiłyby wdzięczny przedmiot studiów – wielce obiecująca wydaje się choćby perspektywa analizy zjawiska nudy w dziełach, których akcja rozgrywa się na rozgrzanych piaskach Izraela. Publikacje wydawane w ostatnich latach odsłaniają jeszcze szersze horyzonty badawcze. Wciąż niezbyt wnikliwie

47 Por. L. Pijanowski, *Zabawa bez mety*, „Polityka” 1958, nr 6, s. 4.

omówioną dziedzinę stanowią listy Hłaski; problem nudy i znużenia przewija się na przykład w korespondencji pisarza z matką. Wreszcie jego teksty publicystyczne, w niniejszym artykule ledwie wspomniane, pobrzmiewają głosem wołającym o odbudowę hierarchii wartości oraz systemu znaczeń pozwalających przełamać chroniczne znużenie i wypełnić egzystencjalną pustkę.

Bibliografia

- Błoński J., *Odmarsz*, Kraków 1978.
- Danielak J., *Bunt Marka Hłaski*, „Kamena” 1956, nr 9.
- Ewagriusz z Pontu, *Wybór tekstów*, [w:] *Acedia. Duchowa depresja. Wybór tekstów*, wyb. W. Zatorski OSB, Kraków 2008.
- Głowiński M., *Nowomowa i ciągi dalsze. Szkice dawne i nowe*, Kraków 2009.
- Hłasko M., *Bohaterowie są znużeni*, „Obywatel Warszawy” 1956, nr 5.
- Hłasko M., *Brat czeka na końcu drogi* [w:] *Hłasko nieznany*, red. P. Wasilewski, Kraków 1991.
- Hłasko M., *Film powojenny w Polsce*, tłum. K. Bodanko, „Zeszyty Literackie” 1991, nr 33.
- Hłasko M., *Mordercy są wśród nas czyli o obojętności*, „Po Prostu” 1955, nr 22.
- Hłasko M., *Pierwszy krok w chmurach. Następny do raju*, [wstęp i] oprac. J. Pyszny, Wrocław 1999, BN I 295.
- Hłasko M., *Podróż w krainę nieporozumień*, „Po Prostu” 1954, nr 30.
- Hłasko M., *Sonata marymoncka*, Warszawa 2002.
- Kijowski A., *Głos pokolenia*, „Twórczość” 1956, nr 7.
- Kijowski A., *Powieść. Opowiadanie*, „Rocznik Literacki” 1956.
- Misiarczyk L., *Acedia według Ewagriusza z Pontu* [w:] *Acedia. Duchowa depresja. Wybór tekstów*, wyb. W. Zatorski OSB, Kraków 2008.
- Piasecki J., *Nowe opowiadanie Marka Hłaski*, „Radio i Świat” 1956, nr 43.
- Pijanowski L., *Zabawa bez mety*, „Polityka” 1958, nr 6.
- Pyszny J., *Wstęp* [w:] Hłasko M., *Pierwszy krok w chmurach. Następny do raju*, Wrocław 1999.
- Sadkowski W., *Debiut Marka Hłaski*, „Trybuna Ludu” 1956, nr 220.
- Svendsen L., *A Philosophy of Boredom*, transl. J. Irons, London 2005.
- Toohey P., *Historia nudy*, tłum. K. Ciarcińska, Warszawa 2012.
- Wielopolski W., *Młoda proza polska przełomu 1956*, Wrocław 1987.
- Zdrenka M. T., *O gnuśności. Studium lenistwa i jego kontekstów*, Toruń 2012.

Streszczenie

Zamiar niniejszego artykułu stanowi wskazanie obecności kategorii nudy w twórczości Marka Hłaski, zazwyczaj kojarzonej raczej z wątkami awanturniczymi i barwnymi anegdotami. Przeprowadzona analiza Pierwszego kroku w chmurach wskazuje, iż tom stanowi pokłosie doświadczenia pokolenia 1956 – młodych ludzi rozczarowanych rzeczywistością proponowaną im przez komunistów – i jest w istocie rozpaczliwym krzykiem przeciw przewlekłej, egzystencjalnej nudzie. Nuda ta popycha bohaterów opowiadań do różnego rodzaju działań: prób uchronienia od zniszczenia choć cząstki

wyższych wartości; poszukiwania prymitywnej rozrywki; walki z przeciągle upływającym czasem o ocalenie swojej godności, człowieczeństwa czy nawet istnienia.

Summary

Around the Category of Boredom in Selected Literary Works by Marek Hłasko. Different Research Perspectives

Marek Hłasko's work, as well as the legend of his life, seems to be placed far from such category like boredom. However, his debut book is closely connected with the experience of his generation – people who became adult near the 1956 and were disappointed because of the situation in Poland that time. So in fact, Hłasko's first publication is the desperate call against chronic existential boredom. The space of action is usually shown in shades of grey and is not friendly for people. On the other hand, the situation of characters is determined by boredom too. Some protagonists are striving for experience something weighty, the others just searching a company or any other way to break the existential emptiness down. And, finally, there are also figures plunged into apathy, who are no longer looking for meaning of their life. Sometimes they have to contend with time that elapses slowly and, due to boredom, can threaten their dignity, humanity or even being.

Anna Czocher

Okupacyjna nuda w egodokumentach. Przykład Krakowa z lat 1939–1945

Oddziałowe Biuro Badań Historycznych

Instytut Pamięci Narodowej – Komisja Ścigania Zbrodni przeciwko Narodowi

Polskiemu w Krakowie

Wojna i okupacja w potocznym rozumieniu kojarzą się z dynamiką i dramatycznymi wydarzeniami, zanegowaniem tego, co do tej pory było oczywiste, z niecodziennością, a niejednokrotnie nawet z przygodą¹. Czy w takich czasach jest miejsce na nudę? Zdecydowanie nie jest ona pojęciem związanym z wojną i okupacją ani też dla tych okresów zjawiskiem charakterystycznym². A jednak Kaja Kaźmierska w artykule dotyczącym narracji o doświadczeniu wojennej biografii cytuje następującą wypowiedź świadka tamtych wydarzeń:

W ogóle wojna to jest wielkie czekanie (chrząknięcie) wielka nuda, wielkie czekanie, to to nieprawda, że się tak dzieje prawda, bo dzieje się, dzieją się rzeczy, tak co pewien czas wybucha coś, coś się niesłychanego dzieje, a tak to jest takie, takie straszne jakieś czekanie. Ta świadomość prawda, że wojna się skończy, ale ale jak się skończy, takie niekończące się czekanie...³.

-
- 1 Por. P. Rodak, *Niecodzienna codzienność czasu okupacji*, „Znak” 2009, nr 652, ss. 40–42; P. Sztompka, *Życie codzienne – temat najnowszej socjologii* [w:] *Socjologia codzienności*, red. P. Sztompka, M. Bogunia-Borowska, Kraków 2008, ss. 24–25.
 - 2 W literaturze dotyczącej okresu drugiej wojny światowej pojęcie nudy pojawia się w kontekście zmagania militarnych prowadzonych przez armie zachodnich aliantów, w momentach, kiedy żołnierze nie walczą, ale oczekują na rozkazy. Por. np. J. A. Crang, *The British Army and the People's War 1939–1945*, Manchester 2000, s. 91; M. Hastings, *All Hell Let Loose: The World at War 1939–1945*, London 2012, s. 27.
 - 3 K. Kaźmierska, *Konstruowanie narracji o doświadczeniu wojennej biografii. Na przykładzie analizy narracji kresowych* [w:] *Biografia a tożsamość narodowa*, red. M. Czyżewski, A. Piotrowski, A. Rakuszevska-Pawełek, Łódź 1996, ss. 87–88, pisownia oryginalna. Przytoczona wypowiedź pochodzi z wywiadu zarejestrowanego w ramach projektu „Biografia a tożsamość narodowa” zrealizowanego przez pracowników Katedry Socjologii Kultury Uniwersytetu Łódzkiego w latach 1992–1994.

Według Petera Tooheya „Definicja nudy mogłaby brzmieć następująco: jest to emocja, która rodzi poczucie ograniczenia lub osaczenia ze względu na niedające się uniknąć i obrzydliwie przewidywalne warunki, efektem czego staje się poczucie wyizolowania od otoczenia i od zwykłego rytmu czasu”⁴. Nuda to brak perspektyw, ale też brak konkretnego zajęcia tu i teraz. „Każde powtarzalne, długotrwałe, przewidywalne, ograniczające, nieuniknione, budzące niesmak doświadczenie, powoduje niemiłosierne dłużenie się czasu – wywołuje nudę”⁵. Nuda w dużej mierze jest równoznaczna z czekaniem, niejednokrotnie czekaniem na coś w gruncie rzeczy nieokreślonego i wcale nie pożądanego.

Okupacja niemiecka na ziemiach polskich podczas drugiej wojny światowej miała charakter totalny, a system terroru dotykał niemal każdego – zarówno osób zaangażowanych w działania wymierzone przeciw okupantowi, jak i tych biernych, niestawiających oporu – choć w różnym stopniu i na różnych płaszczyznach⁶. Taki sposób rządzenia charakteryzował się nie tylko stosowaniem przemocy wymierzonej w określone grupy, ale również działaniami mającymi na celu pozbawienie podstaw egzystencji i degradację w sferze umysłowo-kulturalnej, ekonomicznej i symbolicznej większości dotychczasowych mieszkańców okupowanych ziem polskich. Dynamikę owym praktykom nadawała polityka rasowa: narodowość wyznaczała miejsce w społeczności. Praktyki dyskryminacji i segregacji dotyczyły wydzielenia przestrzeni dla poszczególnych narodowości i zakazu wzajemnych relacji pomiędzy nimi oraz zakreślały przestrzeń życia codziennego.

Doświadczenie okupacji można opisać w sposób zbliżony do przytoczonej definicji nudy Tooheya. Okupacja rodziła bowiem poczucie ograniczenia i osaczenia ze względu na narzucone przez okupanta warunki. Z uwagi na zdegradowanie ludności okupowanych terenów do roli podludzi mogła powodować poczucie wyizolowania od otoczenia między innymi poprzez pozbawienie kontaktu z dotychczasowym środowiskiem, na przykład współpracownikami czy kolegami szkolnymi, brakiem możliwości pracy twórczej. Szczególnie wstrząsające było odseparowanie Żydów, których dotknęła stygmatyzacja, a następnie gettoizacja poprzedzająca zagładę. Zwykły rytm czasu zostaje w czasie okupacji zaburzony – ograniczeniami są na przykład godzina policyjna w miastach, utrudnienia w przemieszczaniu się, drastycznie okrojona oferta wypoczynku i rozrywki w porównaniu do jej poziomu w okresie przedwojennym, w przypadku młodzieży brak możliwości kształcenia się w pożądanym kierunku i tym podobne. Dodatkowo był to

4 P. Toohey, *Historia nudy*, tłum. K. Ciarcńska, Warszawa 2012, s. 104.

5 Ibidem, s. 43

6 Interesujące rozważania m.in. na temat znaczenia ról poszczególnych „aktorów” historii w systemach totalitarnych zawiera artykuł: P. Steege et al., *The History of Everyday Life. A Second Chapter*, „The Journal of Modern History” 2008, No. 80, ss. 368–373. Por. także A. Lütke, *People Working: Everyday Life and German Fascism*, „History Workshop Journal” 2000, Vol. 50, ss. 75–92

stan długotrwały, ciągnący się w przypadku centralnych ziem polskich przez ponad pięć lat. Mimo wszechobecności terroru, obok okresów obfitujących w wydarzenia niecodzienne i najczęściej okrutne, występowały okresy względnego spokoju. Owa okupacyjna stabilizacja dobrze wpisuje się w przytoczoną definicję nudy. Jest pełna ograniczeń i częstokroć daleka od przedwojennego rytmu życia.

Warto zaznaczyć, że Niemcy nie traktowali zajętych ziem polskich w identyczny sposób. Zasadnicze różnice występowały pomiędzy terenami wcielonymi bezpośrednio do Rzeszy i Generalnym Gubernatorstwem. Wynikały one z odmiennego statusu tych obszarów w niemieckiej polityce. Ziemie zaanektowane miały być szybko zdepolonizowane i „odżydzone”, by stać się od razu terenem niemieckiego osadnictwa. W Generalnym Gubernatorstwie, traktowanym jako tymczasowe siedlisko Polaków (Żydzi zostali skazani na zagładę), rozwiązania prawne i warunki bytowania były korzystniejsze dla ludności podbitej, choćby z tego powodu, że okupant potrzebował siły roboczej i spokoju na zapleczu⁷.

Okresy „okupacyjnej stabilizacji” występowały przede wszystkim na terenie Generalnego Gubernatorstwa. Inaczej było na przykład w Wielkopolsce, gdzie już na początku wojny miały miejsce masowe przesiedlenia, które całkowicie zmieniły życie poszczególnych osób. Kaja Kaźmierska pisze na podstawie przeprowadzonych wywiadów:

Szczególnie z punktu widzenia ludności cywilnej życie okupacyjne, choć inne od normalnego, szybko przekształca się w rutynę dnia codziennego. Zjawisko to występuje bardzo często w narracjach z Polski centralnej. [...] Są one przeniknięte monotonią dnia codziennego, szarością życia okupacyjnego, poczuciem braku perspektyw „wielką nudą i wielkim niekończącym się czekaniem”⁸.

Zauważa także, że dzieje się tak szczególnie wtedy, gdy jednostka nie doznała w swojej wojennej biografii szczególnych doświadczeń, takich jak aresztowanie, pobyt w obozie, bycie przesłuchiwanym, bardzo aktywny udział w konspiracji czy partyzantce.

Co zatem powoduje, że czas okupacji był postrzegany jako nudny? Z czego wynika okupacyjna nuda, kto jej doświadcza, w jakich okolicznościach i jak wiąże się to z postawami wobec okupanta? Czy istnieją jakieś sposoby jej przełamania? Co przyniesie nam spojrzenie na okupację jako wydarzenie nudne?

Próba odpowiedzi na te pytania zostanie podjęta w oparciu o przykład Krakowa, który władze niemieckie wybrały na centrum administracyjne Generalnego Gubernatorstwa. Specyficzna rola tego miasta spowodowała, że dotyczyły go zarówno okresy wzmożonego terroru, jak i względnego spokoju i stabilizacji. Bazę źródłową stanowić będą dokumenty mające charakter relacji osobistych, egodokumenty osób, które

7 Por. B. Musiał, *Niemiecka polityka narodowościowa w okupowanej Polsce w latach 1939–1945*, „Pamięć i Sprawiedliwość” 2004, nr 2, s. 15.

8 K. Kaźmierska, op. cit., s. 88

czas okupacji niemieckiej, w całości lub w części, spędziły w Krakowie. Dla jednych był on miejscem urodzenia lub stałego zamieszkania, dla innych jedynie punktem na trasie wojennej tułaczki.

W literaturze niemieckiej i holenderskiej na określenie źródeł związanych z historiami osobistymi i mających charakter biograficzny zaczęto używać terminu „egodokument”. Na gruncie polskim Władysław Szulakiewicz ten typ dokumentów definiuje następująco:

Egodokumenty to źródła, które zawierają autopercepcję i prezentację historycznego wydarzenia, osoby/osób, instytucji, obiektu. Są to teksty powstające jako efekt dobrowolnego lub przymusowego oświadczenia, raportu, sprawozdania, czyli dokumenty będące rezultatem przedstawienia osobistego świadectwa na temat siebie i innych osób oraz wydarzeń. Wspólną cechą wszystkich tekstów, które można określić jako egodokumenty jest to, że jako oświadczenia (zeznania, wyznania) dobrowolne lub wymuszone, choć stanowią wycinek określonej rzeczywistości, to dają jednak pewien obraz postrzegania nie tylko innych, ale siebie samego (czyli autora) w rodzinie, społeczności, środowisku, kraju lub klasie społecznej. Zawierają informacje odzwierciedlające stosunek autora/ów do systemów wartości i ich ewolucji na przestrzeni czasu. Ujawniają też stan wiedzy i doświadczenia życiowe. Wreszcie, egodokumenty uzasadniają, tłumaczą, usprawiedliwiają, przekonują o sensie zachowań indywidualnych, ludzkich⁹.

Egodokumenty jako materiały o charakterze relacji osobistych są zatem cennym źródłem informacji na temat indywidualnych zachowań i emocji oraz percepcji wydarzeń w czasie wojny i okupacji. Pokazują indywidualną perspektywę i skupiają się na wydarzeniach ważnych z punktu widzenia autora. Niestety specyfika opisywanego okresu w historii powoduje, że osoby, które spisywały swoje spostrzeżenia, koncentrowały się głównie na wątkach martyrologicznych lub działalności konspiracyjnej skierowanej przeciwko okupantowi. Nie oznacza to jednak, że w dokumentach osobistych dotyczących tego okresu, zarówno tych powstających na bieżąco (dzienniki), jak i tych mających powojenną proveniencję (pamiętniki, relacje, wspomnienia), nie pojawiają się wątki dotyczące życia codziennego lub prywatności. Jednocześnie trzeba podkreślić, że zarówno dzienniki jak i wspomnienia skupione są głównie na tym, co dzieliło życie pod okupacją od przedwojennej egzystencji, nie zaś na tym, co pozosta-

9 W. Szulakiewicz, *Ego-dokumenty i ich znaczenie w badaniach naukowych*, „Przegląd Badań Edukacyjnych” 2013, nr 16, s. 67. Badaczka do klasycznych egodokumentów zalicza życiorysy, wspomnienia, dzienniki, pamiętniki, autobiografie, listy, ale uważa, że uwzględnić tu trzeba także wypowiedzi w zapisach urzędowych, takich jak petycje, ankiety, testamenty czy raporty przesłuchań. Warto podkreślić, że w polskim piśmiennictwie z zakresu historii stosowane są najczęściej określenia „literatura pamiętnikarska”, „przekazy pamiętnikarskie”, „dokumenty pamiętnikarskie”, „literatura dokumentu osobistego”.

Charakterystyczną dla Władysławy Szulakiewicz pisownię „ego-dokumenty” w cytatach ujednoliciłam do zapisu bez dywizu, stosowanego konsekwentnie w artykule, pozostawiając słowo w takiej formie jedynie w tytule przywoływanego artykułu.

ło niezmienione. Informacje o stanie emocjonalnym autorów – co oczywiste – nie dominują, są niejako dodatkiem do zasadniczych wątków, stanowią rodzaj komentarza. Toteż wzmianki te muszą być przez badacza wyławiane spośród treści dotyczących trudności życia codziennego czy nastrojów wśród ludności okupowanej.

Analizie poddałam dokumenty takie jak pamiętniki, autobiografie, wspomnienia (w tym prace konkursowe), dzienniki i zapiski. Pomimo różnorodności form przekazy zostały potraktowane zbiorczo, a na ich określenie będą używane zamiennie terminy „egodokumenty” oraz „wspomnienia”, „relacje”, „materiały pamiętnikarskie”. Autorami zdecydowanej większości relacji dotyczących okupowanego Krakowa są osoby, które można uznać za przedstawicieli szeroko rozumianej inteligencji, i to ich perspektywa zostanie przedstawiona. Część z nich, pisząc o okupacji, relacjonuje swoje dzieciństwo lub młodość spędzone w inteligentnym domu i otoczeniu. Nie pozostaje to bez znaczenia: odwołując się do przytoczonej definicji nudy, można przypuszczać, że poczucie ograniczenia i wyalienowania ze zwykłego rytmu czasu będzie szczególnie dotkliwe właśnie dla tej warstwy społecznej.

Kto zatem przyznaje się do nudy w czasie okupacji? Według egodokumentów najczęściej nudzili się ludzie wówczas młodzi. Wojna okazała się dla nich mniej atrakcyjna niż tego oczekiwali:

Niebawem przekonaliśmy się, że ta wojna w ogóle nie ma żadnego uroku. Bitwy nie doczekaliśmy się, ale za to nie wolno nam było chodzić na Wawel i to odczuliśmy bardzo boleśnie¹⁰.

Nuda była reakcją na brak adekwatnej rozrywki i możliwości kształcenia się, zwłaszcza w pożądanym zakresie i kierunku, oraz obcowania z kulturą. Brak perspektyw powodował znużenie i poczucie bezsensu. Ówczesny nastolatek pisze: „Z braku lepszego zajęcia dziś, tak jak często po wyjściu z budy, spacerowałem po ulicach, gapiąc się na ruch”¹¹. Co ciekawe, notatka ta pochodzi z 31 grudnia 1942 r., a więc z Sylwestra, który niczym, w przekonaniu piszącego, nie różnił się od innych dni w roku. W przypadku młodszych dzieci nuda była wynikiem braku zainteresowania i opieki ze strony dorosłych (najczęściej zajętych wielogodzinną pracą i zapewnianiem podstawowych środków egzystencji) przy jednoczesnym zakazie podejmowania aktywności, które mogłyby nudę przełamać, takich jak na przykład wyjście z domu. Dziecięca nuda w czasie okupacji wydaje się dość powszechna, nawet jeżeli mowa o getcie. To właśnie miejsce, z uwagi na natężenie różnego rodzaju ograniczeń, okazuje się z nudą związane, co pokazują na przykład zapiski Stelli Müller-Madej, wówczas 11-letniej dziewczynki:

¹⁰ J. Mikułowski-Pomorski, *Kraków w naszej pamięci*, Kraków 1991, s. 109.

¹¹ S. Strzelichowski, *Dwa lata: grudzień 1942 – październik 1944*, Wrocław 1972, s. 26.

Czuję się straszliwie opuszczona. Gdy starsi wychodzą do pracy, zostaję sama. [...] Przeważnie siedzę w oknie, obserwuję, co się dzieje na ulicy. To duży plus, że mieszkamy na parterze i okno wychodzi na ruchliwą ulicę Rękawka. Staram się być już pomocna, jak potrafię, trochę posprzątam, czasem udaje mi się ugotować jakąś zupę. W ten sposób mijają dni¹².

Niemniej nuda dotykała także dorosłych. W ich przypadku wiązała się głównie z ograniczeniami narzuconymi przez okupanta. Godzina policyjna, która w Krakowie po 23 grudnia 1942 r. obowiązywała przez 9 do 13 godzin na dobę (w okresie wcześniejszym 5 do 7 godzin), powodowała, że mieszkańcy miasta czuli się uwięzieni we własnych domach: „Godzina policyjna nadal o 18.00. Siedzi się więc w domu jak w więzieniu, bo nie można się nigdzie ruszyć”¹³. Praca, wykonywana jedynie dla utrzymania posady, niejednokrotnie pozorna, postrzegana była jako bezsensowna i po prostu nudna. Adolf Szyszko-Bohusz, krakowski architekt, który w czasie okupacji był zatrudniony na Wawelu, wspomina, że w 1943 r. sfinalizował zlecone mu prace i w zasadzie nie miał żadnych nowych obowiązków. Przekornie dodaje: „Nudy codzienne uświetniła wiecha z powodu ukończenia budowy gmachu biur Franka w dniu 26 X 1943 r.”¹⁴.

Nuda dopadała osoby, które po intensywnym okresie działań nagle zostały pozbawione swojej dotychczasowej aktywności. Przykładem może być młody konspirator, który popadł w stan nudy w wyniku dezintegracji swojego środowiska. Koledzy, z którymi współdziałał w podziemiu między innymi przy wydawaniu pisma satyrycznego, zostali aresztowani przez gestapo w maju 1944 r., a on sam zanotował: „po wysypie w »Na Ucho« [...] nie piszę już wiców ani nie rozdaję kolegom z sekcji gazetek i na razie tzw. szara nuda”¹⁵. Zresztą sama działalność w konspiracji także mogła być postrzegana przez jej uczestników jako nużąca. Działo się tak zwłaszcza wówczas, gdy przydzielone zadania nie były zgodnie z ich oczekiwaniami i pragnieniami. Przywołany już młody konspirator postrzega roznoszenie prasy jako zajęcie nudne – chciałby walczyć z Niemcami w bezpośredni sposób. Czynności wykonywane w pracy konspiracyjnej – choć zaangażował się w nią ideowo – nazywa monotonnymi i porównuje do nauki w okupacyjnej szkole („wkuwanie w ogłupiającej Fachschule”):

całodzienna „robota” [konspiracyjne zadania – przyp. A.C.] oraz związane z tym włóczenie się po mieście nie sprzyjają systematycznej pracy. Jest też ona, tak jak stała droga z prasą (mimo że chodzę stale innymi ulicami, aby nie zwracać uwagi), dość nieefektywna i nudna, choć może pożyteczna. Jedynym urozmaicheniem są akcje „enu” i czasem jakaś większa „granda”¹⁶.

12 S. Müller-Madej, *Dziewczynka z listy Schindlera. Oczami dziecka*, Kraków 2001, s. 21.

13 A. Kamiński, *Diariusz podręczny 1939–1945*, Warszawa 2001, s. 216.

14 A. Szyszko-Bohusz, *Wawel pod okupacją niemiecką. Wspomnienia z lat 1939–1945*, „Rocznik Krakowski” 1957, t. 31, s. 172.

15 S. Strzelichowski, op. cit., s. 325.

16 Ibidem, s. 305. Akcja N to prowadzone w ramach ZWZ/AK działania o charakterze dywersyjno-propagandowym skierowane do Niemców. Polegała na wydawaniu w języku niemieckim pism i ulotek

Pomimo narzuconych przez władze niemieckie ograniczeń krakowianie poszukiwali sposobów przełamania okupacyjnej monotonii. W domowym zaciszu kwitło czytelnictwo, popularne zwłaszcza wśród inteligencji. Wobec braku innych możliwości rozrywki książka stała się bardziej atrakcyjna niż przed wojną, stanowiła nieodłączny atrybut długich okupacyjnych wieczorów. We wspomnieniach można znaleźć zapiski: „nie było już czego szukać w mieście i wtedy podjąłem [...] lekturę beletrystyki”¹⁷ lub „Dłużące się w nieskończoność nudne dni styczniowe wypełniałem lekturą”¹⁸. Niestety czytelnictwo nie mogło się swobodnie rozwijać z powodu drastycznego ograniczenia działalności wydawniczej, przetrzebienia księgozbiorów bibliotek lub całkowitego ich zamknięcia. Krakowski gimnazjalista prowadzący dziennik jesienią 1939 r. zanotował: „moją własną bibliotekę przerzuciłem do cna, by wyszperać jeszcze jaką książkę do czytania”¹⁹. Podobny problem miała pochodząca z Wielkopolski dziewczyna, przesiedlona wraz z rodziną do Krakowa:

Więc jak kto nie miał w domu swoich książek do czytania, to był biedny jak ja. Bo ja miałam tylko »Nad Niemnem« Orzeszkowej i już je prawie umiałam na pamięć. Raz na strychu znalazłam podręcznik języka polskiego do pierwszej gimnazjalnej. Potem dostałam też od pana Tasiemskiego [przyjaciel domu – przyp. A.C.] słownik wyrazów obcych i czytałam go w kółko. To była pożyteczna lektura, ale ja tak strasznie pragnęłam czegoś innego²⁰.

I dalej:

U cioci też miałam dobre, a jedna sąsiadka, pani profesorowa, podtykała mi różne dobre książki dla młodzieży. To wreszcie nie musiałam czytać tych romansów dla panien służących po dziesięć groszy zeszyt²¹.

Inną rozrywką, pożądaną zwłaszcza przez młodzież, choć kontrowersyjną z uwagi na nakazany przez podziemie bojkot, było kino, do którego udawano się pomimo zakazów²². Jak wspominał Jerzy Semilski:

antyhitlerowskich, które miały wywoływać wrażenie, że powstały w środowisku niemieckim. Ich kolportaż był częścią walki psychologicznej z okupantem.

17 J. Jakóbiec, *Na drodze stromej i śliskiej. Autobiografia socjologiczna*, Kraków 2005, s. 392.

18 W. Ledóchowski, *Pamiętnik pozostawiony w Ankarze*, Warszawa 1990, s. 76.

19 BJ, sygn. 3/68, C. Marchaj, *Pamiętnik z okresu od 1 stycznia 1939 roku do 14 maja 1940 roku*, k. 189.

20 Z. Stróżyk, *W Krakowie i gdzie indziej [w:] Byli wówczas dziećmi*, opr. M. Turski, Warszawa 1976, s. 230.

21 Ibidem, s. 237.

22 W Generalnym Gubernatorstwie w kinach przeznaczonych dla Polaków w repertuarze dominowały operetki, melodramaty drugo- lub trzeciorzędnej produkcji. Oprócz seansu głównego wyświetlane były nadprogramy (kronika filmowa, pseudodokumenty), które miały charakter propagandowy, a dochód z biletów przeznaczany był przez Niemców na zbrojenia. Wszystkie te czynniki spowodowały,

U młodzieży kino cieszyło się powodzeniem chyba dlatego, że nie było innej formy rozrywki, jakiegos oderwania się od męczącej rzeczywistości, od terroru. Gdzie miał Polak pójść? Do kawiarni? No, to przecież nie to, co kino. O telewizji nikt wtedy nie słyszał, radio tylko z nasłuchu, teatru nie było...²³.

Wtóruje mu wspomniany już krakowski gimnazjalista:

Utarło się już tak od paru niedziel, że regularnie uczęszczaliśmy na poranki filmowe do kin. Rozrywka ta nie kosztowała nas dużo, za to przyjemnie spędziliśmy 2 godziny południowe, które nie mieliśmy jak inaczej zabić²⁴.

Nudę pokonywano również poprzez kontakt z innymi – w gronie rodzinnym, rówieśniczym, w ramach przedwojennych kręgów towarzyskich. Zwłaszcza dla krakowskiej inteligencji i osiadłej w Krakowie arystokracji rodzinne i towarzyskie kontakty w pewnym stopniu rekompensowały zmianę trybu życia. Starano się tak organizować czas, aby niezależnie od tego, gdzie pracowano w ciągu dnia, popołudnie lub wieczór spędzić we własnym gronie. Juliusz Kydryński pisał, że potrzeba ta była silniejsza od zmęczenia, w jego przypadku pracą w kamieniołomie: „Nie chciało mi się ruszać z domu, ale nawyk i chęć zobaczenia się z ludźmi zwyciężyła”²⁵. Tadeusz Kwiatkowski, debiutujący w czasie okupacji pisarz, wspominał, że częste wizyty w księgarni Czytelnika składał

nie tyle żeby pogrzebać w książkach, lecz aby spotkać się z pracującym tam Witoldem Zechenterem, do którego schodzili się pisarze krakowscy na plotki i wymianę wiadomości. [...] zawsze więc było z kim pogadać, ponarzekać i snuć plany na przyszłość²⁶.

Spotkania odbywały się w określonym dniu tygodnia, o określonej godzinie. Ta powtarzalność miała dawać poczucie normalności i pomagała utrzymać dyscyplinę wewnętrzną – następowała swoista rytualizacja tej sfery życia.²⁷

Chwilowym lekarstwem na nudę mogły być również przypadkowe kontakty. Na przykład wielogodzinne czekanie na towar w kolejkach, powszechne zwłaszcza w pierwszych tygodniach okupacji, umilały rozmowy z przygodnie spotkanymi osobami: „Ludzie z braku tematu wyluszczali swe historie życia, swe intymne myśli i zapatrywania. Słowem w ogonku można się było dowiedzieć wszystkiego i o wszyst-

że polskie podziemie prowadziło stałą akcję antykinową, mającą na celu zniechęcenie Polaków do tej formy rozrywki.

23 J. Semilski, J. Toeplitz, *Owoc zakazany*, Kraków 1987, s. 48.

24 C. Marchaj, op. cit., k. 189.

25 J. Kydryński, *Uwaga gong!... Opowieść – pamiętnik o teatrach krakowskich 1937–1948*, Kraków 1962, s. 50.

26 T. Kwiatkowski, *Płaci się każdego dnia*, Kraków 1986, s. 178.

27 Por. P. Toohey, op. cit., s. 145.

kim”²⁸. Mieszkająca w getcie Müller-Madej również pokonuje znużenie codzienną monotonią dzięki przyjaźni z chłopcem nazywanym Bubi, a jednym z najmilszych wspomnień z tego okresu pozostaje choroba matki. Pisze: „mamusia przeziębła się i pozostała parę dni w domu. Wspaniały był to okres, było znowu trochę po domowemu”²⁹. Widać tu swoiste odwrócenie – choroba staje się czymś pożądanym, wyzwalającym od codziennej monotonii. Ważna okazywała się także obecność zwierząt domowych, pomimo dodatkowych trudności związanych choćby z zapewnieniem im jedzenia. „Jedyną moją radością jest Murzynek. Dzięki psu mam trochę rozrywki” – zanotowała Stella³⁰.

Sposobem przełamania nudy bywała ucieczka do świata marzeń. Koncentrowały się one najczęściej wokół spraw codziennych, dotyczyły lepszego, wygodniejszego życia, które miało nadejść po wojnie. „Bo teraz wszystko odkładało się na po wojnie i zdawało się, że wtedy nie będzie żadnych ograniczeń w spełnianiu pragnień” – uważała jedna z autorek wspomnień³¹.

Wzmianki o nudzie w dokumentach osobistych odnoszących się do okresu wojny i okupacji w Krakowie nie pojawiają się często. Ich autorzy, zwłaszcza opisujący swoje okupacyjne losy już po zakończeniu wojny, chcą przede wszystkim utrwalić szczególnie istotne z ich punktu widzenia wydarzenia, podkreślić wyjątkowość tego okresu, jego dramatyzm. Koncentrują się na wydarzeniach niecodziennych, niezwykłych. Niemniej informacje o nudzie pojawiają się, zwłaszcza gdy autorzy chcą oddać atmosferę tamtego czasu, gdy piszą o nastrojach – choć niekonieczne słowo „nuda” pada wprost³².

Lektura relacji osobistych skłania jednak do wniosku, przynajmniej na przykładzie Krakowa, że okupacja sprzyjała nudzie. Niemniej warunkiem koniecznym rozwinięcia się tego stanu było, jak wynika z egodokumentów, względne poczucie bezpieczeństwa. Nużąca i pozbawiona perspektyw mogła być codzienność przeciętnego mieszkańca miasta, ale nudzić można się było także pomimo zaangażowania w konspirację, a nawet w getcie. Jednak gdy nadchodziło bezpośrednie zagrożenie, nuda zniknęła. Zjawisko okupacyjnej nudy było połączone z gospodarką deficytu. Niedobory wywoływały poczucie ograniczenia, niemożności. Czynnikiem silnie nudogennym jest czekanie, które bardzo często stawało się udziałem ludności pozostającej

28 C. Marchaj, op. cit., k. 209.

29 S. Müller-Madej, op. cit., s. 46.

30 Ibidem, s. 29.

31 Z. Stróżyk, op. cit., s. 237.

32 Okupacyjna monotonia niewątpliwie nie była sama w sobie motywacją do spisywania przeżyć, choć np. prowadzenie okupacyjnego dziennika mogło ją przełamywać. Taką aktywność podjęły zapewne osoby, które z założenia uznały, że mają coś ciekawego do przekazania, a jednym z czynników sprzyjających relacjonowaniu jest wybiecie z rutyny dnia codziennego. Por. K. Kaźmierska, op. cit., s. 87.

pod okupacją. Czekano się w kolejkach, w urzędach, których tryb pracy utrudniał codzienne funkcjonowanie, we własnym mieszkaniu, na przykład z uwagi na godzinę policyjną, ale także na koniec wojny, a czasem po prostu na zmianę losu.

W tym kontekście ciekawe wydaje się spojrzenie na niektóre okupacyjne aktywności. Relacje towarzyskie objęto swoistą rytualizacją. Spotkania odbywały się o określonych porach dnia lub tygodnia, w ustalonym gronie osób, a rytuał ten stał się remedium na nudę (choć oczywiście nie tylko na nią), kołował nerwy, organizował czas, nadawał sens okupacyjnej egzystencji. Z kolei chodzenie do kina, które w tradycyjnym ujęciu interpretowane jest jako złamanie zakazów podziemia nawołującego do bojkotu tej pozostającej pod kontrolą okupanta formy rozrywki, da się odczytać jako próbę przełamania nudy, prowadzenia normalnego życia. Nie można odrzucić takiej ewentualności, chociaż każdorazowe ustalenie indywidualnych motywów kierujących poszczególnymi osobami nie wydaje się możliwe.

Nudzenie się w czasie okupacji nie jest sprawą wstydliwą. Poczucie braku wpływu na swoje losy, utrata, przynajmniej częściowa, możliwości kierowania własnym życiem, poczucie zamknięcia w przewidywalnych, a jednocześnie niekorzystnych z punktu widzenia danej osoby warunkach i zmiana zwykłego rytmu czasu usprawiedliwiały nudę, pozwalając na traktowanie jej jako czegoś naturalnego. Jednocześnie we wspomnieniach, zwłaszcza odnoszących się do końcowego okresu okupacji, widać obawę o to, co po wojnie. Czas okupacyjny, szczególnie w przypadku ludzi wówczas młodych, postrzegany jest niejednokrotnie jako zmarnowany, a dotychczasowe rozrywki nie przynoszą zadowolenia. „To zabijanie czasu [...] przestaje mnie bawić” – napisał, wspominając ostatnie tygodnie wojny, Tadeusz Kwiatkowski³³. Wobec dręczących go pytań dotyczących powojennej przyszłości dodał, że spotkanie towarzyskie oddaliłoby „na kilka godzin wewnętrzne rozterki, lecz przecież [...] [w]rócą spotęgowane świadomością straconego czasu”³⁴.

Okupacyjna nuda jest wynikiem niekontrolowanej przez daną osobę i niezależnej od jej woli zmiany sytuacji życiowej³⁵. Wtłoczona w ramy życia wymuszonego jednostka zostaje pozbawiona możliwości funkcjonowania w dotychczasowy – postrzegany jako normalny – sposób. Próby przełamania okupacyjnej nudy można zatem potraktować jako symptomy pragnienia uwolnienia się od ograniczających okoliczności.

33 T. Kwiatkowski, op. cit., s. 361.

34 Ibidem, s. 362.

35 Por. P. Łukasiewicz, *Porządek społeczny w potocznych wyobrażeniach i przekazach*, Warszawa 1991, s. 53.

Bibliografia

Egodokumenty

- Jakóbiec J., *Na drodze stromej i śliskiej. Autobiografia socjologiczna*, Kraków 2005.
- Kamiński A., *Diariusz podręczny 1939–1945*, Warszawa 2001.
- Kwiatkowski T., *Płaci się każdego dnia*, Kraków 1986.
- Mikułowski-Pomorski J., *Kraków w naszej pamięci*, Kraków 1991.
- Kydryński J., *Uwaga gong!... Opowieść – pamiętnik o teatrach krakowskich 1937–1948*, Kraków 1962.
- Ledóchowski W., *Pamiętnik pozostawiony w Ankarze*, Warszawa 1990.
- Marchaj C., *Pamiętnik z okresu od 1 stycznia 1939 roku do 14 maja 1940 roku*, BJ, sygn. 3/68.
- Müller-Madej S., *Dziewczynka z listy Schindlera. Oczami dziecka*, Kraków 2001.
- Semilski J., Teoplitz J., *Owoc zakazany*, Kraków 1987.
- Stróżyk Z., *W Krakowie i gdzie indziej [w:] Byli wówczas dziećmi*, opr. M. Turski, Warszawa 1976.
- Strzelichowski S., *Dwa lata: grudzień 1942 – październik 1944*, Wrocław 1972.
- Szysko-Bohusz A., *Wawel pod okupacją niemiecką. Wspomnienia z lat 1939–1945*, „Rocznik Krakowski”, t. 31, Kraków 1949–1957.

Opracowania

- Crang J. A., *The British Army and the People's War 1939–1945*, Manchester 2000.
- Hastings M., *All Hell Let Loose: The World at War 1939–1945*, London 2012.
- Każmierska K., *Konstruowanie narracji o doświadczeniu wojennej biografii. Na przykładzie analizy narracji kresowych [w:] Biografia a tożsamość narodowa*, red. M. Czyżewski, A. Piotrowski, A. Rakuszewska-Pawętek, Łódź 1996.
- Lüdtke A., *People Working: Everyday Life and German Fascism*, „History Workshop Journal” 2000, No. 50.
- Łukasiewicz P., *Porządek społeczny w potocznych wyobrażeniach i przekazach*, Warszawa 1991.
- Musiał B., *Niemiecka polityka narodowościowa w okupowanej Polsce w latach 1939–1945*, „Pamięć i Sprawiedliwość” 2004, nr 2.
- Rodak P., *Niecodzienna codzienność czasu okupacji*, „Znak” 2009, nr 652.
- Steege P. et al., *The History of Everyday Life. A Second Chapter*, „The Journal of Modern History” 2008, No. 80.
- Sztompka P., *Życie codzienne – temat najnowszej socjologii [w:] Socjologia codzienności*, red. P. Sztompka, M. Bogunia-Borowska, Kraków 2008.
- Szulakiewicz W., *Ego-dokumenty i ich znaczenie w badaniach naukowych*, „Przegląd Badań Edukacyjnych” 2013, nr 16.
- Toohy P., *Historia nudy*, tłum. K. Ciarcińska, Warszawa 2012.

Streszczenie

Artykuł ma na celu zbadanie obecności kategorii nudy w rzadko w potocznym rozumieniu wiązany z nią czasem wojny i okupacji. Zagadnienie to opracowane zostało na podstawie analizy egodokumentów ludności cywilnej żyjącej w Krakowie w czasie okupacji niemieckiej z lat 1939–1945. Relacje te, nierzadko zawierające bezpośrednie odwołania do nudy, wskazują na odczuwanie okresu okupacji jako monotonnego i przesyconego rutyną. Na ich podstawie podjęta została próba odpowiedzi na pytania o przyczyny i okoliczności tego stanu rzeczy, a także o konsekwencje spojrzenia na okupację jako na wydarzenie nudne.

Summary

Occupation Times Boredom in Ego Documents. The Example from the Years 1939–1945 from Krakow

In common understanding war and occupation are associated with dynamism and dramatic events. Is there any space for boredom in such times? Boredom is not the term that comes to mind naturally while talking about occupation. Neither it is a typical phenomenon in such times. However, in personal accounts concerning the years 1939–45 there happen terms such as “everyday boredom” or “grey boredom”, used by the authors to describe their everyday life. Life under occupation, especially from the point of view of civilians, though different from the one before the war, quite quickly becomes a routine. It is soaked with monotony, the overwhelming feeling of lack of perspective and waiting. What causes that the occupation times are perceived as boring? What is the occupation times boredom, who can experience it and in what circumstances? Can our knowledge benefit if we look at the occupation times as boring once? The attempt to answer those questions is based on the analysis of ego documents of people who spent the times of German occupation in the years 1939–1945 in Kraków.

Adam Woźniak

Między Borgesem a Heideggerem. Nuda nieśmiertelności

Wydział Filozoficzny Uniwersytetu Jagiellońskiego

Lektura *Sprawy Makropulos* Karela Čapka¹ zainspirowała przed laty Bernarda Williamsa do rozważenia możliwych wartościowań ludzkiej nieśmiertelności. W eseju poświęconym temu zagadnieniu² wymienia autor warunki, które musiałyby być spełnione, by życie w nieskończoność jawiło się jako coś pociągającego. Po pierwsze – powiada filozof – osoba, która jest nieśmiertelna, musi zachować trwałą identyczność w czasie; po drugie zaś, życie w przyszłości musi być odpowiednio powiązane z jej celami i projektami. Warunki te, jak sugeruje zresztą tytuł artykułu (*Sprawa Makropulos: refleksje nad nudą nieśmiertelności*), nie mogą być zdaniem autora spełnione. Tezie tej próbuje zaprzeczyć John Martin Fischer, który, korzystając z rozróżnienia na przyjemności powtarzalne i jednorazowe, dowodzi, iż odpowiednie rozłożenie tych pierwszych mogłoby sprawić, że nieśmiertelność byłaby przynajmniej znośna. Wydaje się, że argumentacja Fischera nie jest satysfakcjonująca; autor skupia się tylko na kwestiach zewnętrznych wobec podmiotu – na tym, co świat mógłby zaoferować żyjącemu w nieskończoność i na pytaniu, czy ta oferta uległaby kiedyś wyczerpaniu. Obrona błędnej tezy wskazuje jednak na niedoskonałość uzasadnienia tezy przeciwnej (czyli zawartej w artykule Williamsa). Obaj autorzy, szczególnie zaś Fischer, skupiając się na ofercie świata, prawie całkowicie ignorują zmiany implikowane przez brak perspektywy kresu, które mogłyby powstać w strukturach podmiotu, a które w istotny sposób determinowałyby odbiór owego świata. Argumentacja Williamsa, jakkolwiek intuicyjnie akceptowalna, powinna zostać rozszerzona właśnie o podbudowę w postaci

¹ Por. K. Čapek, *Sprawa Makropulos*, tłum. J. Gondowicz, Warszawa 2013.

² Por. B. Williams, *Sprawa Makropulos: refleksje nad nudą nieśmiertelności*, tłum. T. Baszniak [w:] idem, *Ile wolności powinna mieć wolna wola? I inne eseje z filozofii moralnej*, Warszawa 1999, ss. 65–87.

analizy przemian w strukturze bycia powodowanych nieśmiertelnością. Wymagane jest więc, mówiąc językiem Martina Heideggera, przejście od sfery ontycznej do rozważań ontologicznych. Nieśmiertelność, o której będzie mowa, musi więc także być ontologiczna, a nie ontyczna, to znaczy dotyczyć sposobu bycia, nie zaś występowania lub niewystępowania samej śmierci jako punktu na osi czasu. W niniejszym artykule podejmę się dwóch powiązanych ze sobą zadań – jednym z nich będzie właśnie pogłębienie argumentacji na rzecz tezy Williamsa, drugim zaś interpretacja pewnych partii opowiadania Jorge Luisa Borgesa pt. *Nieśmiertelny*³. Zmiana tekstu wydaje mi się o tyle uzasadniona, że bohaterka *Sprawy Makropulos* nie jest w ogóle nieśmiertelna w rozumieniu, które chcę tu zaproponować⁴, opowiadanie Borgesa otwiera natomiast na myślenie o problemie nieśmiertelności w sposób bardziej gruntowny, a przy tym jest zaskakująco kompatybilne z myślą wczesnego Heideggera, co pozwala połączyć oba zadania w jedno. Tezy te wymagają oczywiście dopowiedzeń.

Antonimem dla „nieśmiertelności” nie jest „śmierć”, lecz „śmiertelność”. Śmierć to – powie Heidegger – fenomen spotykany w powszedniości. „Umiera się”, ale owo „się” to nikt określony. Dobrze obrazuje to wspomniany przez autora *Bycia i czasu* przypadek Iwana Ilicza⁵. Bohater opowiadania Lwa Tołstoja przez całe życie wie, że ludzi dotyczy śmierć. Jest to dla niego w pełni akceptowalna, poręczna wiedza, która przemyka jednak przed świadomością bez echa. Problem zaczyna się – i wtedy dopiero Iwan może mówić o mierzeniu się ze śmiertelnością – gdy protagonista zapada na ciężką chorobę. To nie ś m i e r ć – figura kostuchy z kosą – zagląda mu wtedy w oczy, lecz ś m i e r t e l n o ś ć, świadomość kresu. To, że „się umiera” jest więc powszechnie wiadome. Śmierć postrzegana jest w obrębie takiego myślenia jako byt pośród bytów – obraz na przykład szkieletu, będący powszechnym *memento*: „umiera się”. Jak pisał Horacy: „Czyś bogacz, plemię Inachusa stare, czyś biedak wyszły z warstw najniższych łona, nie ma różnicy; pójdiesz na ofiarę Bezlitosnego Plutona”⁶. Tak rozumiana śmierć nie ma przeciwieństwa, bo samym tym pojęciem wstrząsa wewnętrzna dialektyka. *Das Man* chce mówić o niej tak, by zasłonić i wyrzucić poza strukturę własnego ja ów „absurdalny kres z zewnątrz”⁷.

Przeciwnie jest ze śmiertelnością. Ona czyni ze śmierci (która znaczy już zupełnie co innego) „najbardziej własną możliwością bycia”⁸, a samo bycie *Dasein* właściwym byciem-ku-śmierci. Przeciwnieństwem nieśmiertelności jest więc śmiertelność – właściwe

3 Por. J. L. Borges, *Nieśmiertelny*, tłum. A. Sobol-Jurczykowski [w:] idem, *Alef*, Warszawa 1972.

4 Por. K. Čapek, op. cit., s. 76. Elixir, który zażyła Emilia, gwarantuje życie przez 300 lat, a nie w nieskończoność.

5 L. Tołstoj, *Śmierć Iwana Ilicza*, tłum. R. Łużny, Warszawa 1985.

6 Horacy, *Wiersze wybrane*, tłum. A. Asnyk, Wrocław 2007, s. 52.

7 R. Strzelecki, *Czas etyki a czas jako chrono-logia*, „Przegląd Filozoficzny” 2016, nr 2, s. 42.

8 M. Heidegger, *Bycie i czas*, tłum. B. Baran, Warszawa 1994, s. 352.

bycie-ku-śmierci. Nieśmiertelność należałoby zaś zdefiniować jako bycie ku nieskończoności czasowej. Tak rozumiana, urasta ona do rangi swego rodzaju *quasi-egzystencji*, zamiast być tylko ontycznym brakiem kresu. Dlatego właśnie bohaterka *Sprawy Makropulos* nie może zostać uznana za nieśmiertelną. Konieczność picia oddalającej zgon mikstury (a także możliwość nieuczynienia tego) sprawia, że śmierć znajduje się wciąż w polu widzenia protagonistki. Wracając jednak do podstawowej kwestii: dlaczego tak zdefiniowana nieśmiertelność nie może być pozytywnie wartościowana? Pytanie to kierować musi ku kwestii czasowości – różne jej rozumienia będą bowiem decydujące dla odpowiedzi na pytanie o możliwe rozstrzygnięcia problemu.

Podczas badania kwestii czasu prędzej czy później napotyka się słynne słowa św. Augustyna. Cytuje je prawie każde z opracowań tego zagadnienia, zarówno filozoficznych, jak i historyczno-sprawozdawczych. „Czym jest czas?” – pyta filozof z Hippony, by natychmiast odpowiedzieć: „gdy mnie nikt o to nie pyta, wiem; gdy zaś chcę wyjaśnić pytającemu, nie wiem”⁹. Arystoteles (a przynajmniej Arystoteles znany z interpretacji Heideggera) nie przywołałby słów Ojca Kościoła, nawet gdyby pozwalała na to chronologia. Wiedział on, czym jest czas i był tej wiedzy na tyle pewny, że po kilkudziesięciu zdaniach na ten temat mógł powiedzieć: „w ten sposób omówiliśmy sam czas i jego własności”¹⁰. Pojmował go – wbrew zawilemu sformułowaniu definicji – w dość prosty i na pierwszy rzut oka adekwatny sposób. Czas jest – powiada Arystoteles – „ilością ruchu ze względu na przed i po”¹¹. Jasne staje się, że spośród trzech greckich pojęć czasu (*Aion*, *Kairos*, *Chronos*¹²) Stagiryta wybiera ten ostatni. Czas jest ramą, która umożliwia zjawianie się bytów – te zaś, jeśli istnieją, usytuowane są w czasie¹³. Jak takie rozumienie wpływa na bycie bytów? Łatwo powiedzieć, że nijak i na tym stwierdzeniu poprzestać. Skłonność do takiego myślenia wynika, jak sądzę, z tradycyjnej (metafizycznej) tendencji do utożsamiania bycia z obecnością. Bytem, zgodnie z jej założeniami, jest to, co jest (obecne), a więc jest (obecne) w czasie. Wiadomo jednak, że „być” to nie zawsze „być obecnym”. Wydaje się więc, że metafizyka, która zarzeka się, że „być” jest w jej obrębie tylko przezroczystą aktualizacją potencjału *essentia* w czasie, poprzez takie (rzekomo neutralne) rozumienie *existentia*, dokonuje jednocześnie znaczących rozstrzygnięć wpływających na kształt samej esencji. U źródeł tych rozstrzygnięć leży między innymi arystotelesowskie ujęcie czasu. Odpowiedź na pytanie, w jaki sposób funduje ono powyższe rozumienie bycia wymaga jeszcze kilku uwag rozszerzających interpretację czasu arystotelesowskiego. Po pierwsze

9 Augustyn z Hippony, *Wyznania*, tłum. Z. Kubiak, Warszawa 1976, s. 227.

10 Arystoteles, *Fizyka*, tłum. K. Leśniak, Warszawa 1968, IV, 224a.

11 Ibidem, IV, 219b.

12 Por. G. E. R. Lloyd, *Czas w myśli greckiej*, tłum. B. Chwedeńczuk [w:] *Czas w kulturze*, red. A. Zajączkowski, Warszawa 1988, ss. 207–261.

13 Por. Arystoteles, op. cit., IV, 218 b.

nadmienić trzeba, że *Chronos* jest ze swej istoty niezróżnicowany. Nie interesuje go jakość chwil, która jest najbardziej istotna dla czasu pojętego jako *Kairos*, ani ich znaczenie dla periodyzacji, które jest domeną *Aionu*. Czas jest więc – i to druga istotna uwaga – potokiem jakościowo nie różniących się „teraz”. Co w takim razie zrobić z przeszłością, przyszłością a także nierozzerwalnie z nimi związanym przemijaniem¹⁴? Odpowiedź musi być tyleż lakoniczna, co niesatysfakcjonująca oraz – wbrew temu, co mogła by zapowiadać rzekoma potoczność arystotelesowskiej definicji – nieludzka. Przeszłość to – powie filozof – takie teraz, które było, ale już go nie ma. Przyszłość – analogicznie – jest „teraz”, którego jeszcze nie ma, ale kiedyś nadejdzie. Przemijalność zaś – jak można domniemywać – byłaby w tych terminach w zasadzie niedefiniowalna lub przybierałaby nader banalną formułę. Czym różni się tu bowiem czas człowieka i kamienia? Tym tylko, że człowiek jest warunkiem możliwości istnienia czasu (liczba wymaga liczącego, a liczenie – posiadania duszy¹⁵). Poza tym oba byty są tak samo w czasie. Człowiek jest obecny – jest tym, czym jest, czym był i czym będzie, a owo „był” i „będzie” jest ugruntowane we współczesnym „teraz”, które jest gwarantem jednakowości „teraz” byłego i przyszłego. Pojmowanie swojego „ja” w obrębie arystotelesowskiego paradygmatu czasu z konieczności związane jest z niewłaściwą otwartością. W jej obrębie:

byt – w tym również własny byt ludzki – jest ujęty i przede wszystkim odizolowany we współczesności jako tej perspektywie, która zezwała na ujęcie go jako przedmiotu poznania i użytecznego narzędzia. Dzięki tej izolacji współczesnienie staje się podstawą upadania *Dasein*¹⁶.

Owo upadanie jest związane z *Das Man*, w obrębie którego niemożliwe jest właściwe rozumienie kresu. Myślenie śmierci i przemijania musiałoby w tej optyce przyjąć bardzo pokraczne formy, nieśmiertelność zaś nie jest tutaj żadnym problemem – „teraz” trwałoby dla nieśmiertelnych tylko wciąż trochę i trochę dłużej – różnica między nimi a śmiertelnikami byłaby czysto ilościowa. Na tym etapie zatrzymują się, jak sądzę, rozważania Williamsa i Fischera.

Ujęcie Arystotelesa okazuje się niewystarczające dla omówienia interesujących mnie kwestii. Czas rozumie się w jego obrębie ze względu na bycie, bycie z kolei utożsamia z obecnością. Dla mówienia o „problemie nieśmiertelności” potrzebne jest zaś ujęcie, w którym bycie byłoby rozpatrywane ze względu na czas. Znajdujemy je w filozofii Heideggera. Jak wiadomo, jednym ze źródłowych egzystencjałów jest dla filozofa troska. Jest ona *sensu* bycia w specyficznym zakresowo rozumieniu

14 Pytanie to stawia także Krzysztof Michalski w artykule *Filozof i czas* („Teksty” 1975, nr 6, ss. 56–69).

15 Por. Arystoteles, op. cit., IV, 223a.

16 R. Strzelecki, op. cit., s. 40.

tego słowa¹⁷. I troska ma jednak swój sens – jest nim właśnie czasowość. Już na wstępie widać, że znaczenie czasu i czasowości w projekcie Heideggera radykalnie wzrasta w stosunku do modelu opartego na czasie arystotelesowskim. Nie są one już tylko niewiele znaczącą ramą, czy nawet warunkiem możliwości percepcji; stają się *sens* – więcej nawet – *sens*em samego *sensu* (troski).

Czym jest jednak czasowość Heideggera? Pierwotna temporalność to „stająca się byłą uwspółcześniająca przyszłość”¹⁸. W tak pojętej czasowości „byłość wypływa z przyszłości, tak mianowicie, że była (a lepiej: stająca się byłą) przyszłość wyzwala z siebie współczesność”¹⁹. Już na pierwszy rzut oka widać, w co wymierzony jest krytyczny wobec klasycznego ujęcia nerw definicji – a mianowicie w supremację „teraz” i wyizolowanej terażniejszości. „Teraz” przestaje dominować, a zarazem nie jest czymś, co występuje samodzielnie. Pierwsze możliwe jest dzięki wyeksponowaniu roli przyszłości, drugie zaś wynika ze źródłowej jedności ekstaz czasowych. Fenomeny takie jak przeszłość, przyszłość i terażniejszość – powie Heidegger – w sensie źródłowym występują tylko w jedności. Ekstazy to odepchnięcia²⁰ lub stanięcia obok, wykroczenia, a nawet uniesienia w sensie bliskim religijnemu²¹. Odepchnięcia, wykroczenia i tak dalej wskazują na specyficznie przestrzenny ruch „ku czemuś” „oznaczający do... [*Wozu...*] pewnego miejsca”²². Dotyczy to zawsze procesu rozpościerania się czasowości do konkretnego bytu – a więc także do siebie, na przykład do siebie jako projektu, z uwagi na *troskę*. Najłatwiej zobrazować ruch odepchnięcia (stanowiący istotę jedności ekstaz) przyglądając się poszczególnym płaszczyznom temporalnym. I tak, przyszłość jest tym, co umożliwia projektowy charakter bycia *Dasein*²³ – funduje rozumienie *troski*, a następnie *egzystencji* pojętej jako bycie ku możliwościom. Byłość zaś określa *Dasein* przez to, czym ono już zawsze było – jest podstawą *rzuconości*, na której opiera się z kolei *projektowość*. *Dasein*, jako rzucone, rozumie swoje bycie i zarysowane w tym byciu możliwości, które rozpościerają się przed nim jako projektem – w perspektywie tego, jak ono zawsze już było, jest w ścisłym sensie tym, co było, tym, co już było. A jednocześnie: „Jestestwo może być tylko

17 Na stronie 454 przywoływanego wydania *Bycia i czasu* Heidegger pyta: „co oznacza sens”? i wskazuje na odpowiedź ze strony 215, gdzie powiada: „sens jest tym, w czym utrzymuje się zrozumiałość czegoś”. Zrozumiałość egzystencji utrzymuje się w trosce, a więc jest ona „egzystencjalnym sensem” (s. 57) *Dasein*. Zrozumiałość *troski* z kolei utrzymuje się w czasowości, czemu poświęca filozof cały sześćdziesiąty piąty paragraf *Bycia i czasu* (ss. 453–464 przywoływanego wydania).

18 Ibidem, s. 458.

19 Ibidem, s. 457.

20 Por. K. Cern, *Pojęcie czasu wczesnego Heideggera*, Poznań 2007, s. 18; K. Michalski, *Heidegger i filozofia współczesna*, Warszawa 1978, s. 164.

21 Por. R. Strzelecki, op. cit., s. 38.

22 K. Cern, op. cit., s. 19.

23 Por. R. Strzelecki, op. cit., s. 39.

o tyle właściwie byłe, o ile jest przyszłe. Byłość [*Gewesenheit*] wpływa w pewien sposób z przyszłości²⁴. Przyszłość więc jest ugruntowana w byłości w tym sensie, że możliwości projektowane są na podstawie rzucności. Przeszłość rozumiana ze względu na bycie ku możliwościom jest jednak również częścią owego projektu (rozumienia). Obie płaszczyzny czasowe (pomijając na razie trzecią) potrzebują punktu oparcia, muszą mieć się od czego odepchnąć – przyszłość odpycha się od byłości, która z kolei odbija się w projekcie. Wynika z tego jeszcze jedno: przyszłość, jako fundament projektowości, która z kolei warunkuje egzystencję, można uznać za najbardziej źródłową płaszczyznę temporalną. Heidegger pisze: „Przyszłość nie oznacza tu jakiegoś „teraz”, które nie stało się jeszcze „rzeczywiste” i dopiero takim się stanie – lecz szłość [*Kunft*], z jaką Jestestwo na gruncie swej najbardziej własnej możliwości bycia przychodzi do siebie²⁵. Najbardziej własna możliwość bycia to, oczywiście, właściwie pojęty kres *Dasein*. Takie ujęcie przyszłości jest już blisko związane z interesującymi mnie zagadnieniami. Wobec jedności ekstaz, brak kresu oddziałuje nie tylko na przyszłość i nie tylko w tym sensie, że oferuje nieskończoną ramę dla zdarzeń. Zmiany zachodzą w obrębie całej czasowości – inaczej jawi się przeszłość, inne jest rozumienie „teraz” i – co może wciąż najważniejsze – pojęcie życia jako troskliwego projektowania związanego z ekstazą przyszłości.

Nieśmiertelny nie dostaje więc tylko więcej czasu, a inny czas, pozbawiony perspektywy kresu. Owa inność rzutuje nie tylko na postrzeganie własnej przyszłości (jako nieskończonego kontinuum), lecz także na postrzeganie przeszłości i terażniejszości. Te właśnie zmiany mogłyby sprawić, że przytaczane przez Fischera przyjemności powtarzalne nie mogłyby się pojawić jako fenomeny, które znamy z codziennego życia. Powyższe rozpoznania zestawione zostaną dalszej części tekstu z zadziwiająco kompatybilnym wobec filozofii Heideggera opowiadaniem Borgesa.

Wojsko odnosi zwycięstwo. Jeden z Trybunów nie zdołał jednak osiągnąć tego, co zamierzył. „Mnie udało się zaledwie dostrzec oblicze Marsa²⁶ – powiada. Żołnierz wypełnił zapewne swoje zadania wobec miasta, w planie kosmicznym nastąpiło jednak fiasko. Jaki był cel? Odpowiedź przynosi Hanna Arendt:

Zadanie śmiertelników i ich potencjalna wielkość polega na możliwości tworzenia rzeczy – dzieł, czynów, słów – które zasługiwałyby na to, by zamieszkać w wieczności, i przynajmniej w jakimś stopniu w niej mieszkają, by poprzez nie śmiertelnicy mogli znaleźć swoje miejsce w kosmosie, gdzie nieśmiertelne jest wszystko prócz nich samych²⁷.

24 M. Heidegger, op. cit., s. 457.

25 Ibidem, s. 456.

26 J. L. Borges, op. cit., s.6.

27 H. Arendt, *Kondycja ludzka*, tłum. A. Łagodzka, Warszawa 2000, s. 24.

Nie powiodło się unieśmiertelnienie w ramach *bios politikos*, czyn został dokonany, ale jego podmiotem jest Ojczyzna – kolektywny *bios*. Bohaterowi chodzi o coś innego, o unieśmiertelnienie swojej indywidualnej osoby. Trybun opuszcza więc *polis*, tym chętniej, że na horyzoncie pojawia się nowa możliwość. Do miasta przybywa na wpół żywy jeździec poszukujący rzeki, która oczyszcza ludzi ze śmierci. Sformułowanie „oczyszcza” informuje o stosunku do niej – jest brudna, nieswoja jak abiekt czy „absurdalny kres z zewnątrz”. Pielgrzym umiera, ale jego misja nie mogła trafić na lepszego kontynuatora – to znaczy takiego, który w tej akurat chwili bardziej potrzebuje zasłony dla śmierci.

Bohater dostaje żołnierzy, werbuje kolejnych – wyprawa jest doskonale przygotowana. Pierwszym, co przykuwa uwagę w toku narracji, jest wspomnienie o Troglodytach, których krainę przebyli wędrowcy. Narrator nie wyjawia jeszcze, że jej mieszkańcy to właśnie Nieśmiertelni, a owa kraina jest mitycznym Miastem Nieśmiertelnych. Nie to jest jednak istotne – ważna jest zapowiedź, którą niosą w sobie niepozorne słowa: „Przebyliśmy krainę Troglodytów, którzy pożerają węże i nie potrafią posługiwać się mową”²⁸. Wskazówkę interpretacyjną podsuwa Friedrich Nietzsche i jego przypowieść *O widmie i zagadce z Tako rzecze Zaratustra*²⁹. Przypomnę ją w dużym skrócie: mędrzec wędruje górskimi ścieżkami ku niebiosom, na jego głowie zasiadł dławiący go karzeł. Zwiastująca siłę mowa Zaratustry sprowadza karła na ziemię. Stwór siada zaciekawiony na kamieniu. Nagle przed wędrowcami wyrasta brama, przed którą zbiegają się w jeden gościniec dwie drogi. Te dwie drogi to dwa rodzaje wieczności: Chwila [*Kairos*] i Wieczność [*Aion*].

Przeczą sobie te drogi; zderzają się one ze sobą głowami: i tu oto przy tej bramie zbiegają się ze sobą. Imię podbramia stoi oto wypisane: Chwila. Lecz gdyby ktoś jedną z tych dróg poszedł dalej i wciąż jeszcze dalej, sądzisz, karle, że te drogi wiecznie sobie nie przeczą?³⁰

Czy klasycznie pojęta Wieczność i Chwila stają się wreszcie tym samym? Czy w mikrowieczności, jaką jest „właściwy czas”, czai się cząstka tożsama z całością czasu? „Żyj chwilą!” i „miej uwagę na wieczność!” (na przykład w postaci *memento mori*) byłyby więc tym samym? Zarówno odpowiedź, jak i metaodpowiedź przynosi karzeł: „Wszystko proste kłamię – odparł [...] wzgardliwie. – Wszelka prawda jest krzywa, czas nawet jest kołem”³¹. Nie każde pytanie posiada przyporządkowaną mu prostą odpowiedź – z pewnością można natomiast stwierdzić, że właśnie powstają fundamenty pod koncepcję Wiecznego Powrotu. W bramie chwili spotykają się *Kairos* i *Aion*, negocjując

28 Ibidem.

29 Por. F. Nietzsche, *Tako rzecze Zaratustra*, tłum. W. Berent, Poznań 2006, ss. 148–153.

30 Ibidem, s. 150.

31 Ibidem.

jednocześnie swą tożsamość. Wybór jest wyborem na teraz i na wieczność – wszystko bowiem wraca: „nie przebiegłoż wszystko, co z rzeczy wielkich biec tylko zdoła, już raz tej drogi?”³². Czas, jak wąż, jest kołem – to sprawia, że chwile są ciężkie z powodu wiecznej odpowiedzialności, jaka ciąży na pojedynczym wyborze. Z drugiej strony znaczy to „*per negationem*, że życie, które znika raz na zawsze i już nigdy nie wróci, podobne jest do cienia, nie ma żadnego ciężaru, jest martwe już w momencie narodzenia i jeśli nawet było piękne, straszne, wzniosłe, to jego piękno, rozpacz i wzniosłość nie mają żadnego znaczenia”³³.

Czy rzeczywiście, jeśli coś jest tylko raz, to nie ma znaczenia? Czy to wieczne powroty obciążają nasze decyzje? Czy nieśmiertelni mogą żyć tylko obciążeni „nieznośną lekkością bytu”, bo wszystko w ich życiu jest linearne i w sensie ścisłym nie wraca? Z drugiej strony – nieskończona linia zdarzeń również prowadzi do powtórzeń – być może innego rodzaju, ale jednak powtórzeń. Powyższe wątpliwości trzeba pozostawić bez rozstrzygnięcia. Istotny jest za to splot chwili i wieczności, z którego wyłania się obraz „młodego pastucha miotającego się po ziemi, dławiącego się w kurzowych podnietach, o twarzy potwornie wykrzywionej, długi czarny wąż zwisał mu z gęby”³⁴. Zaratustra próbuje uwolnić pastucha, krzyczy, by ten odgryzł wężowi głowę; tak też się dzieje – a pastuch skacze i „staje na nogi”. W tej chwili dokonana się jakaś przemiana: „nie pasterz to już, nie człowiek już — przeistoczony, olśniony, co śmiał się wraz”³⁵. Zaratustra również jest odmieniony: „jakżeby ja zdołał żyć jeszcze” – powiada – i „jakżeby zdołał teraz umrzeć!”. Jak to wszystko rozumieć? Czy to kolisty czas jako wąż wpęłzył do gardła Pastucha? Wyrzucić go, to uczynić się ahistorycznym³⁶ albo zapanować nad czasem; odgryźć łeb wężowi, to być może także pozbawić regularne koło jedynej wyrwy – chwili. Nie będziemy się zagłębiać w interpretację przypowieści. Pytanie brzmi: dlaczego Troglodyci również pożerają węże? Myślę, że jest to alegoryczne powtórzenie unicestwienia źródłowej czasowości – będącej (w pewnym sensie kolistym) splotem ekstaz. Być może, i tu należy powrócić do Nietzschego, zjadają własną historyczność, czyniąc niemożliwym konstytuujący człowieka związek ahistoryczności z historycznością? Na pewno nieśmiertelni zabierają sobie szanse na wieczny powrót rozumiany jako splot *Aionu* i *Kairosu*. Dzięki temu mogliby, gdyby mówili, powiedzieć za Zaratustrą: „I jakżeby zdołał teraz umrzeć!”. Umrzeć to ludzka rzecz – tylko człowiek umiera i może powrócić, nieśmiertelny zaś to „przeistoczony”³⁷, już nie człowiek.

32 Ibidem, s. 151.

33 M. Kundera, *Nieznośna lekkość bytu*, tłum. A. Holland, Warszawa 1996, s. 5.

34 F. Nietzsche, op. cit., s. 152.

35 Ibidem, s. 153.

36 Por. Z. Kuderowicz, *Nietzsche*, Warszawa 2004, s. 49.

37 F. Nietzsche, op. cit., s. 151.

Kolejne z napotkanych ludów również opisywane są w sposób, który uruchamia wątki Nietzscheańskie – by wspomnieć choćby pożeraczy lwów, którzy zamieszkują krainę Garamantów³⁸. Należy jednak iść dalej, tym bardziej, że historia zaczyna się komplikować. W wyniku buntów bohater zostaje sam – jedynym jego towarzyszem jest koń. Na pustyni wybór drogi należy do zwierzęcia. Puszczanie losu samopas to zapowiedź późniejszego życia w horyzoncie nieśmiertelności. Nie będzie w nim mowy o pasterzowaniu byciu, gdyż dominuje tam wir możliwości uniemożliwiający właściwie rozumianą decyzję. O świecie kolejne proroctwo: sen, labirynt... „w jego wnętrzu znajdował się dzban, moje ręce prawie dotykały go, ale tak zagmatwane i niezdecydowane były zakręty, że wiedziałem, iż umrę, zanim go dotknę”³⁹. Nie zdołałam przejrzeć całej głębi konotacji, które wnosi do opowieści ten prastary motyw. Labirynt to – jak powie Michał Głowiński – jedno z niewielu miejsc, które stały się bohaterami mitów ważniejszymi od osób⁴⁰. Również w historii Trybuna pełni niepoślednią rolę. Jeśli bowiem można (w dużym cudzysłowie) pomyśleć coś takiego, jak duch narodu czy miasta, a w dodatku powiedzieć, że jakaś architektura go w sposób najbardziej doskonały wyraża, to tak właśnie jest w przypadku relacji labiryntu i *polis* nieśmiertelnych. Labirynt to ich bycie. Brak perspektywy kresu, możliwości własnej niemożliwości, wyklucza t r w o g ę, przynajmniej w tej postaci, w której wespół z m i l c z e n i e m i z e w e m s u m i e n i a otwiera ona na z d e c y d o w a n i e. To z kolei – metaforycznie – uniemożliwia właściwie pojęte pasterzowanie byciu i rzuca w wir się. Jeśli chodzi o możliwość podejmowania decyzji, to sytuacja jest bliska tej, którą przed chwilą omawiałem – Trybun puszcza bez kontroli konia, na którym sam siedzi. Podobnie zachowuje się błądzący po dobrze skonstruowanym labiryncie – nie ma w nim miejsca na decyzję, jest tylko nieoznaczona droga. Droga, która jednak, w odróżnieniu od potoku życia nieśmiertelnych, może mieć kres. Czy jednak na pewno „w odróżnieniu”? Pamiętajmy, że nieśmiertelność również nie jest całkowitym ontycznym brakiem śmierci, jest to raczej sposób przekształcenia *Dasein* – brak bowiem perspektywy kresu. W rzeczywistości, jeśli weźmie się pod uwagę nieskończony ciąg zdarzeń i istnienie rzeki śmierci (którą zakłada tekst), nieśmiertelność realna jest niemożliwa. *Das Man* i labirynt byłyby blisko spokrewnione. W labiryncie jednak nie chodzi się tak, jak „się chodzi”, wędrówka po nim nie jest bowiem w ogóle ś w i a t o w a. Koszmar polega właśnie na niemożliwości czytania powiązań między bytami – na tym, że jawią się diametralnie różnie niż w p o r ę c z n o ś c i. Labirynt to, parafrazując Głowińskiego, przestrzeń obecności – natrętnej obecności bytów. Natarczywość owej Obecności dopełniana jest przez jej seryjność, co mieści się zresztą w typowym

38 Por. J. L. Borges, op. cit., s. 8.

39 Ibidem.

40 Por. M. Głowiński, *Labirynt, przestrzeń obcości* [w:] idem, *Mity przebrane*, Kraków 1990, s. 129.

dla Greków myśleniu o cierpieniu w powiązaniu z powtarzalnością. Wszystko to kieruje ku Tantalowi, Syzyfowi, ale i wcześniej przywoływanej symbolice węża.

Sen kończy się. Kolejna część jest najbardziej zwykła – właściwa opowiadaniu, to znaczy zawiera przygody. Trybun leży ze związanymi rękami w niszy na zboczu góry. Na horyzoncie majaczy za to „oczywiste Miasto Nieśmiertelnych⁴¹”. U stóp góry, na piasku, setki innych nisz, w których toczą swe zwyczajne życie znani już nam Troglodyci – bohater jeszcze nie wie, że to właśnie są nieśmiertelni. Pchany pragnieniem, stacza się ku dolinie; pije, by znów odpłynąć w sny. Zanim jednak się to stanie, bohater powtarza kilka greckich słów, które stanowią fragment *Iliady*. Za chwilę cytuje jeszcze *Eneidę* – czy to przypadkowe wspomnienie z czasów edukacji? A może protagonista wie, że jest już blisko tego, czego nie udało mu się osiągnąć w *polis* – nieśmiertelności. Cytując epopeję, która jest „oczywistym Miastem Nieśmiertelnych”, Trybun zmienia kontekst i rozpoczyna własną, indywidualną anty-epopeję. Będzie się ona musiała skończyć pokornym powrotem do współbycia w *polis*. Bohater znów się budzi, cierpienie sprawia, że prosi o śmierć. Barbarzyńcy jednak nie są skłonni do jakiegokolwiek działania – nie tworzą też żadnej wspólnoty. Zresztą, biorąc pod uwagę klasyczne teorie (które brzmią dość pesymistycznie), trudno o umowę społeczną, gdy nikt nie boi się o własne życie i własność – a przecież nieśmiertelni ani o życie, ani o własność obawiać się nie mogli. Wreszcie autor opowieści oswobadza się. Głód pcha go do kolejnego przekroczenia granic – bohater zjada porcję węzowego mięsa. To drugi, po wypiciu wody, z podejrzanym czynów, które może cechować performatywność – być może to już tu, a nie na przykład w labiryncie, rozpoczęła się ewolucja bohatera, która doprowadziła go do nieśmiertelności. Ośmielony biernością mieszkańców Antykwariusz wychodzi z miasta i wyrusza ku swemu właściwemu celowi. Podąża za nim trzech Troglodytów, ale, póki co, nie jest to istotne. Okazuje się, że do Miasta nie ma bramy – by się tam dostać, trzeba zejść w głąb ziemi i przebyć labirynt.

Bohater wydostaje się w końcu z niego. Jego oczom ukazuje się olbrzymie, przejrzyste zbudowane Miasto Nieśmiertelnych. O ile labirynt posiadał jeszcze cel, którym było zmylenie bohatera, to: „w pałacu [...] architektura nie posiadała celu⁴²”. Meta-labirynt, bez jakichkolwiek konotacji, to miejsce, które jeszcze lepiej reprezentuje nieśmiertelnych – doskonalsze od Labiryntu. Tu można tylko milczeć, piekło miasta jest niewysławialne, samo istnienie „i trwanie, nawet w środku tajemnej pustyni, płami przeszłość i przyszłość i w jakiś sposób naraża ciała niebieskie. Dopóki trwa, nikt na świecie nie będzie mógł być odważny czy szczęśliwy⁴³”. Bohater, próbując odtworzyć to nieoznaczone piekło, sięga granic języka i kapituluje. Istota bezkresu, której

41 J. L. Borges, op. cit., s.10.

42 Ibidem, s. 15.

43 Ibidem, s. 16.

właśnie (już, prawie) osiąga, to być może największa z tajemnic, jakie można sobie wyobrazić.

Bycie ku bezkresowi to właśnie bycie w labiryncie możliwości, przy czym sformułowanie to wydaje się nieprecyzyjne przynajmniej w dwóch punktach. Po pierwsze dlatego, że wątpliwa jest możliwość świadomego „bycia ku czemuś” wobec nieoznaczoności świata, która uniemożliwia egzystencję pojętą za Heideggerem jako bycie ku możliwościom. Druga wątpliwość jest powiązana z pierwszą – nieoznaczoność sprawia, że to, co jawi się nieśmiertelnym, trudno nazwać możliwościami pojętymi jako opcje do wyboru. Skąd jednak taki stan rzeczy? Jak mogło dojść do takich przemian w strukturze bycia? Ostatnia partia tekstu poświęcona zostanie odpowiedzi na te pytania. Kluczowe będzie, jak się okaże, Heideggerowskie rozumienie zdecydowania.

Tym, co scala *Dasein*, a zarazem otwiera na właściwą współczesność – okamgnienie – jest zdecydowanie. Definiuje je Heidegger jako „obciążające się trwogą, zamilkłe projektowanie się na najbardziej własne bycie winnym”⁴⁴. Jako że – jak na pierwszy rzut oka widać – nie jest to pojęcie jednorodne, drogą, którą wypadałoby dojść do wyjaśnienia jego istoty, powinien być rozkład poszczególnych jego składników. I tak trzeba by rozważyć: trwogę, milczenie oraz ze w sumienia. Na użytek aktualnego celu wystarczy jednak przeanalizowanie pojęcia trwogi.

Trwoga to nastrój. Nastrój zaś to ugruntowany w nastrojeniu zakres otwarcia *Dasein* na świat – a więc i wewnątrzświatowe byty. Nie przynależy on do sfery bytu, lecz do bycia – otwiera je na rozumienie świata i wyznacza zakres fenomenów, które będą się w stanie w jego obrębie zjawić. Przykładem takiego otwarcia jest lęk⁴⁵, który umożliwia spotkanie bytu jako zagrożenia. O ile jednak lęk jest królestwem *Das Man*, to trwoga otwiera na konfrontację Jestestwa z własnym byciem. Przed czym „trwożenia się” nie jest konkretną lawiną, lecz osuwaniem bytu jako takiego. Byt usuwa się, zostaje czyste bycie, niezmacone ciekawością czy gadaniną. Wraz ze światowym bytem znika świat jako system powiązań – trwoga stawia więc *Dasein* przed nieoznaczonym⁴⁶, lecz nie takim nieoznaczonym, jak w przypadku labiryntu. Osuwanie się konkretnego⁴⁷ świata i konkretnych możliwości bycia pozostawia *Dasein* sam na sam ze światem jako takim (jego światowością) – a także z sobą samym jako możliwością. Trwoga uwalnia od się, indywidualizuje i stawia *Dasein* wobec wolności „wybierania i uchwytowania-siebie-samego”⁴⁸. Jest to wolność – ale nie taka, jakiej się pragnie. Wolność ta nie uwalnia od śmierci, lecz z nią właśnie konfrontuje.

44 M. Heidegger, op. cit. s. 460.

45 Por. ibidem, s. 200.

46 Por. ibidem, s. 264.

47 Por. ibidem.

48 Ibidem.

Zmierzenie się *Dasein* z sobą samym jako możliwością jest bowiem nierozzerwalnie połączone z ujmowaniem egzystencji w horyzoncie kresu. Świadomość bycia ku kresowi, pojęta jako „możliwość własnej niemożliwości”, nie jest zresztą objawem trwogi, lecz jej warunkiem możliwości. To właśnie spojrzenie z perspektywy kresu unieważnia płataninę codziennych możliwości i przywołuje *Dasein* od się do egzystencji autentycznej. W trwodze, powtórzmy, odsłania się śmierć, pojęta właściwie – jako możliwość nie-bycia-tu-oto. Wybieganie takie pozwala Jestestwu zrozumieć, że musi ono wyłącznie samo z siebie podjąć możność bycia, w której chodzi wprost o jego najbardziej własne bycie. Mówiąc jaśniej, istnieje powiązanie między właściwie pojętą śmiercią, a tym, że *Dasein* może postrzegać siebie samo jako możliwość. Związek ten jest także związkiem właściwie pojętej śmiertelności z troską, a więc i egzystencją, którą rozumiemy jako „refleksyjny zwrot ku sobie”⁴⁹, czy ugruntowane w trosce, rozumiejące bycie ku możliwościom.

Twierdzę, że to świadomość kresu uruchamia trwogę. Ta zaś jest fundamentem zdecydowania. Ono z kolei stojąc u szczytu, jest zarazem fundamentem *Dasein* – pozwala mu być tym, czym jest, czyli egzystencją. Bez śmiertelności nie ma egzystencji. W tym miejscu pozwolę sobie na dygresję: możliwe bowiem, że zbyt dogmatycznie interpretuję tu trwogę – być może dałoby się ją pomyśleć bez śmierci. Konfrontowałyby się wtedy z nagością bycia ku bezkresowi; z tym, że konfrontacja ta otwierałaby na piekielne męki, nie zaś na zdecydowanie. Nawet więc gdyby taka trwoga była możliwa, pchałaby z powrotem ku się lub ku pragnieniu śmierci.

Zamieniając wyjściowy dla rozważania nieśmiertelności przez Fischera i Williamsa tekst na *Nieśmiertelnego* Borgesa miałem nadzieję pogłębić argumentację na rzecz trudności związanych z perspektywą ludzkiej nieśmiertelności. W toku interpretacji okazało się, że nieśmiertelność – pojęta jako pewien sposób bycia, to coś więcej, niż tylko nieskończona, przeźroczysta rama dla świadomości. Pojęta jako *quasi*-egzystencja, dokonuje ona poważnych ingerencji w strukturze ludzkiego bycia. Te zmiany starałem się przeanalizować z punktu widzenia styku filozofii Heideggera i tekstowego świata stworzonego przez Borgesa. Być może problem przeze mnie rozważany jest z pewnego punktu widzenia marginalny. Niemniej nieśmiertelność stanowi potężny archetyp obecny w pokaźnej części zachodniej kultury – wydaje mi się, że namysł nad nią sięgać może także do źródeł owej kultury i krytycznie je analizować. To starałem się uczynić, przywołując między innymi arystotelesowskie ujęcie czasu jako warunek możliwości tradycyjnego ujęcia motywu nieśmiertelności.

49 K. Michalski, *Heidegger...*, s. 38.

Bibliografia

- Arendt H., *Kondycja ludzka*, tłum. A. Łagodzka, Warszawa 2000.
- Arystoteles, *Fizyka*, tłum. K. Leśniak, Warszawa 1968.
- Augustyn z Hippony, *Wyznania*, tłum. Z. Kubiak, Warszawa 1976.
- Borges J. L., *Nieśmiertelny*, tłum. A. Sobol-Jurczykowski [w:] idem, *Alef*, Warszawa 1972.
- Cern K., *Pojęcie czasu wczesnego Heideggera*, Poznań 2007.
- Čapek K., *Sprawa Makropulos*, tłum. J. Gondowicz, Warszawa 2013.
- Fischer J. M., *Dlaczego nieśmiertelność nie jest taka zła*, tłum. M. Iwanicki, „Roczniki Filozoficzne” 2016, nr 1.
- Głowiński M., *Labirynt, przestrzeń obcości* [w:] idem, *Mity przebrane*, Kraków 1990.
- Heidegger M., *Bycie i czas*, tłum. B. Baran, Warszawa 1994.
- Horacy, *Wiersze wybrane*, tłum. A. Asnyk, Wrocław 2007.
- Kuderowicz Z., *Nietzsche*, Warszawa 2004.
- Kundera M., *Nieznośna lekkość bytu*, tłum. A. Holland, Warszawa 1996.
- Lloyd G. E. R., *Czas w myśli greckiej*, tłum. B. Chwedeńczuk [w:] *Czas w kulturze*, red. A. Zająchkowski, Warszawa 1988.
- Michalski K., *Heidegger i filozofia współczesna*, Warszawa 1978.
- Michalski K., *Filozof i czas*, „Teksty” 1975, nr 6.
- Nietzsche F., *Tako rzecze Zaratustra*, tłum. W. Berent, Poznań 2006.
- Santarcangeli P., *Księga labiryntu*, tłum. I Bukowski, Warszawa 1982.
- Sartre J. P., *Przy drzewiach zamkniętych*, tłum. J. Dackiewicz [w:] idem, *Dramaty*, Warszawa 1957.
- Strzelecki R., *Czas etyki a czas jako chrono-logia*, „Przegląd Filozoficzny” 2016, nr 2.
- Tołstoj L., *Śmierć Iwana Ilicza*, tłum. R. Łuzny, Warszawa 1985.
- Williams B., *„Sprawa Makropulos: refleksje nad nudą nieśmiertelności* [w:] idem, *Ile wolności powinna mieć wolna wola? I inne eseje z filozofii moralnej*, tłum. T. Basznia, Warszawa 1999.

Streszczenie

Artykuł stanowi uzupełnienie debaty na temat wartościowania nieśmiertelności poprzez wskazanie na możliwość zastosowania w dyskusji na jej temat wczesnej filozofii Martina Heideggera. Interpretacji poddane zostało opowiadanie Jorge Louisa Borgesa Nieśmiertelny, stanowiące kontekst rozważań oraz ramę polemiki z tekstami Bernarda Williama i Johna Martina Fischera dotyczącymi nieśmiertelności. Zabieg ten ma na celu przejście od dominującej w pracach wspomnianych myślicieli perspektywy ontycznej do rozważań ontologicznych.

Summary

The Boredom of Immortality. Between Borges and Heidegger.

The article is a complement of a debate around valuing immortality. Polemizing with Bernard Williams' and John Martin Ficher's texts, author points at the possibilities of using early Martin Heidegger's philosophy in this discussion. The point of a such measure is a transition from a dominant in aforementioned philosophers' works ontic perspective to an ontological considerations.

Magdalena Brodacka

Święto nieistotności – nieoczywiste pożegnanie Milana Kundery

Wydział Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego

W 2013 roku Milan Kundera napisał swoją ostatnią, jak przekazał tłumaczom i krytykom, powieść o tytule *Święto nieistotności* – powieść objętościowo najskromniejszą, liczącą ledwie ponad sto stron, którą żegna się ze swoimi czytelnikami. *Święto nieistotności* to dzieło, nie pozostawiające złudzeń, co do tego, że Kundera wyczerpał paradygmat powieściowy, któremu poświęcił swoje życie.

Wyczerpanie to nie jest równoznaczne z brakiem pomysłów czy zanikiem możliwości twórczych pisarza. Wprost przeciwnie – wskazuje na dużo istotniejszy problem poruszany przez Kunderę we wszystkich wcześniejszych powieściach, a mianowicie na zanik pewnej formy kultury, która miałaby moc tożsamościotwórczą. Sygnalizuje to już ironiczny w kontekście wymowy utworu tytuł wskazujący na święto pożegnalne – tyle że z istotnością i powagą właśnie. Główne postaci powieści emanują znużeniem paraliżującym i redukującym rzeczywistość do kilku powtarzalnych i monotonna gestów, do których Kundera zdążył przyzwyczaić czytelników już w swoich pierwszych powieściach i opowiadaniach.

Święto nieistotności jest księgą Kunderowskich autocytatów. Powtórzone zostają myśli, zwroty, eseistyczne dywagacje i zachowania bohaterów. Podobnie forma powieści i deklaracja zamiaru napisania dzieła, w którym żadne słowo nic by już nie znaczyło. Sztuka powieści poprzez powtórzenie samej siebie nie potrafi opisać już świata, wprost przeciwnie – generuje pewną niebezpieczną pustkę. Grzegorz Jankowicz nazwał *Święto nieistotności* książką niemoralną, ponieważ

nie odkrywa nowych ziem, nie prowadzi nas ku niedostępnym komnatom egzystencjalnego labiryntu. Przeciwnie – sugeruje, że nie ma już żadnych sekretów, które mogłyby zostać wyjawione. [...] Powieść jako instrument poszerzający pole naszego widzenia stała się niepotrzebna¹.

Jaki jest zatem współczesny świat, skoro nie potrzebuje do swego opisu powieści, a i sama powieść nie potrafi nic więcej o nim powiedzieć? W swoim *Słowniku sześćdziesięciu sześciu słów* Kundera wyjaśnia: „[ś]wiat nowoczesny jako labirynt, w którym człowiek się gubi. Modernizm antyliryczny, antyromantyczny, sceptyczny, krytyczny”². Tylko on może przeciwstawić się nowoczesnym postulatam zapomnienia o przeszłości i uczynienia święta z nieistotności właśnie.

Zachodni model konsumpcyjnego życia podporządkowanego zasadom kapitalizmu Kundera poznał w latach siedemdziesiątych, gdy wyjechał z komunistycznej Czechosłowacji, by już na dobre osiąść w Europie Zachodniej. Za swój nowy dom obrał Paryż, z czasem odmówił udzielania wywiadów, fotografowania się, przedruku powieści i esejów, z którymi w jakiejś mierze już się nie zgadzał. W wieku prawie sześćdziesięciu lat zmienił język, w którym pisał swoje powieści i został pisarzem francuskim. Wiązała się z tym również zmiana poetyki powieści – stały się one coraz krótsze, bardziej lapidarne, eseistyczne. Kundera już na samym początku swojej twórczości podjął się stworzenia swoistego projektu powieściowego opartego na przemysłanej formie, która musi „odślaniać nieznaną postać egzystencji”³. Forma przyjmuje postać złożonej kompozycji – siedmioczęściowej symfonii⁴. Jak zauważył Marek Bieńczyk, *Święto nieistotności* również składa się z siedmiu części, jednak niezwykle krótkich, stworzonych jakby *pro forma*, by jedynie dopełnić wcześniej zapoczątkowaną tradycję pisania⁵. Co jednak ważniejsze, tłumacz Kundery stwierdza, że ostatnia powieść pisarza ma charakter autopastiszu⁶ – dystansowania się wobec własnej twórczości; unicestwienia powieści nią samą. „Być może wszyscy powieściopisarze tworzą jedynie rodzaj *tematu* (pierwsza powieść) z *wariacjami*”⁷. Jeżeli za pierwszą powieść Kundery uzna się opowiadania zebrane później w tomie *Śmieszne miłości*, to *Święto nieistotności* stanowi istotną kłamrę domykającą projekt czesko-francuskiego pisarza.

1 G. Jankowicz, *Niemoralna powieść Milana Kundery* [w:] idem, *Uchodźcy z ziemi Ulro*, Kraków 2015, ss. 89–90.

2 M. Kundera, *Sztuka powieści*, tłum. M. Bieńczyk, Warszawa 2015, s. 162.

3 Ibidem, s. 166.

4 Kundera niezwykle chętnie sięga po nomenklaturę muzyczną, by wyjaśnić zamierzenia kompozycyjne swoich powieści. Sam z wykształcenia jest muzykiem, wiele esejów poświęcił twórczości Leoša Janáčka, Gustava Mahlera czy Ludwiga van Beethovena.

5 Por. rozmowa Jerzego Sosnowskiego z Markiem Bieńczykiem w programie *Klub Trójki* [on-line:] <https://www.polskieradio.pl/9/396/Artykul/1490656,Milan-Kundera-zegna-sie-z-czytelnikami> [21.12.2017].

6 Por. ibidem.

7 M. Kundera, *Sztuka...*, s. 154.

Gra odpowiedzią na nudę

W 1963 roku Kundera wydał swoje pierwsze opowiadanie, *Já – trůchlivý bůh* [*Ja – żalotny Bóg*], które później umieścił w *Pierwszym zeszycie Śmiesznych miłości*, a następnie całkiem je usunął i nie pozwolił na kolejne przedruki. Dziś tom opowiadań *Śmieszne miłości* nie zawiera tego utworu, który jednak pozostaje bardzo istotny: to w nim czytelnicy odnajdą załączki najważniejszych problemów rozwijanych przez pisarza w jego późniejszych powieściach. Utwór ten niezwykle wyraźnie ukazuje również konwencję gry, która stanie się jednym z najbardziej rozpoznawalnych chwytów powieściowych Kundery. Adolfek, główny bohater opowiadania *Já – trůchlivý bůh*, zostaje najdotkliwiej zranioną ofiarą wymyślonego przez siebie żartu. Chcąc zemścić się na ukochanej sopranistce, która go odrzuca, zapoznaje ją ze swoim przyjacielem Grekiem. Każe mu udawać światowej sławy dyrygenta niemówiącego po czesku. Adolfek udaje tłumacza języka greckiego i obiecuje młodej sopranistce międzynarodową karierę. Nie przewiduje jednak, że wymyślone na poczekaniu dialogi wzbudzą w jego przyjacielem i sopranistce głębokie uczucie. To nie ukochana dziewczyna, przeciw której wymierza swoją grę, ostatecznie cierpi, lecz on – niepotrafiący przewidzieć skutków własnych czynów sprawca sekwencji wydarzeń.

Utrata kontroli nad zaprojektowaną przez siebie sytuacją wskazuje na niedoskonałość roli człowieka-reżysera. O tym mówi również *Święta nieistotności*⁸. Powieść rozpoczyna się bowiem od ujawnienia i hiperbolizacji konwencji gry, która opanowała już całą rzeczywistość Zachodu (i nie tylko). Gry, której reżyserem jest nie kto inny, jak narrator – uczestnik wewnętrznego świata powieści, jego bohater i stwórca zarazem. O ile w Czechosłowacji lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych konwencja gry i pastiszu była bodaj jedynym źródłem wolności sztuki, o tyle na początku XXI wieku w Europie Zachodniej prowadzenie gry z drugim człowiekiem stało się dominującym, według Kundery, sposobem narracji o otaczającym świecie – zapośredniczonej, niepełnej, przefiltrowanej przez dziesiątki dyskursów.

Egzystencja [bohaterów] jest rozrzedzona, ich działania sprowadzają się do powtarzania i parodiowania gotowych wzorów. Reprodukują konwencje, niczego przy tym nie udając, bo nie istnieje autentyczna podstawa ich życia. Wszystko rozgrywa się na powierzchni⁹.

Na kartach *Święta nieistotności* czytelnik poznaje czworo przyjaciół, którzy snują narracje o swoim jałowym życiu niespełniającym ich oczekiwań. Jedynymi momentami przynoszącymi wolność i kontrolę nad ich czynami okazuje się zaaranżowana gra, w którą można wciągnąć innego i być przez chwilę panem sprowokowanej sytuacji.

8 Por. M. Kundera, *Święta nieistotności*, tłum. M. Bieńczyk, Warszawa 2017.

9 G. Jankowicz, op. cit., s. 93.

Kundera nie opisuje swoich bohaterów, nie definiuje ich też za pomocą działań, których się podejmują. Mężczyźni, bo to oni są głównymi uczestnikami *Święta nieistotności*, zyskują maski i sami ochoczo je sobie nakładają. Alain to wieczny chłopiec porzucony przez matkę, postrzegający świat za pomocą teorii o kobiecym pępku; Ramon rywalizuje z innymi mężczyznami o uwagę kobiet; Charles organizuje przyjęcia, na których jest kelnerem i pasjonuje się kukielkowym teatrykiem; Kaliban natomiast to niespełniony aktor udający pakistańskiego kelnera podczas przyjęć organizowanych przez Charlesa. Kundera akcję powieści przeplata quasi-historyczną opowieścią o relacji Józefa Stalina i Michaiła Iwanowicza Kalinina. „Wszyscy oni biorą udział w wielkim święcie nieistotności. Błażość, pospolitość, nuda, ulotność [...] to części składowe ich egzystencji”¹⁰, zredukowanej przez pisarza do kilku scen przypominających miniteatryk kukielkowy z marzenia Charlesa.

Od czego bowiem rozpoczyna się ostatnia powieść autora *Żartu*? Od przedstawienia się głównych bohaterów powieści, od ich autoprezentacji. Kundera powraca do tradycji teatru i to w dodatku Szekspirowskiego. Jeden z bohaterów ma na imię Kaliban i bierze udział w wymyślonym przez siebie przedstawieniu. Skojarzenie z Kalibanem z *Burzy* powinno być natychmiastowe: był on synem wiedźmy – komicznym, nieporadnym, choć szybko przyswajającym język, wierzenia i naukę Prospera. Początkowo pomagał zadomowić się na wyspie Prosperowi i jego córce Mirandzie, by później podjąć groteskowe próby pozbawienia ich władzy. Kundera, wprowadzając na karty powieści postać uwspółcześnionego Kalibana, dokonuje swoistej transformacji Szekspirowskiego gracza. Dwudziestopierwszowieczny Kaliban mieszka w Paryżu, jest bezrobotnym aktorem, który dorabia sobie jako kelner na przyjęciach organizowanych przez przyjaciela i, by zabić nudę bezsensownego działania, mówi tylko w wymyślonym przez siebie „pakistańskim języku”. Od razu nasuwa się skojarzenie z pierwszym opowiadaniem Kundery, gdzie Adolfek udaje, że rozumie grekę, i w tym języku rozgrywa swoją komedię. Bohaterowie Kundery nie będą uczyli się już żadnego języka, czyli szerzej: nie będą próbowali dialogu z innymi, bo rozmowa przestała mieć sens.

Poczucie permanentnego niespełnienia towarzyszy wszystkim bohaterom zgromadzonym w czwartej części powieści, zatytułowanej *Wszyscy poszukują dobrego humoru*. Te poszukiwania to absolutnie sztuczna gra na specjalnie wykreowanej do tego scenie. Głównym aktorem spektaklu jest D’Ardelo; czytelnik poznaje go dzięki niewybrednemu żartowi, kiedy bohater komunikuje swojemu przyjacielowi, że umiera. Śmiech z własnej śmierci i wręcz inscenizowanie jej przebiegu przed innymi wydają się niemal niedopuszczalne, wciąż bowiem pokutuje wiara w sprawczą moc takich słów. Co więc musiało się wydarzyć, że zdrowy D’Ardelo, zamiast czuć radość wynikającą z dobrego samopoczucia, przekonuje innych, że umiera?

¹⁰ Ibidem, s. 92.

Kundera jest przewrotny i pokazuje czytelnikowi, że nie ma ważnych i nieważnych powodów takiego zachowania. Jest jedynie impuls, niespodziewana i nagła myśl, która infekuje wyobraźnię i uruchamia mechanizmy gry. Gra determinuje zaangażowanie, wzrost adrenaliny, pobudza emocje i myślenie. Staje się więc wyjściem z wszechobecnego marazmu i nudy, rozrywką, w której główny gracz rozdaje karty i kontroluje sytuację. Ale czy zawsze tak jest? W artykule poświęconym idei gry we wczesnych opowiadaniach Milana Kundery autorki – Elisabeth Snyman i Elsa Crous – powołując się na badania Erica Berne’a, wyróżniają trzy etapy gry wynikające z intensywności zaangażowania oraz z przewidywania jej końcowego wyniku. Pierwszy etap opiera się na humorze i akceptacji zasad przez wszystkich graczy; drugi wychodzi poza obrane reguły gry, pewne zagrywki odbywają się w ukryciu i są niejawne; trzecia faza natomiast, w której nie obowiązują już ani humor, ani żadne zasady, zorientowana jest tylko na wygraną.

Kundera nigdy nie interesował pierwszy poziom gry, oparty na przejrzystych dla wszystkich regułach. Już w *Śmiesznych miłościach* pisarz pokazał, że nie obowiązują żadne ogólnodostępne zasady gry i to, co dla jednych przedstawia wartość, którą należy się kierować, dla innych nie ma żadnego znaczenia. Gra *fair play* nie istnieje: ujawnia się to zwłaszcza podczas stosunku seksualnego, opierającego się na dominacji jednej ze stron i sprzecznych oczekiwaniach. *Święto nieistotności* rozpoczyna się erotyczną wizją Alaina, gdzie całe francuskie (i nie tylko) społeczeństwo skupia swój wzrok na odkrytych brzuchach młodych dziewczyn, właśnie po to, by pokazać, że prywatność w sferze publicznej nie istnieje. Gra ciałem i o ciało – o akceptację, fizyczne spełnienie czy dominację w towarzystwie – wykracza poza drugi etap, który zakładał pewną dozę niejawności i prywatności. Kundera każe swoim postaciom-aktorom poświęcić wszystko, głównie własną indywidualność, i żyć pod nieustannym spojrzeniem innych.

Trzeci etap gry nie zna zasad: „Gra pozorów wymyka się spod kontroli wówczas, gdy gracze nie potrafią już rozróżnić fantazji i rzeczywistości, albo tłumią własną tożsamość ze względu na odgrywaną rolę”¹¹. Czy zatarcie granic między rzeczywistością i fikcją nie staje się przypadkiem pułapką czyhającą nie tylko na samych bohaterów powieści, ale również na czytelników, z którymi Kundera prowadzi niezwykle intelektualną grę? Moment oddzielenia się wyobrażeń o sobie samym oraz roli, nad którą nie posiada się już kontroli, dotyczy nie tylko świata wewnętrznego powieści,

11 „Games of pretence spiral out of control when players can no longer distinguish between make-believe and reality, or suppress their own identity in favour of the persona they have adopted” (E. Snyman, E. Crous, *Love Is a Losing Game. Textual Games in Milan Kundera’s “The Hitchhiking Game”*, „Journal of Literary Studies” 2014, Iss. 3, s. 32 [tłum. własne – M.B.]).

ale kondycji człowieka w ogóle. Kundera w tomie esejów *Zasłona* diagnozuje pozycję współczesnego powieściopisarza:

Oddalony od siebie, patrzy nagle na siebie z dystansu, zdziwiony, że nie jest tym, za kogo się uważał. Po tym doświadczeniu będzie wiedział, że żaden człowiek nie jest tym, za kogo się bierze, że nieporozumienie to jest powszechne, podstawowe, że pokrywa ludzi łagodnym blaskiem komizmu¹².

Komizm jest niezwykle okrutny – pokazuje bowiem rewers każdej sytuacji, a ściślej: to, co skrywa każda, nawet najpoważniejsza teatralna maska. „Brutalnie ujawnia błahość wszystkiego”¹³, generuje pustkę.

Śmiech odpowiedzią na pustkę

Teatr życia codziennego i komedia ludzka to, jak wskazuje Marek Bieńczyk, królewski temat Milana Kundery i klucz do zrozumienia jego powieści¹⁴. Kundera prowadzi kilka paralelnych gier i zakłada jednocześnie kilka masek, które mogą zmylić niejednego czytelnika. Grają bohaterowie *Święta nieistotności*, gra narrator z konwencją teatru kukiełek, gra wreszcie sam autor zarówno z formą powieści, jak i z ostatecznym przekazem-testamentem, który po sobie pozostawia.

Kundera wykorzystuje komiczne scenki obyczajowe i wydarzenia quasi-historyczne, jak choćby opowieść o Stalinie, by do pewnego stopnia zasłonić powagę diagnozy stawianej dzisiejszemu społeczeństwu. Pisarz niejednokrotnie zapowiadał już kres powieści i kres kultury europejskiej w ogóle. W eseju *Wzgardzone dziedzictwo Cervantesa* pytał, czy powieść nadal może żyć w świecie, który już nie jest jej światem.

Wiem, jak sądzę, to tylko, że powieść nie może już współżyć pokojowo z duchem naszych czasów: jeśli chce wciąż odkrywać, co nieodkryte, jeśli chce jako powieść „iść z postępem”, uczynić to może jedynie wbrew postępowi świata¹⁵.

Kundera, próbując opisać drogę powieści europejskiej od czasów nowożytnych, zwracał uwagę na jej zasadnicze przemiany zwłaszcza w obrębie narracji. Począwszy od twórczości Giovanniego Boccaccia do końca XVIII wieku powieści słyszalny był głos narratora i jego bezpośredni zwrot do czytelnika, a bohaterowie definiowani byli poprzez czyny, których dokonywali. Jednak już u Diderota „[c]złowiek pragnie ujawnić w działaniu obraz siebie, ale obraz ten nie jest do niego podobny”¹⁶. Widoczna zmiana

12 M. Kundera, *Zasłona*, tłum. M. Bieńczyk, Warszawa 2006, s. 86.

13 Idem, *Sztuka powieści*, op. cit., s. 152.

14 Por. rozmowa Jerzego Sosnowskiego...

15 Ibidem, s. 27.

16 Ibidem, s. 32.

poetyki nastąpiła według Kundery w XIX wieku, kiedy autor coraz wyraźniej skupiał się na emocjach i psychice bohaterów, odchodząc od opisu ich zachowania. „Powieść poszukująca »ja« musiała odwrócić się od widzialnego świata akcji i skierować się ku skrytości życia wewnętrznego”¹⁷. Ostatnią fazą powieści, do której Kundera zaliczał swoją twórczość, jest postkafkowski zwrot ujęty w pytaniu o „możliwości człowieka „w świecie, w którym uwarunkowania zewnętrzne ciążą do tego stopnia, że wewnętrzne motywy nie ważą już nic”¹⁸. Wraz z upływem lat owa sprzeczność coraz bardziej dręczyła bohaterów Kundery, ich oddech stawał się płytszy, wygłaszali coraz bardziej lapidarne i pourywane zdania, by w końcu w *Święcie nieistotności* niemal zamilknąć. „Amnezja kulturowa, odcinanie się od swych korzeni, nihilizm zagrażający powolnym, nieświadomym poddawaniem się przemocy świata”¹⁹ – tak już w latach osiemdziesiątych ubiegłego wieku komentowano diagnozy pisarza. XXI wiek tylko spotęgował obrazy opresyjnej nowoczesności i osobowości narcystycznej, które Kundera niezwykle sugestywnie opisał w *Nieśmiertelności* – swojej bodaj najbardziej antynowoczesnej powieści.

Wraz z przemianami i rozwojem powieści dokonywała się jednocześnie gra z czasem. Pisarz przewidywał nastanie ery postkomicznej²⁰ i, posługując się słowami Eugène’a Ionesco, wyrokował: „Potworność od komiczności dzieli niewiele. Europejska historia śmiechu kończy swój bieg”²¹. Świat pozbawiony dwuznaczności, którą wprowadza komizm, stał się uniwersum dzisiejszego człowieka, który wcale nie potrafi i nie chce być reżyserem własnego spektaklu, co więcej: nie jest też aktorem, który wpływa swoją charyzmą i indywidualnością na całą sztukę. Blask komizmu nie zawsze jest łagodny – raczej tragiczny, bo zasadza się na fundamentalnej pomyłce utożsamienia tego, kim człowiek jest, z tym, jak widzą go inni.

Człowiek przestaje być jak *homo faber*, który tworzy swój własny los i decyduje o pracy i środowisku, w którym żyje. Staje się kimś zależnym od drugiego człowieka, do końca nawet nie wie od kogo; kimś, kto podlega czemuś głębszemu, czemuś, czego sam sobie nie uświadamia. Staje

17 Ibidem.

18 Ibidem, s. 35.

19 S. Kalinus, *Bratwo jest gdzieś indziej* [w:] Kundera. *Materiały z sympozjum zorganizowanego w Katowicach w dniach 25–26 kwietnia 1986r.*, red. J. Illg, Londyn 1988, s. 57.

20 Por.: „Tragizm wraz z pięknym złudzeniem wielkości człowieka przynosi nam pocieszenie. Komizm jest okrutniejszy: brutalnie ujawnia błahość wszystkiego. Przypuszczam, że wszystkie rzeczy ludzkie mają swą komiczną stronę: w niektórych wypadkach jest ona ogólnie znana, zaakceptowana, wykorzystywana, a w innych ukrywana. Prawdziwymi geniuszami komizmu nie są ci, którzy najbardziej nas rozśmieszają, ale ci, którzy odsłaniają nieznaną sferę komizmu. Historię uważano zawsze za obszar wyłącznie powagi. Istnieje jednak nieznaną komizm Historii. Podobnie jak (trudny do przyjęcia) komizm seksu” – M. Kundera, *Sztuka...*, s. 152.

21 Ibidem, s. 172.

się bytem dla drugiego i za pomocą drugiego, traci twarz i zaczyna się zachowywać się tak, jak oczekują tego inni²².

W *Święcie nieistotności* nie można już mówić o twarzy-autentyczności, masce-grze i zasłonie-wstydzie. Wszystkie one stały się jedną, niedającą się rozróżnić właściwością człowieka. Kategorie, którymi Kundera posługiwał się w swoich wcześniejszych powieściach, w *Święcie nieistotności* tracą ostrość granic, rozlewają się w magmie bliżej nieokreślonych pojęć, które zyskują cechy sztuczności i przesadnej teatralności. Kundera tak kończy historię wymyślonej choroby D'Ardelo:

Nie mógł sobie zaprzeczyć; musiał być nadal ciężko chory; zresztą nie kłopotąło go to nadto, gdyż szybko pojął, że nie ma żadnej potrzeby poskramiania dobrego humoru: wesole i żartobliwe słowa czynią tragicznie chorego człowieka jeszcze bardziej pociągającym i godnym podziwu²³. (s. 104)

Scena wieńcząca *Święto nieistotności* rozgrywa się w Ogrodach Luksemburskich, gdzie D'Ardelo wpadł na pomysł świętowania „dnia swoich narodzin i zarazem jakże już bliskiej śmierci”²⁴. Przyjaciele ponownie się tam spotykają, by raz jeszcze stanąć w kolejce do muzeum i obejrzeć obrazy Marca Chagalla – i po raz kolejny z tego zrezygnować.

[Ludzie] gotowi są pójść gdziekolwiek, cokolwiek uczynić, aby zabić czas, z którym nie wiedzą, co począć. Nie znają się na niczym, więc dają się prowadzić²⁵.

Słowa Ramona skierowane do nieznanymych w długiej kolejce wyrażają tak naprawdę kondycję głównych bohaterów powieści Kundery, którzy nie są w stanie dostrzec komicznej strony swojego zachowania. Sami siebie demistyfikują, obnażając tym samym centralny problem, jakim jest melancholijne oczekiwanie spełnienia.

Kundera szkicuje postaci mężczyzn, których młodość już dawno minęła i dla których rozpoczął się nieunikniony okres starzenia. Pisarz bardzo często podkreślał, że człowiek wraz z upływem czasu przypomina coraz mniej siebie, zwłaszcza z lat młodości: „Porwała mnie fala gniewu na siebie samego, gniewu przeciwko wiekowi,

22 „Člověk přestává být homo faber vytvářející svůj vlastní osud a rozhodující o své práci a společnosti, která ho obklopuje. Je „zaměstnanec”, ten, kdo závisí na někom druhém, aniž ví na kom, kdo závisí na něčem vnejším, často aniž si to uvědomuje. Stává se bytostí pro druhé a prostřednictvím druhých, ztrácí tvář a začíná jednat tak, jak se od něj očekává” (H. Voisine-Jechová, *Charakteristika postavy a etické a filozofické poselství v románech Milana Kundery* [w:] *Milan Kundera aneb Co zmůže literatura? Soubor statí o díle Milana Kundery*, ed. B. Fořt, J. Kudrnáč, P. Kylousek, Brno 2012, s. 32 [wszystkie cytaty z tego tekstu – tłum. moje – M. B.]).

23 M. Kundera, *Święto...*, s. 104.

24 Ibidem, s. 10.

25 Ibidem, s. 100.

w jakim wówczas byłem, przeciw durnemu wiekowi lirycznemu”²⁶. To, czego nie rozumieją bohaterowie *Święta nieistotności*, Kundera już pojął i swoją ostatnią powieść stworzył tak, by na końcu mogła znaleźć się tylko kropka i nic więcej.

Dopiero na starość człowiek może nie zważać na opinię stada, na opinię publiczności i przyszłości. Jest sam na sam z bliską już śmiercią, a śmierć nie ma oczu ani uszu i człowiek nie musi się jej podobać; może robić i mówić to, co podoba się jemu²⁷.

Jest to starość artysty, który dotarł do własnej wyspy spełnienia. Ale to wcale nie przynosi ukojenia, generuje raczej melancholijne pytanie: czy to już wszystko?

Może jedynym wyjściem ze współczesnego zapętlenia nudy, pustki i tęsknoty jest humor, na którym Kundera nieustannie opiera swoje powieści, wbrew głoszonej przez siebie erze postkomicznej. „Humor nie jest śmiechem, kpina, satyrą, lecz szczególnym rodzajem komizmu, który wszystko, czego się tyka, czyni dwuznacznym”²⁸. A bez tej dwuznaczności, bez ironii wpisanej w niemal każde zdanie *Święta nieistotności*, nie można pojąć, że pożegnanie pisarza jest tak naprawdę rozrachunkiem z samym sobą. Kundera dystansuje się od własnego pisarstwa i wykonuje autoironiczny gest mówiący: ja też jestem częścią tego krytykowanego świata. Ujawnia własną bezsilność i, jak Prospero z *Burzy* Williama Szekspira, staje przed czytelnikami bez zasłony utkanej z własnych powieści. „Życie staje się karnawałem, świętem zapomnienia, gdzie wszystko można zamienić, nic nie jest prawdziwe, gdzie nawet posiadanie czegoś autentycznego przestaje być potrzebne”²⁹.

Kundera zrzuca maskę wielkiego powieściopisarza i pokazuje, że jest taki jak jego bohaterowie – bezsilny wobec starości, upływu czasu, zmian kulturowych i własnych słabości, które determinują melancholijną pustkę. I być może zmierzenie się z ową pustką, którą przynosi *Święta nieistotności*, jest największym spełnieniem pisarza.

26 Idem, *Sztuka ...*, s. 160.

27 Ibidem, s. 172.

28 Idem, *Zdradzone testamenty*, tłum. M. Bieńczyk, Warszawa 1996, s. 11.

29 H. Voisine-Jechová, op. cit., s. 31.

Bibliografia

- Chvatík K., *Svět románů Milana Kundery*, Brno 1994.
- Illg J., *W kręgu powieści Milana Kundery*, Kraków 1992.
- Jankowicz G., *Niemoralna powieść Milana Kundery* [w:] idem, *Uchodźcy z Ziemi Ulro. Eseje*, Kraków 2015.
- Kalinus S., *Brawo jest gdzie indziej* [w:] *Kundera. Materiały z sympozjum zorganizowanego w Katowicach w dniach 25–26 kwietnia 1986r.*, red. J. Illg, Londyn 1988.
- Kundera M., *Já – trůchlivý bůh* [w:] idem, *Směšné lásky*, Praha 1963.
- Kundera M., *Sztuka powieści*, tłum. M. Bieńczyk, Warszawa 2015.
- Kundera M., *Święto nieistotności*, tłum. M. Bieńczyk, Warszawa 2015.
- Kundera M., *Zastona*, tłum. M. Bieńczyk, Warszawa 2006.
- Kundera M., *Zdradzone testamenty*, tłum. M. Bieńczyk, Warszawa 2015.
- Kundera. Materiały z sympozjum zorganizowanego w Katowicach w dniach 25–26 kwietnia 1986 r.*, red. J. Illg, Londyn 1988.
- Richterová S., *Otázka Boha ve světě bez Boha: nesmrtelnost a pochybování Milana Kundery* [w:] M. Kundera, *Nesmrtelnost*, Brno 2012.
- Rozmowa Jerzego Sosnowskiego z Markiem Bieńczykiem w programie *Klub Trójki* [on-line:] <https://www.polskieradio.pl/9/396/Artykul/1490656,Milan-Kundera-zegna-sie-z-czytelnikami> [21.12.2017].
- Snyman E, Crius E., *Love Is a Losing Game: Textual Games in Milan Kundera's "The Hitchhiking Game"*, „Journal of Literary Studies” 2014, Iss. 3.
- Voisine-Jechová H., *Charakteristika postavy a etické a filozofické poselství v románech Milana Kundery* [w:] *Milan Kundera aneb Co zmůže literatura? Soubor statí o díle Milana Kundery*, ed. B. Fořt, J. Kudrnáč, P. Kyloušek, Brno 2012.

Streszczenie

Celem artykułu jest analiza ostatniej, pożegnalnej powieści Milana Kundery – *Święta nieistotności* (2014) ze szczególnym zwróceniem uwagi na zagadnienie nudy i wyczerpania paradygmatu powieściowego stworzonego przez pisarza na przestrzeni lat. Analizie została poddana zarówno forma powieści, jak i dwie kluczowe dla Kundery kategorie: gra i komizm. *Święta nieistotności* jest dziełem, w którym najpełniej dokonuje się gest autoironii pisarza, poprzez który Kundera ukazuje dwuznaczność własnego pisarstwa, jak i demystyfikuje swoją pozycję pisarza.

Summary

The Festival of Insignificance – Milan Kundera’s *Unconventional Farewell*

The study is focused on eleventh fictional work – *The Festival of Insignificance* (2014) by Milan Kundera. Article outlines the problem of ennui and existential emptiness in a modern society. The emphasis is placed on the matter of (textual) game and the comic. *The Festival of Insignificance* is the last Milan Kundera’s work in which author plays with self-irony. Irony is the key element of Kundera’s book.

Marta Zmyślina

Życie z kropką u nogi, czyli o nudzie inaczej (refleksje inspirowane poezją kobiet przełomu XX i XXI wieku)

Wydział Humanistyczny Uniwersytetu Jana Kochanowskiego w Kielcach

*Nuda spoczywa w nicości, która wślizguje się w byt i przyprawia o zawrót głowy, podobny do tego,
jakiego doznaje się, spoglądając w bezden przepaści, nieskończony.*

–Søren Kierkegaard

Pośród dostępnych nam uczuć, nuda jest jednym z najbardziej niedefiniowalnych. Wielość konotacji nudy sprawia, że trudno ująć ją w ramy konkretnej definicji lub objaśnić za pomocą trafnych synonimów. Problem trudności definicyjnych związanych z pojęciem „nuda” nie jest nowy, już bowiem w osiemnastowiecznej encyklopedii francuskiej odnaleźć można taki oto zapis: „Rodzaj nieprzyjemności, którego nie da się zdefiniować: nie jest to ani przygnębienie [...], ani smutek [...]; jest to swego rodzaju brak jakiegokolwiek przyjemności spowodowanej nie wiedzieć czym”².

Niejasne osiemnastowieczne określenia charakteryzujące sądy smaku³ w gruncie rzeczy niewiele się różnią od dzisiejszych, bardziej scjentystycznych prób opisanego zjawiska nudy. Naukowcy wciąż uznają niejednoznaczność tego pojęcia, które „krąży w semantycznej mgławicy, żyje wśród ambiwalencji i różnorodnych relatywizacji”⁴. Niezależnie jednak od kłopotów ze sformułowaniem precyzyjnej słownikowej definicji, w pojęciu „nuda” wyczuwa się uchwytnie znaczeniowe związki z monotonią,

1 S. Kierkegaard, *Albo-albo*, tłum. J. Iwaszkiewicz, Warszawa 1982, s. 331.

2 *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné de sciences, des arts et des métiers* [...], Paris, s. 693, cyt. za: M. P. Markowski, *L'ennui: ulamek historii* [w:] *Nuda w kulturze*, red. P. Czapliński, P. Śliwiński, Poznań 1999, s. 292.

3 Chodzi tu o Kantowskie rozumienie pojęcia sądów smaku jako określeń subiektywnych przeżyć estetycznych. Por. J. Legowicz, *Zarys historii filozofii. Elementy doksografii*, Warszawa 1967, s. 395.

4 A. Zeidler-Janiszewska, *O konsekwencjach miejskiej nudy. Inspiracje Waltera Benjamina i Siegfrieda Kracauera w badaniach nad genezą masowej rozrywki* [w:] *Nuda w kulturze...*, s. 333.

bezruchem, przewidywalnością czy emocjonalną pustką, co z kolei, bez wnikania głębiej w istotę tego nieklarownego pojęcia, nie wydaje się szczególnie inspirujące dla twórców literatury. A jednak, paradoksalnie, motyw literacki nudy zadomowił się w piśmiennictwie na dobre, choć zauważyć trzeba, że jego popularność, dyktowana z reguły przez obowiązujące nurty kulturowe czy tendencje filozoficzne, nie była jednakowa we wszystkich epokach.

Temat nudy najczęściej powracał w literaturze romantycznej, a następnie w modernistycznej – o różnych rodzajach nudy, z wysuwającą się na pierwszy plan nudą egzystencjalną, pisali między innymi tacy twórcy literatury europejskiej jak Anton Pawłowicz Czechow, Gustave Flaubert, Jean-Paul Sartre czy Albert Camus. Również filozofowie chętnie rozważali problem nudy, postrzegając ją z rozmaitych perspektyw i ukazując raz jako siłę twórczą, innym razem destrukcyjną. Kierując się przekonaniem, że czas sam w sobie pozbawiony jest treści, a spędzany beczynnie jest pusty i zmarnowany, łatwo można dojść do wniosku, że nuda jest marazmem prowadzącym do depresji czy też destrukcji⁵. Już Seneka w swoich *Listach moralnych do Lucyliusza* postrzegał powtarzalne następstwa zdarzeń jako „uciążliwe”, „niepotrzebne” i „obrzydliwe”⁶. Blaise Pascal widział nudę jako defekt tkwiący w każdym człowieku, rodzaj dziury, którą próbuje się przykryć, „ale nie można jej usunąć, bo jest stałym elementem natury człowieka”⁷. Nuda w ujęciu Sørensa Kierkegaarda⁸ to „korzeń wszelkiego zła”⁹, według myśli filozoficznej Jeana-Paula Sartre’a – młodości i uczucie wstrętu, Emil Cioran zaś nazywa ją „wypadnięciem z czasu” bez możliwości powrotu, przez co człowiek „pozostaje [...] w strefie jałowej, gdzie dominuje zła, negatywna wieczność”¹⁰.

Na przeciwnym biegunie postrzegania nudy znaleźli się jednak tacy myśliciele, jak na przykład Ewagriusz z Pontu czy Martin Heidegger. Dostrzegli oni pozytywne aspekty doświadczania nudy, przypisując jej doniosłą rolę katalizatora ludzkiej refleksji filozoficznej i siły twórczej. Nuda w tym ujęciu to zatrzymanie się – konieczne, aby rozwijać samoświadomość, zauważyć sens egzystencji, oddać się refleksji i otworzyć umysł, a także przeżywać czas prawdziwy i pusty¹¹. Ewagriusz dostrzegł ponadto w nudzie czynnik wyzwalający oczekiwanie, wypatrywanie zdarzenia, wyostrażają-

5 Por. A. Stronciwilk, *Nuda jako stosunek człowieka wobec czasu*, „Pisma Humanistyczne” 2014, nr 12, ss. 85–101.

6 Por. P. Toohey, *Historia nudy*, tłum. K. Ciarcińska, Warszawa 2012, s. 120.

7 Por. M. P. Markowski, op. cit., s. 298.

8 Należy w tym miejscu zaznaczyć, że zarówno Pascal, jak i Kierkegaard postrzegali nudę jako przejaw człowieczeństwa, zauważając potrzebę jej przeżywania. Por. A. Bielik-Robson, *Melancholia i ekstaza* [w:] *Nuda w kulturze...*, s. 27.

9 Por. M. Finkielsztein, *Nuda jaka jest, każdy widzi*, „Stan Rzeczy” 2016, nr 2, s. 12.

10 A. Stronciwilk, op. cit., s. 93.

11 Por. A. Bielik-Robson, op. cit., s. 27 oraz A. Stronciwilk, op. cit., ss. 88–91.

cy wrażliwość zmysłów poszukujących bodźca, który mógłby ową nudę przerwać¹². W ten sposób możemy uczuciu nudy przypisać doniosłą rolę pobudzającą do działania i twórczej kreatywności, tak ważnej w procesie tworzenia kultury.

Nuda, temat nienowy, bo od wieków postrzegany i analizowany z różnych perspektyw, okazuje się także przedmiotem wielu współczesnych utworów literackich, w tym tekstów poetyckich. Nie powinno to dziwić, ponieważ właśnie liryka jest predestynowana zarówno do ekspresji uczuć, jak i do objęcia doświadczeń emocjonalnych wnikliwą refleksją¹³. A przecież nuda objawia się jako splot skomplikowanych nierzadko emocji, na przykład frustracji, melancholii, odrazy, apatii czy przesyty. Wśród omawianych przeze mnie utworów dotyczących tych zagadnień znalazły się wiersze czterech polskich conceptystek: Wisławy Szymborskiej, Elżbiety Zechenter-Spławińskiej, Urszuli Kozioł i Ewy Lipskiej. Wrażliwość i empatia poetek predysponuje je do wnikliwej i trafnej analizy uczuć własnych i cudzych, co w kwestii migotliwej znaczeniowo nudy wydaje się szczególnie istotne. Co więcej, wybór wymienionych pisarek jest dla polskiej poezji kobiet drugiej połowy XX i początku XXI wieku o tyle reprezentatywny, że są one przedstawicielkami kilku generacji literackich (urodzonych na przestrzeni lat dwudziestych, trzydziestych i czterdziestych XX wieku). Wszystkie te poetki łączy zamiłowanie do poetyckiego konceptu – i choć u każdej objawia się on inaczej, po wszystkich czterech twórczyniach spodziewać się można oryginalnych ujęć tematu nudy, spojrzenia niebanalnego, świeżego, a niekiedy przewrotnego. Ich wiersze oświetlają nudę z nowych, często nieprzewidywalnych perspektyw, nadając jej nowe sensory i trafnie oddając subtelności znaczeniowe.

Nuda – poetycka wyjątkowość dyskursu

Język poetycki różni się od języka nauki czy też języka potocznego, posiada zatem szczególnie potencjał ukazywania rzeczy zwyczajnych w niezwykle sposób. Temat nudy, choć jasno związany z tym, co nieciekawe, może stać się inspiracją do interesującego wywodu czy barwnego opisu. Peter Toohey, autor *Historii nudy*, we wstępie do swojej książki zauważa:

Problem nudy czai się w zaskakująco wielu dziełach sztuki, literatury i filmu [...]. [Artyści] przejawiają niezwykle umiejętności w wizualnym i opisowym przedstawieniu kłopotliwych, a nawet przeczących czasem logice i rozumowi stanów emocjonalnych. Za pomocą odpowiedniej formy i metafory sztuka dosięga rzeczywistości przekraczającej nieraz jasny i niebezpośredni język krępujący dyscypliny naukowej¹⁴. Jak zauważa Toohey, twórcy sztuki, mając do dyspozycji takie artystyczne narzędzia, jak metafora czy obraz, są w stanie wyciągnąć z tego uczucia trudne do

12 Por. A. Stronciwilk, op. cit., s. 90.

13 Por. E. Miodońska-Brookes, A. Kulawik, M. Tatar, *Zarys poetyki*, Warszawa 1972, ss. 110–111.

14 P. Toohey, op. cit., s. 14.

uchwycenia subtelności. I tak w jednym z wierszy wchodzących w skład cyklu *Pestki deszczu* Urszula Koziół do opisu stanu nudy używa słów nazywających niemal fizyczne odczucia:

Jest mi miałko niemojo nijako
 jest mi czczo
 myśli same myślą się beze mnie
 każda w inną stronę zmierza
 rozprasza się
 [...]

 że aż od tego mdli¹⁵.

W wierszu tym, mało znanym i rzadko omawianym, spotykamy zadziwiająco trafną próbę ujęcia uczucia nudy. Organizm reaguje na nią bowiem uczuciem przypominającym dolegliwości gastryczne, takie jak mdłości albo charakterystyczne ssanie w żołądku, którego doznaje się na czczo. W skojarzeniach fizjologicznych Urszuli Koziół odnaleźć można echa Sartre'owskiego egzystencjalizmu, ponieważ podobne próby opisanania nudy pojawiały się już wcześniej w tekstach francuskiego filozofa. Widoczne jest tu nie tylko nawiązanie do charakterystycznego uczucia mdłości, ale także Sartre'owskie poczucie nicości i pustki:

zapach skoszonych traw
 w nicnierobieniu
 w gapieniu się na świat
 jakże długie to życie¹⁶.

Bezczynność rozciąga subiektywne odczuwanie upływu czasu. „Nicnierobienie” i „gapienie się” sugerują bezruch i brak działania oraz sprawiają, że życie wydaje się niezwykle długie i monotonne. Wpływ emocji na percepcję czasu zauważył już wczesnochrześcijański pisarz i asceta Ewagriusz, który twierdził, że nuda „sprawia, że słońce zdaje się poruszać zbyt wolno lub wręcz nie poruszać wcale, a dzień tak się dłuży, jakby miał pięćdziesiąt godzin”¹⁷. Nerozerwalną zależność nudy od czasu dostrzega również Tomasz Węclawski, pisząc między innymi o tym, że „nuda jest wtedy, kiedy jest więcej czasu niż życia”, a także, że w nudzie „chodzi o stosunek człowieka do własnego czasu, który tak czy inaczej jest zawsze stosunkiem człowieka do samego siebie”¹⁸.

Według niektórych badaczy literatura posiada właściwości chroniące przed nudą, ponieważ charakterystyczną cechą sztuki jest wyłamywanie się z porządku powtarzal-

15 U. Koziół, *[jest mi miałko niemojo nijako]* [w:] eadem, *Fuga 1955–2010*, Wrocław 2011, s. 563.

16 Eadem, *Pestki deszczu VI* [w:] eadem, *Fuga...*, s. 395.

17 Ewagriusz z Pontu, *Pisma ascetyczne*, Kraków 1998, cyt. za P. Toohey, op. cit., s. 99.

18 T. Węclawski, *Nuda wieczna?* [w:] *Nuda w kulturze...*, ss. 13 i 15.

ności, który ową nudę wywołuje¹⁹. Prawidłowość tę zauważył również Josif Brodski, który napisał, że „powtarzalność jest matką nudy”, a „wszystko, co układa się w jakiś wzór, jest brzemienne nudą”²⁰. Monotonii i banalizacji rosyjski poeta przeciwstawił oryginalność i odkrywczność sztuki.

Nuda od kołyski aż po grób

Nuda nie jest zjawiskiem jednorodnym i dotyka człowieka z różnych powodów i na różnych etapach życia. Nuda dziecięca, na przykład, uważana jest za uczucie naturalne i przemijające, wynikające z braku wystarczającej liczby bodźców, ale jest też stanem częstym u dzieci, ponieważ ich ogromna ciekawość świata i potrzeba wrażeń nie znoszą bezczynności. Takiej nudy doświadcza Mistrz z *Wywiadu z dzieckiem* Wisławy Szymborskiej. Uczuciu temu towarzyszy niedowierzanie, że rzeczywistość jest naprawdę aż tak nieciekawa, na jaką wygląda:

Mistrz odrzuca z niesmakiem absurdalną myśl,
 Że stół spuszczonej z oka musi być stołem bez przerwy
 [...]

 Jabłoń wraca pod okno tuż przed okamgnieniem.
 Tęczowe wróble zawsze pociemnieją w porę²¹.

Postawa Małego Mistrza, przypominająca nieco postać Alicji w Krainie Czarów, jest formą buntu wobec nudy świata. Szymborska medium przekazu czyni dziecko, które – nieświadome granic prawdopodobieństwa – nie przyjmuje ograniczeń powodujących nudę. A uczucie to w tym przypadku „rodzi się z opozycji między tym, co sobie wyobrażamy, i tym, czego doświadczamy, między słabością tego, co jest, i rozciągłością tego, czego chcemy”²²:

Bo żeby wszystko, cokolwiek istnieje,
 musiało istnieć tylko w jeden sposób,
 w sytuacji okropnej, bo bez wyjścia z siebie,
 bez pauzy i odmiany? W pokornym stąd – dotąd?
 [...]

 Czy to jest ten właściwy ostateczny świat:
 rozsypane bogactwo nie do pozbierania,
 bezużyteczny przepych, wzbroniona możliwość? ²³

19 Por. M. Zaleski, *Nuda powtórzeń?* [w:] *Nuda w kulturze...*, s. 51.

20 J. Brodski, *Pochwała nudy*, tłum. A. Kołyszko, M. Kłobukowski, Kraków 1996, ss. 87–88.

21 W. Szymborska, *Wywiad* [w:] eadem, *Wiersze wybrane*, Kraków 2010, ss. 187–188.

22 M. P. Markowski, op. cit., s. 306.

23 W. Szymborska, *Wywiad*.

Takie ujęcie tworzy charakterystyczny dla poetki paradoks, w wyniku którego zwykła rzeczywistość, poddana rozumowaniu lirycznego medium, zaczyna wydawać się absurdalna i nie do przyjęcia. Po prostu zbyt nudna. Nuda dziecka nie wydaje się u Szymborskiej zwykłą nudą sytuacyjną wynikającą z chwilowej deprivacji sensorycznej. W istocie widzimy małego człowieka stojącego u wrót nudy egzystencjalnej, która zdaje się nie mieć charakteru przejściowego, jest niezmienną i nieusuwalną cechą bytu człowieka.

Podobnie jak Szymborska, językiem paradoksu posługuje się Elżbieta Zechenter-Spławińska, poruszając kwestię kolejnej odmiany nudy – rutyny. Oryginalnością ujęcia tego problemu cechuje się jej mało znany utwór *Jesteś*. Rzecz dotyczy związku kobiety i mężczyzny:

Jak mam za tobą tęsknić
kiedy nie ma cię w moich myślach
kiedy ze snów odszedłeś
bez pożegnania
i jesteś już tylko naprawdę²⁴

Z pozoru naiwne pytanie retoryczne jest faktycznie próbą określenia kondycji długotrwałych relacji międzyludzkich, złapanych w sidła rutyny, odartych z marzeń i pragnień – spełnionych, czyli nudnych. Rutynowe i nudne, choć przecież wspólne, wykonywanie codziennych czynności opisuje także Ewa Lipska w wierszu *Karta gwarancyjna*:

dalej
obieramy pomidory
drobno kroimy czosnek
nadziewamy wieczór
rozmową o seksie
i zjadamy wspomnienie
za wspomnieniem²⁵.

Życie składające się z szeregu mało znaczących i niezbyt frapujących zdarzeń przypomina wegetację, a ludzie je wiodący zdają się tkwić w pułapce trywialnej codzienności. Czytając wiersz Lipskiej, odnosi się wrażenie, że jedynym realnym problemem przedstawionej relacji jest jej przewidywalność i niewielka wartość wrażeniotwórcza, a więc znów wychylająca się z każdego wspólnego dnia nuda. Taki bolesny stan jest

24 E. Zechenter-Spławińska, *Jesteś* [w:] eadem, *Pod gwiazdzistym niebem. Wiersze wybrane*, Kraków 2004, s. 42.

25 E. Lipska, *Karta gwarancyjna* [w:] eadem, *Wiersze wybrane*, Kraków 2015, s. 303.

efektem znużenia jednostajnością i jałowością codziennego życia. Jak pisał duński prekursor filozofii egzystencjalnej, Søren Kierkegaard:

Bogowie nudzili się, a więc stworzyli człowieka. Adam się nudził w samotności, powstała więc Ewa [...], a potem Adam i Ewa nudzili się razem, a potem nudzili się Adam i Ewa, Kain i Abel en famille, a potem wzrosła liczba ludzi na świecie i ludy nudziły się en masse²⁶.

Fragment ten, z pozoru przewrotny i komiczny, w istocie oddaje ową niezacierałą właściwość ludzkiej kondycji: w pojedynkę, we dwoje czy w grupie, ostatecznym przeznaczeniem człowieka staje się bezkresna nuda.

Można przypuszczać, że nuda odczuwana w wieku podeszłym jest szczególnie dotkliwa, towarzyszy jej bowiem najsilniejsze poczucie bezcelowości i braku nadziei na zmianę. Starość uważana jest także przez poetki za czas okrutny i niesprawiedliwy, a już samo jej przecucie jest wielce niemiłym doświadczeniem. Tak opisuje je Elżbieta Zechenter-Spławińska w wierszu *Długi*:

Pożyczam od życia
radości na co dzień
odważone dawki szczęścia
miłość

Jestem niewypłacalna

Za te długi
pójdę kiedyś do więzienia
które nazywa się
starość²⁷.

Gerontofobiczne wyznanie podmiotu lirycznego pełne jest trwogi, że wraz z kresem młodości skończy się również wszystko to, co nadaje życiu smak, a pozostanie jedynie uczucie beznadziejnej pustki.

Starość jako smutna i pozbawiona uroków egzystencja jawi się także w jednym z wierszy Szymborskiej, w którym tytułowy *Stary profesor* skarży się:

Zakazują mi kawy, wódki, papierosów,
noszenia ciężkich wspomnień i przedmiotów.
Muszę udawać, że tego nie słyszę²⁸.

26 S. Kierkegaard, op. cit., ss. 324–325.

27 E. Zechenter-Spławińska, *Długi* [w:] eadem, *Pod gwiazdzistym niebem...*, s. 14.

28 W. Szymborska, *Stary profesor* [w:] eadem, *Wiersze wybrane...*, s. 378.

Przykrą prawdę o podeszłym wieku zdradza starszy przyjaciel osoby mówiącej w wierszu. Wszystko, co w życiu sprawiało mu radość, teraz zostało mu odebrane i, jak nietrudno się domyślić, starszy człowiek pozbawiony nawet drobnych przyjemności i rozrywek, jest nieszczęśliwy i znudzony. Liczne ograniczenia wynikające z wieku i stanu zdrowia osób starszych mogą znacznie obniżyć jakość i atrakcyjność życia, co powoduje, że wiek podeszły postrzegany jest jako nudny i pozbawiony uroku.

Przed nudą nie ma więc ucieczki: dotyka jednakowo młodych i starych, zawsze znajdzie drogę do człowieka oraz powód, by się pojawić. Dzieje się tak, ponieważ istotą życia są powtórzenia, a także ograniczoność wrażeń i doznań. Życie każdego człowieka, w całej swojej rozciągłości od narodzin do śmierci, jest zatem idealnym środowiskiem dojrzewania nudy.

Nuda postodernistyczna, czyli jałowa stagnacja

Ostatnie dekady ubiegłego stulecia oraz przełom wieków, kojarzone z tendencjami postmodernistycznymi, to szczególnie żyzny grunt pod rozwój „literatury nudy”. Na czas ten przypada bowiem ekspansja konsumpcjonizmu oraz kryzys tradycyjnych wartości, za którymi idzie paradoksalne poczucie nadmiaru i braku jednocześnie²⁹. Owo znużenie konsumpcyjną rzeczywistością trafnie ukazują Ewa Lipska:

Jest 2003 rok.
Za ścianą teleturniej.
Nadmiar niczego.
Neurotyczny zapach bazylii³⁰.

Użyty przez poetkę oksymoron „nadmiar niczego” doskonale oddaje klimat czasu – przesytu ilością, za którą nie stoi jakość. Komerccjalizacja życia społecznego potęguje poczucie przytłoczenia ogromną liczbą rzeczy, które nie zaspokajają potrzeb człowieka, a jedynie pogłębiają frustrację i odczuwaną pustkę. Wszechobecny medialny szum informacyjny skutkuje postępującym zubożeniem, odwrażliwieniem i znudzeniem³¹. Nuda u Lipskiej jest chorobą, na którą cierpią społeczeństwa. Jest wszechobecna, wychyla się z każdego zakątka miasta:

Lato z polskiego grilla. Zgryźliwy upał.
Na rynku metaboliczny McDonald.
Despotyczny zapach spalin.

29 Por. Z. Sareło Sac, *Postmodernizm w pigułce*, Poznań 1998, ss. 30–31.

30 E. Lipska, *Ja* [w:] eadem, *Wiersze wybrane...*, s. 297.

31 Por. B. Kostrubiec, *Obrazy postmodernizmu. Badania empiryczne obrazu siebie i obrazu Boga u zwolenników postmodernizmu*, Lublin 2004, s. 19.

[...]

Na alergicznym murze napis:
 żydzi do gazu³².

Według Lipskiej nuda miejska na przełomie wieków pachnie spalinami i kanapkami z McDonald's. Kojarzy się z upałem, zaduchem, brzydotą i niechęcią do innych. Nieciekawa i niezdrowa rzeczywistość, opisywana takimi epitetami jak „neurotyczna”, „despotyczna” czy „alergiczna”, oddziałuje przygnębiająco i depresyjnie. Nuda, o której pisze poetka – nazywana bywa nudą postmodernistyczną, ponowoczesną lub poawangardową. Jest wieloimienna, wielopostaciowa i przenika wszystkie formy życia oraz wszystkie przejawy myślenia³³. Uważana jest za najgorszy z możliwych rodzaj nudy, ponieważ, w przeciwieństwie do niegdysiejszej duchowej melancholii, współczesna nuda jest po prostu objawem jałowej stagnacji. Tak zwana postmoderna³⁴ próbuje odciąć się od nudy jako pojęcia, a paradoksalnie ją rozplenia, fundując jako antidotum tanią, mdłą rozrywkę³⁵. Nuda postmodernistyczna jest, jak nigdy dotąd, wszechobecna, rozległa, płaska i nieinteresująca³⁶ – jest błędnym kołem, z którego nie sposób się wydostać, ponieważ ścieżki pozornej ucieczki od niej i tak w końcu do niej prowadzą.

Nuda jako siła napędowa

Nuda w przywołanych fragmentach wierszy i teoretycznych omówień problemu wydaje się uczuciem niepożądanym, przygnębiającym, wręcz destrukcyjnym. Zwłaszcza jej współczesna odmiana nie nastraja optymistycznie, jawiąc się jako szczególnie jałowy i beznadziejny stan. Okazuje się jednak, że odczuwanie nudy może mieć też pozytywne strony. W opracowaniu Tooheya czytamy, że żadnej z emocji nie należy trywializować, bo to właśnie dzięki nim człowiek poznaje świat i samego siebie. Nuda bowiem, wywołując dyskomfort, może pobudzać do twórczego myślenia, stwarzać przestrzeń dla spokojnej refleksji³⁷. Z myślą tą zgadza się również Urszula Koziół:

puste chwile
 są podarunkiem dla duszy

dusza potrzebuje pauzy
 potrzebuje chwili niedziania się

32 E. Lipska, *Miasteczko* [w:] eadem, *Wiersze wybrane*, s. 358.

33 Por. P. Czapliński, *Nuda przedstawiona albo proza najnowsza wobec istnienia* [w:] *Nuda w kulturze...*, s. 245.

34 Mam tu na myśli ponowoczesną postawę egzystencjalną proponującą odcięcie się od „ciężaru świata” i propagującą „wieczny karnawał” i „lekkość bytu”.

35 Por. A. Bielik-Robson, op. cit., ss. 27–28.

36 Por. ibidem.

37 Por. P. Toohey, op. cit., ss. 168–169.

chociażby po to
żeby zagłębić się w sobie³⁸.

Nietrudno sobie wyobrazić, że życie bez chwil beczynności, smutku czy melancholii zostałoby pozbawione czegoś bardzo ważnego: spokojnego czasu na wniknięcie w głąb siebie, na egzystencjalną refleksję, która jest istotą człowieczeństwa. Świat bez takiej refleksji, bez typowo ludzkiego smutku, bez pytań i wątpliwości byłby światem jeszcze gorszym, o czym dowiadujemy się z *Okropnego snu poety* Wisławy Szymborskiej:

Wyobraź sobie, co mi się przyśniło.
Z pozoru wszystko zupełnie jak u nas.
Grunt pod stopami, woda, ogień, powietrze,
[...]
Pogody znośne, krajobrazy niezłe
[...]
W zdaniach panuje tryb bezwarunkowy.
Nazwy do rzeczy przylegają ściśle.
Nic dodać, ująć, zmienić i przemieścić.
Czas zawsze taki, jak na zegarze³⁹.

Utopijny byt ze snu poety jest jednocześnie jego koszmarem. Bo cóż oznacza tak przedstawione życie, jeśli nie mdłą, nijaką i nudną egzystencję? Pozorne szczęście, brak wątpliwości i pytań, brak refleksji i zgoda na wszystko – przecież to wizja świata odhumanizowanego, obcego, niestwarzającego żadnych szans na rozwój sztuki czy filozofii:

[...]
Słów ile trzeba. Nigdy o jedno za dużo,
a to oznacza, że nie ma poezji
i nie ma filozofii, i nie ma religii.
[...]

Życie z kropką u nogi. I warkot galaktyk.
Przyznaj, że nic gorszego
nie może się zdarzyć poecie⁴⁰.

Przewrotna metafora „życie z kropką u nogi” nawiązuje do frazeologizmu „kula u nogi”. Przytroczona do nogi w charakterze kuli kropka konotuje kończący wypowiedź znak interpunkcyjny. A w tym ujęciu nie kto inny, ale właśnie poeta najlepiej odczułby taką egzystencję. Właśnie jemu doskwierałaby najbardziej i można

38 U. Koziół, op. cit., s. 584.

39 W. Szymborska, *Okropny sen poety* [w:] eadem, *Wiersze wybrane*, s. 390.

40 Ibidem.

przypuszczać, że rozpoczęły z nią walkę, zaczynając tworzyć. Jak zauważają twórcy monografii *Nuda w kulturze*, nuda nie niszczy kultury, przeciwnie – pobudza ją, najbardziej twórcze jednostki podrywa do działania. Wielu twórców filozofii i literatury ujmowało swoje doznanie nudy w sposób pasjonujący. Nuda bowiem dotyka każdego, ale niemal w każdej możliwej postaci może pobudzić myślenie i refleksję, a także stać się wyzwalczem twórczej aktywności⁴¹.

Jak pokazuje przywołana przeze mnie literatura, nuda jest tematem obecnym i żywym w poezji przełomu wieków. Co więcej, jest ona pojęciem wieloznacznym i zjawiskiem bardzo różnorodnym. Oscyluje pomiędzy zwykłą codzienną rutyną i poczuciem egzystencjalnej pustki, a także między znużeniem beczynnością i pręsytem konsumpcyjnym stylem życia. Polskie współczesne poetki, niezwykle wyczerpane na wszelkie przejawy nudy, zauważają jej istotny wpływ na jakość ludzkiego życia na wszystkich jego etapach: od nudy dziecięcej wywołanej brakiem interesującego zajęcia, poprzez życiową powtarzalność zdarzeń, rutynę małżeńską, aż po pozbawioną uroków starość. Doświadczenie nudy to jednak nie tylko beczynność, melancholia i niemoc, to również sztuka jej przeżywania, analizowania i przewyciężania, o czym najlepiej przekonuje nas podejmująca ten temat poezja. Zagadnienie nudy, często spychane na margines jako temat niezbyt porywający, odnajduje swoje oryginalne ujęcia w utworach mniej znanych, niekiedy pozostających na peryferiach literatury, odkrywających w tym uczuciu prawdę egzystencjalną. Niewątpliwie jest to prawda subiektywna, prawda o wielu twarzach i znaczeniach, a tym samym niewyczerpane źródło literackich ujęć, z którego czerpią także omawiane przedstawicielki trzech literackich pokoleń dwudziestego wieku. Poetki te nie tylko trafnie diagnozują zjawisko nudy, wyluszczać jej rozmaite postacie i przejawy, ale także eksponują jej subtelności, używając jako środka wyrazu poetyckiego konceptu.

41 Por. P. Czapliński, P. Śliwiński, *Wstęp* [w:] *Nuda w kulturze*, ss. 7–9.

Bibliografia

- Bielik-Robson, A., *Melancholia i ekstaza* [w:] *Nuda w kulturze*, red. P. Czapliński, P. Śliwiński, Poznań 1999.
- Brodski J., *Pochwała nudy*, tłum. A. Kołyszko, M. Kłobukowski, Kraków 1996.
- Finkielsztein M., *Nuda jaka jest, każdy widzi*, „Stan Rzeczy” 2016, nr 2.
- Kierkegaard S., *Albo—albo*, tłum. J. Iwaszkiewicz, Warszawa 1976.
- Kostrubiec B., *Obrazy postmodernizmu. Badania empiryczne obrazu siebie i obrazu Boga u zwolenników postmodernizmu*, Lublin 2004.
- Kozioł U., *Fuga 1955–2010*, Wrocław 2011.
- Legowicz J., *Zarys historii filozofii. Elementy doksografii*, Warszawa 1967.
- Lipska E., *Wiersze wybrane*, Kraków 2015.
- Miodońska-Brookes E., Kulawik A., Tatara M., *Zarys poetyki*, Warszawa 1972.
- Markowski M. P., *L'ennui: utamek historii* [w:] *Nuda w kulturze*, red. P. Czapliński, P. Śliwiński, Poznań 1999.
- Sareło Sac Z., *Postmodernizm w pigułce*, Poznań 1998.
- Stronciwilk A., *Nuda jako stosunek człowieka wobec czasu*, „Pisma Humanistyczne” 2014, nr 12.
- Szyborska W., *Wiersze wybrane*, Kraków 2010.
- Toohey P., *Historia nudy*, tłum. K. Ciarcińska, Warszawa 2012.
- Węclawski T., *Nuda wieczna?* [w:] *Nuda w kulturze*, red. P. Czapliński, P. Śliwiński, Poznań 1999.
- Zaleski M., *Nuda powtórzeń?* [w:] *Nuda w kulturze*, red. P. Czapliński, P. Śliwiński, Poznań 1999.
- Zechenter-Spławińska E., *Pod gwiazdzistym niebem. Wiersze wybrane*, Kraków 2004.
- Zeidler-Janiszewska A., *O konsekwencjach miejskiej nudy. Inspiracje Waltera Benjamina i Siegfrieda Kracauera w badaniach nad genezą masowej rozrywki* [w:] *Nuda w kulturze*, red. P. Czapliński, P. Śliwiński, Poznań 1999.

Streszczenie

Niniejszy tekst poświęcony jest analizie wyrażania emocji nudy w poezji kobiet tworzących na przełomie XX i XXI wieku: Wisławy Szymborskiej, Elżbiety Zechenter-Spławińskiej, Urszuli Kozioł i Ewy Lipskiej. Nuda w ich poezji jest wieloznaczna i bardzo różnorodna. Wyczułone na wszelkie jej oblicza autorki zauważają jej nieunikniony wpływ na jakość ludzkiego życia na wszystkich etapach: od nudy dziecięcej wywołanej brakiem interesującego zajęcia, poprzez rutynę małżeńską i życiową powtarzalność zdarzeń, aż po pozbawioną wszelkiej radości starość. Niejednoznaczność pojęcia nudy objawia się także w jej antynomii – może bowiem być ona stanem

destrukcyjnym albo, przeciwnie, pobudzać do działania, kreatywnego myślenia oraz tworzenia sztuki.

Summary

Life With a Dot and Chain, or Aspects Of Boredom in the Turn of 20th and 21st Century Poetry by Women

Boredom as one of the most widespread human emotions, is associated primarily with monotony, immobility and predictability, so it could seem not to be a very interesting topic for literature. However, apparently it is just the opposite. Boredom becomes the foremost hero of many contemporary lyrical writings by women creating at the turn of the 20th and 21st centuries: Wisława Szymborska, Elżbieta Zechenter-Spławińska, Urszula Koziół and Ewa Lipska. Boredom in this poetry is ambiguous and, contrary to its name, it is a very diverse phenomenon. Poets, very sensitive to every aspect of boredom, notice the unavoidable impact on the quality of human life at all stages: from boredom to childbirth triggered by a lack of interesting attachment, through school and academic boredom, marriage routines and life-time repetition, to the lack of all life and joy of autumn of human life. The ambiguity of the notion of boredom also manifests in its antinomy - it can be a destructive state or, on the contrary, it can stimulate action, thinking and the artistic creation.

Jolanta Nawrot

Obrazy domu w poematach Tomasza Różyckiego, Krzysztofa Siwczyka i Macieja Roberta

Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Doświadczenie domu oraz jego posiadania, budowania, utraty czy odzyskiwania należy do elementarnych ludzkich doświadczeń. Literatura na różne sposoby opisuje, komentuje i twórczo przekształca to doświadczenie. Szczególnie istotne jest ono dla polskiej poezji współczesnej, w tym dla twórców poematów – Tomasza Różyckiego, Krzysztofa Siwczyka i Macieja Roberta. Obrazy doświadczania domu przez jednostkę i społeczeństwo zawarte w ich utworach – mimo wielu zbieżności – różnią się między sobą, co wynika zarówno z autobiograficznych przeżyć i osobistych refleksji autorów, jak i z funkcjonowania w intertekstualnej i ironicznej kulturze postmodernistycznej otwartej na eksperymenty, ale jednocześnie cechującej się przekonaniem katastroficznymi i widzeniem świata jako niestabilnej, płynnej, niepewnej struktury.

Celem niniejszego artykułu jest analiza obrazów domów pojawiających się w trzech poematach wyżej wspomnianych twórców – kolejno w *Dwunastu stacjach*, *Dokąd bądź* i *Nautilusie* – która ma pokazać, jakie lęki i nadzieje wpływają na kreację przestrzeni domowej we współczesnej poezji oraz jak może tę kreację realizować gatunek poematu. Ważne będzie dla mnie zarysowanie relacji między poezją a egzystencjalnym doświadczeniem domu.

Dom a poezja

Związki pomiędzy zdomowieniem w egzystencji a poezją silnie podkreślał Martin Heidegger. Kluczowym pojęciem filozoficznym tego niemieckiego myśliciela jest „rozumienie” pojmowane jako zdomowienie w świecie, bycie-w-świecie, należące do wiedzy praktycznej. Refleksja nad Byciem jest wobec niego samego najmniej opresyjna

w języku poetyckim, ponieważ poeci są prawdziwymi „pasterzami Bycia”¹. W *Liście o „humanizmie”* Heidegger pisał, że „mowa jest domostwem bycia, a myśliciele i poeci są jej stróżami”². Ważne jest przy tym to, że poezja nie korzysta z mowy, lecz ją umożliwia, pozwala zadomowić się w rzeczywistości, rozumieć ją, prowadzi do bycia-w-świecie. W metaforycznym sensie wypowiedź poetycka jako konstrukcja językowa tworzy zatem przestrzeń domową. Można by też dodać, że poezja – a może literatura w ogóle – poprzez nieustanny dialog z tradycją zadomawia nas w kulturze oraz pokazuje, na jakim etapie rozwoju cywilizacyjnego jesteśmy.

Dom z poezją łączył też w swoich rozważaniach nad wyobraźnią i marzeniem Gaston Bachelard, który gloryfikował przekraczającą i wzbogacającą rzeczywistość, ożywiający archetyp szczęśliwego dzieciństwa, wywołującą uczucie błogości i powodującą zadomowienie w byciu twórczość poetycką³. Poezja była dla niego „szczególnie zagęszczoną formą wyobraźni”⁴, czyli potencjalnej siły ducha, a więc zdolnością tworzenia i kreowania świata wewnętrznego, aktualizowaną przez przeżycie materii, w wyniku którego w umyśle zaczynają rodzić się wyobrażenia (odzwierciedlenia). Bachelard analizował między innymi obraz domu rodzinnego, w którym często umieszczają się i zakorzeniają sen oraz marzenia o intymności⁵ – jest on więc związany ze sferą ludzkiej podświadomości. Sen o domu oraz głębokie o nim marzenie francuski filozof nazwał domem onirycznym, który wiąże się z archetypem domu jako pierwotnego schronienia, ośrodka czy azylu, z pragnieniem opieki i wsparcia, jest także podświadomym zbiorem wartości oraz mieszkaniem wspomnień i zapomnień⁶ – a więc miejscem pamięci. Jan Błoński, analizując badania Bachelarda, zauważył ponadto, że dom oniryczny nie stanowi jednego poetyckiego obrazu domu – może ich istnieć wiele i wszystkie mają wymiar ontologiczny:

Dom pozostaje zawsze w relacji ze światem, i tak też należy go rozpatrywać w poetyckich obrazach: łączy się on albo z „nieruchomym dzieciństwem”, z rodziną i matką, albo, przeciwnie, otwiera się na rzeczywistość i stopniowo ją zagarnia. Ten mikrokosmos rozszerza się do obrazu pałacu-labiryntu albo też, przeciwnie, pomniejsza do rozmiarów ascetycznego szałas, najskromniejszej figury bezpieczeństwa. Poetycka topoanaliza winna więc uwzględnić stosunki przestrzenne obrazów i wierszy (bądź powieści). Nie może też tracić tej prawdy, że ma zawsze do

1 Por. M. P. Markowski, *Hermeneutyka* [w:] A. Burzyńska, M. P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Kraków 2007, ss. 175–195.

2 M. Heidegger, *List o „humanizmie”*, tłum. J. Tischner [w:] idem, *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, tłum. K. Michalski et. al., wstęp K. Michalski, Warszawa 1977, ss. 75–127.

3 Por. G. Bachelard, *Wstęp do „Poetyki przestrzeni”*, tłum. W. Błońska [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. 2, oprac. H. Markiewicz, Kraków 1972, ss. 367–390.

4 W. Panas, *Bachelard*, „Tygodnik Powszechny” 1976, nr 17, s. 3.

5 Bachelard analizował również np. obrazy żywiołów, kuźni, kryształów czy węża.

6 Por. A. Kamińska, *Obraz domu rodzinnego* [w:] eadem, *Gaston Bachelard. Rzeczywistość wyobraźni*, Lublin–Bensheim 2003, ss. 77–80.

czynienia z domem marzonym, to znaczy wkorzenionym w dzieciństwo i podświadomość. Co więcej, dom ma pewne stałe „tematy” ontologiczne („kto rozróżniłby wszystkie jego obrazy, wypowiedziałby duszę domu”); dom wyobrażamy sobie albo jako istotę pionową, i stanowi on wtedy odwołanie do naszej „świadomości pionu”, albo też — jako istotę skoncentrowaną, dośrodkową, zamkniętą: opiera się o nasze „poczucie środka”, tak — nawiasem mówiąc — ważne we wszystkich chyba religiach lub mitologiach⁷.

Jako „obraz” rozumiem w szerokim sensie świat przedstawiony dzieła literackiego, będący swoistym odzwierciedleniem jakiejś rzeczywistości zewnętrznej wobec dzieła, na przykład społecznej, historycznej czy psychologicznej. Jest on nasycony konkretnością i plastycznością, pobudza wyobraźnię czytelnika, powstaje dzięki zastosowaniu środków opisowych⁸. Wyróżnia się dwa rodzaje obrazowości: obrazowość bezpośrednią i obrazowość pośrednią. Jak pisze Janusz Sławiński, drugi z nich „wiąże się przede wszystkim z metaforą; uznawany jest za szczególnie znamienity dla języka poetyckiego”⁹. Posługują się nim analizowani przeze mnie poeci i dlatego na nim się skupiam. Obrazowość pośrednia to złożona konstrukcja semantyczna, powstała w wyniku zastosowania różnych figur retorycznych, pozwalająca ukazać opisywane zjawisko od zaskakującej, niespodziewanej strony. Przedstawianie domu za pomocą obrazu jest jedną ze strategii poetyckich u autorów, dla których dom stanowi ważny element tożsamości. Poddam ją analizie, łącząc z trzema typami domów przedstawionymi przez Annę Legeżyńską w książce *Dom i poetycka bezdomność w liryce współczesnej*. Nie będę zatem skupiać się na domu jako toposie, motywie, symbolu, alegorii czy temacie.

Anna Legeżyńska, analizując poetyckie typy domów, dostrzega, że uniwersalność i pojemność semantyczna „domu” wynika z tego, że jest to pewna forma przestrzeni. Badaczka pisze:

Postrzeganie świata w kategoriach przestrzennych okazuje się jedną z trwalszych i ciekawszych osobliwości ludzkiego umysłu, co odzwierciedla mowa. „Cały nasz język jest utkany z przestrzeni”, twierdzi G. Genette [...] Można więc określić Dom jako elementarną wartość przestrzenną, której rola w kulturze jest historycznie zmienna¹⁰.

Teoretyczka literatury zastanawia się nad tym, jak „mieszka” poeta oraz jak przedstawia miejsce, wokół którego krystalizuje się sytuacja zadomowienia lub bezdomności. Legeżyńska wyróżnia trzy odmiany poetyckich domów: „realny”, metaforyczny

7 J. Błoński, *Teoria dramatu poetyckiego Gastona Bachelarda*, „Pamiętnik Literacki” 1962, z. 1, s. 316.

8 Por. [J. Sławiński] js, *Obraz* [w:] M. Głowiński et al., *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 1988, ss. 319–320.

9 Ibidem, s. 320.

10 A. Legeżyńska, *Dom i poetycka bezdomność w liryce współczesnej*, Warszawa 1996, s. 21 [podkr. oryg.]. W cytatach z tej pracy zachowałam oryginalny zapis, w tym konsekwentną pisownię „Dom”, niestosowaną jednak przeze mnie w niniejszym tekście.

i mentalny. Pierwszy przypisuje Konstantemu Ildefonsowi Gałczyńskiemu, drugi – Julianowi Tuwimowi, a trzeci – Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej. Dom „realny” jest przedstawiany za pomocą stylistyki opisu z perspektywy zewnętrznej lub wewnętrznej. Może to być zarówno opis budynku, jak i jego wnętrza. Legeżyńska użyła cudzysłowu, ponieważ realny dom stanowi znak codzienności i wydaje się, że jest odtwarzany mimetycznie, ale przekształca się w znak poetyckiej konwencji. Opisuje się go, korzystając zarówno z figury widzenia, jak i z figury odbioru brzmienia. Dom metaforyczny to dom zmetaforyzowany, czyli odnoszący się do czegoś więcej niż do swojej warstwy dosłownej – na przykład wędrówka po nim może być przenosią ludzkiego życia, jego wizją fatalistyczną lub optymistyczną. Dom metaforyczny może się też odnosić do sfery ideologii, etyki czy religii bądź występować w funkcji *pars pro toto*, oznaczając rodzinną okolicę, miasto, kraj bądź świat. O kolejnym typie, czyli o domu mentalnym, Anna Legeżyńska pisze, że „powstaje wskutek interioryzacji przestrzeni i psychizacji realnego świata; jest on Domem »myślowym«, odzwierciedlającym stan świadomości, ale także i podświadomości podmiotu”¹¹. Stanowi on zatem obraz psychosfery i ma w sobie pierwiastek oniryczny, jest przy tym pojęciem szerszym niż „dom oniryczny” Gastona Bachelarda.

Anna Legeżyńska różnicuje zatem poszczególne typy domów, jednocześnie podkreślając, że istnieje możliwość ich kontaminacji.

Powrót do Śląska Opolskiego lat dziecińczych – Dwanaście stacji

Spośród wymienionych dzieł literackich Tomasza Różyckiego, Krzysztofa Siwczyka i Macieja Roberta jako pierwszy ukazał się poemat *Dwanaście stacji*. Został on opublikowany w 2004 roku, a Różycki otrzymał za niego prestiżową Nagrodę Kościelskich.

W poemacie Różycki przedstawił, parodiując i aktualizując *Pana Tadeusza* Adama Mickiewicza, obraz małej ojczyzny – Śląska Opolskiego. Utwór został podzielony na dwanaście części, nazwanych „stacjami”. Ich semantyka jest wieloznaczna – mogą stanowić odwołanie do dwunastu ksiąg epopei Mickiewicza, do drogi krzyżowej i do sytuacji podróży. Na początku poematu narrator opowieści wyraża niechęć do Opola, swojego miasta rodzinnego:

To miasto, choroba moja! Prątek czarnej zółci, smutny tumor
rozrastający się w duszy – jakże cię nienawidzę, miasto!
Zostawić cię, wyjechać, opuścić na zawsze! Namolny
Koszmarze, potworze bez duszy, bez twarzy zarazku!
Zgiń, przepadnij, zły duchu, smogu marnych życzeń
porzuconych planów, marzeń, przekleństwo każdego ranka,

¹¹ Ibidem, s. 31.

przepadnij na wieki! Ach, miasto – to miasto
wszelkich mych uniesień świadek i mych zgryzot!¹²

Wymowa jest więc odwrotna niż w inwokacji *Pana Tadeusza*, choć apostrofa Różyckiego do krainy lat dziecińczych także podkreśla bolesną utratę przeszłości i tęsknotę za młodością. Narrator stosuje stylizację i bawi się archaizmami. Dalej pojawia się postać Bohatera, później zwanego Wnukiem, który jest „nie tak młody jak niegdyś, ale jeszcze chyży”¹³. Pokonuje on kilka bram, by dostać się do rodzinnej kamienicy: Bramę Milicyjską, Bramę Cygańską, zwaną też Kolejową, Bramę Pierwszego Maja. Jest to oczywiście aluzja do Ostrej Bramy i do bramy, „która na wciąż otwarta przechodniom ogłasza,/ Że gościnna i wszystkich w gościnę zaprasza”¹⁴, a cała sytuacja stanowi parodię powrotu Tadeusza Soplicy do Soplicowa. Wnuk – jak Soplica – ogląda domowe sprzęty, z którymi wiążą się jego wspomnienia, ale okazują się one śmieszne, groteskowe, przerysowane. Poza tym widzi przedmioty zostawione przez poprzednich – niemieckich – lokatorów¹⁵, podczas gdy Tadeusz Soplica wraca do „centrum polskości”, przypomina sobie portrety polskich bohaterów, na przykład Tadeusza Kościuszki¹⁶.

Poemat Różyckiego, obfitujący w elementy humorystyczne, nie ma jednak wymowy negatywnej. Gospodynią kamienicy jest Babcia – „ostatnia, co tak pierogi lepiała”¹⁷. To ona powierza Wnukowi misję zebrania datków finansowych i materialnych na kościół w Glinianach od innych, rozproszonych po Polsce członków rodziny oraz sprowadzenia ich na otwarcie parafii gliniańskiej. Wnuk odbywa więc długą podróż stosunkowo powolnymi wówczas środkami transportu: pekaesem, fiatem 126P i pociągiem, odwiedzając dawno niewidzianych krewnych. Uczestniczy przy tym w wielu libacjach. Tomasz Różycki w swoim poemacie w sposób czuły i prześmiewczy jednocześnie ukazuje barwne śląskie tradycje czy cechy (gościnność, religijność, opiekuńczość kobiet),

12 T. Różycki, *Stacja pierwsza: Spotkanie*, [w:] idem, *Dwanaście stacji. Poemat*, Kraków 2004, s. 7.

13 Ibidem, s. 9.

14 A. Mickiewicz, *Pan Tadeusz*, oprac. S. Pigoń, Wrocław 1988 BN I 83, s. 7.

15 Por. T. Różycki, *Stacja pierwsza...*, s. 12:

„Z teje księgi, pozostawionej w mieszkaniu przez wcześniejszych jego lokatorów, państwa Petersów, przedstawicieli narodu germańskiego Rzeszy Niemieckiej, w wersji Tysiącletniej, nasz skromny Bohater uczył się życia i stosunków dla jego objawów”.

16 Por. A. Mickiewicz, op. cit., s. 9:

„Tu Kościuszko w czamarce krakowskiej, z oczyma
Podniesionymi w niebo, miecz oburącz trzyma;
Takim był, gdy przysięgał na stopniach ołtarzów,
Że tym mieczem wypędzi z Polski trzech mocarzów
Albo sam na nim padnie [...]”.

17 T. Różycki, *Stacja czwarta: Wyprawa* [w:] idem, *Dwanaście stacji...*, s. 40.

ale też trudne do zlikwidowania pijaństwo. Opisuje kresowe potrawy – pierogi ruskie czy smażony ser – niczym Adam Mickiewicz polski bigos. Pokazuje, w jaki sposób funkcjonuje na tak zwanych ziemiach odzyskanych polsko-niemiecki tygiel kulturowy i społeczeństwo repatriantów. Poszczególne grupy tego społeczeństwa na co dzień żyją w oddaleniu od siebie, jakby na prywatnych wyspach, ale potrafi je zjednoczyć wspólne zadanie do wykonania.

Narrator odchodzi często od głównego wątku opowieści, czyli przebiegu podróży Wnuka, by zwrócić uwagę czytelnika na różne kwestie poboczne, niełączące się ściśle z fabułą, na przykład na zachowanie poszczególnych członków rodziny¹⁸. Ponadto co jakiś czas rozbija on opowieść, zwracając się do odbiorcy – na przykład wtedy, gdy odnosi się do deformowania rzeczywistości:

Tutaj należą się czytelnikowi słuszne i należne przecieź
od jakiegoś już czas przeprosiny. Wiadomo dokładnie, że tekst ten
znacznie się różni z prawdą w podaniu topograficznych
szczegółów miasta i ziem niedalekich, czytelnik przecieź
nie jest idiotą i zaraz błędy zauważy, potępi nadużycia i napiętnuje
zjawiska. [...] ¹⁹

Tomasz Różycki nie chce bowiem wiernie odwzorować przestrzeni Śląska Opolskiego, ale poddaje go mityzacji. Podróż Wnuka jest wędrówką nie tylko w przestrzeni, ale i w czasie, powrotem do młodości i własnych korzeni, kształtowaniem osobistej tożsamości. Dlatego też powtarzającym się w poemacie rekwizytem jest zegar – urządzenie ciężkie i nieporęczne, które w trakcie transportu ulega uszkodzeniu, ale jednocześnie bardzo ważny element wyposażenia domowej przestrzeni. Zegar jako przedmiot nie ulega zmianom, jedynie drobnym naprawom, zmienia się jednak jego otoczenie i ludzie, którzy w nim przebywają. W *Stacji ósmej: Prudnik* występuje zaś odniesienie do wiersza Konstandinosa Kawafisa *Itaka*, rozpoczynającego się następująco:

Jeżeli do Itaki wybierasz się w podróż,
niech będzie to podróż długa,
pełna przygód i nauk²⁰.

Może ono oznaczać, że podróż Wnuka jest celem samym w sobie. Dzięki niej zaczyna on rozumieć, czym jest dom – że to nie tylko miejsce, ale również rodzina, a każdy

¹⁸ Dlatego można mówić o jego pokrewieństwie z poematem dygresyjnym.

¹⁹ T. Różycki, *Stacja szósta: Zegar* [w:] idem, *Dwanaście stacji...*, ss. 65-66.

²⁰ K. Kawafis, *Itaka* [w:] idem, *Jeżeli do Itaki wybierasz się w podróż...* *Wiersze wybrane w przekładzie Antoniego Libery*, tłum. A. Libera, Kraków 2011, s. 41.

jej członek jest niepowtarzalną indywidualnością. Innymi słowy: gdzie znajdują się bliscy ludzie, tam znajduje się dom.

Różycki przedstawia pracę pamięci związaną z chęcią zatrzymania utraconej przestrzeni domowej i swoich krewnych. Z tego powodu ostatnia część *Dwunastu stacji* ma oniryczny charakter, stanowi wymieszanie snu i jawy, przypomina zakończenie *Sanatorium pod Klepsydrą* Brunona Schulza. Wnuk jedzie pociągiem razem ze zjawami swoich członków rodziny, podróż powrotna do Opola zmienia się w wyprawę do kresu własnej świadomości. Jedynym sprawdzalnym elementem rzeczywistości jest „pochód mrówek, niosących ze sobą na plecach wielkie,/ białe tobołki”²¹. Tobołki symbolizują tułacza wojennego, repatrianta i handlarza przygranicznego, a mrówki – społeczeństwo i trudny los pojedynczego człowieka.

Jaki obraz domu wyłania się więc z poematu Różyckiego? Z pewnością jest to dom w ruchu, który konstituuje się poprzez jego poznawanie. Ma punkty stałe, takie jak mieszkanie Babci w kamienicy i parafia w Glinianach, stanowiące mentalne centrum tożsamościowe dla innych członków rodziny, zamieszkujących w mniejszym lub większym oddaleniu od nich, ale w rzeczywistości przestrzenią domową są całe Kresy, przez które podróżuje Wnuk. Dom w poemacie *Dwanaście stacji* ciągle się rozszerza, by zamknąć się w obrazie mrówek niosących tobołki. Lęk przed utratą domu jako przestrzeni bezpiecznej i przyjaznej zostaje zatem zastąpiony nadzieją na nowe życie z bliskimi ludźmi – główny bohater uwalnia się pod koniec poematu z przywiązania do domu jako miejsca, akcent emocjonalny zostaje przesunięty na ludzi, którzy muszą się odnaleźć w sytuacji bezdomności. Warto przy tym nadmienić, że, przedstawiając obraz mrówek-repatriantów, Tomasz Różycki postępuje jak operator kamery, który kończy film zbliżeniem na detal. W ten sposób tworzy dom metaforyczny i mentalny. Elementy realistyczne nie mają jedynie funkcji opisowej – są również zgrabnymi figurami retorycznymi i elementami stylizacji.

Apokalipsa domu w *Dokąd bądź*

Dokąd bądź Krzysztofa Siwczyka zostało wydane w 2014 roku i również zdobyło uznanie jury Nagrody Kościelskich. Choć *Dwanaście stacji* i *Dokąd bądź* różnią się od siebie pod względem stylistycznym i tematycznym, można stwierdzić, że obydwa poematy opisują pragnienie posiadania domu poprzez doświadczenie podróży. Każdy z nich odnosi się też do doświadczeń autobiograficznych. Poza tym, przestrzeń domową stanowi w obydwu książkach przestrzeń języka, w której mieszą się różne rejestry, tradycja i nowoczesność. Poemat Siwczyka jest jednak bardziej lingwistyczny,

21 T. Różycki, *Stacja dwunasta i ostatnia* [w:] idem, *Dwanaście stacji...*, s. 140.

co wynika z idiomu poetyckiego mikołowskiego twórcy. *Dwanaście stacji* posiada zaś wyraźniejszy zarys fabularny i dlatego w ich przypadku mówię o „narratorze”.

W *Dokąd bądź* podróżą jest oczekiwanie rodziców na wkrótce mające się pojawić dziecko oraz jego rozwój w ciele matki – z wiadomych przyczyn trudny przez nowe życie do zwerbalizowania. Poemat został podzielony na dziewięć części, czyli aluzyjnie odnosi się do czasu trwania ciąży. Pierwsza z części, *W piecu obok niebieski obłok*, zaczyna się od takiego obrazu domu:

Nasz dom i my, nasze marzenia
wypowiada w naszym imieniu
chwast, ziemia, którą musimy nawieźć,
dbać o przyszłość, drzewa²².

Jest to dom oniryczny, o którym pisał Gaston Bachelard – archetypiczny, związany z pragnieniem posiadania prywatnego azylu, o który można dbać. Ten obraz domu przewija się przez całą książkę i zostaje wpleciony w różne kulturowe symbole. Pojawiają się na przykład postacie takie jak: John Lennon, Conan, Pan Kleks, Żwirek i Muchomorek czy Plastuś, oraz te przywoływane niebezpośrednio, poprzez aluzje, na przykład Cyprian Kamil Norwid czy Adam Zagajewski. Można odnieść wrażenie nieporządku w kolejności ich występowania oraz trudno powiedzieć, dlaczego pojawiają się akurat te, a nie inne postacie. Przywoływane są one często na zasadzie porównania: „gdy siedzę sam w kubaturze jak Lennon przy pianinie, z głupią miną”²³; „jakubowa drabina prawie przetała się na szczebelkach, po jakich nasze stopy/ dreptały w kółko jak, nie przymierzając, mały Conan wokół wyschniętego źródła”²⁴; „[...] wracamy blady/ jak Papić Chmiel w koniunkturze, ale nie wiemy o co się upomnieć”²⁵. Siwczyk buduje ponadto parafrazy ich tekstów i wypowiedzi oraz przytacza krótkie cytaty i podaje tytuły dzieł: „jest to «bojaźń i drzenie» ludu, o który tak bardzo dba władza, mądra władza”²⁶; „Duszne sny, dźierzę pod paltem «Metamorfozy» w śmiertelnej godzinie”²⁷.

Krzysztof Siwczyk prowadzi postmodernistyczną, intertekstualną grę, wprowadza postacie z różnych porządków w zaskakujących kontekstach, dalekich od tych, w których normalnie występują. Na przykład wspomniany już Plastuś, postać z książek dla dzieci Marii Kownackiej, służy Siwczykowi do pokazania siły manipulacji i związanych z nią niebezpieczeństw: „[...] z lekcją pokory,/ która trwa non stop, z której wyszedłem bez uszu jak Plastuś i dalej nikną oczy”²⁸. Dzięki takiemu podejściu autor

22 K. Siwczyk, *I. W piecu obok niebieski obłok* [w:] idem, *Dokąd bądź*, Kraków 2014, s. 5.

23 Ibidem, s. 6.

24 Ibidem, s. 10.

25 K. Siwczyk, *III. Wielkie zgromadzenie ponagleń* [w:] idem, *Dokąd...*, s. 22.

26 Ibidem, s. 31.

27 K. Siwczyk, *V. Przydarzenia* [w:] idem, *Dokąd...*, s. 43.

28 Ibidem, s. 44.

pokazuje rozpad świata i wartości. Poeta wykorzystuje wybrane elementy konstrukcyjne biblijnej apokalipsy oraz jej najważniejszy aspekt – nadzieję. Motyw nadziei wiąże się z oczekiwaniem przyjścia na świat dziecka. Mam wrażenie, że Siwczyk chce w tym poemacie oswoić chaos rzeczywistości. Korzystanie z różnych znaków kultury, cytatów i kryptocytatów prowadzi do stworzenia poczucia wspólnoty – zbiorowość czerpie bowiem z osiągnięć swoich poprzedników.

W poemacie *Dokąd bądź* zsywa się rzeczywistość z tego, co nas osobiście dotyka, co bywa gorzkie i czasami przykre, ale czyni nas bardziej świadomymi, między innymi w społeczno-politycznych aspektach życia. Rodzicielstwo zmienia perspektywę, rodzic zdaje sobie sprawę z otaczającego go chaosu, z gęstości znaczeń, a musi przyjąć w nie zawsze przyjaznym otoczeniu to, co staje się dla niego najcenniejsze – nowe życie. Pomimo przygotowań dziecko jest dla niego niespodzianką i kimś jakby z innego świata. Rodzic zaczyna więc udomawiać rzeczywistość. Chce, aby dziecko i on sam czuli się w niej bezpiecznie, swojsko, a poczucie bycia u siebie to znajomość różnych kodów kulturowych, umiejętność odnalezienia się w docierających do jednostki komunikatach medialnych i konsumpcyjnych, w nowoczesnych technologiach i w środowisku internetowym; to również proces socjalizacyjny.

Irena Maciejewska zauważa:

Dom zawsze, we wszystkich kulturach jest znakiem związku człowieka z ziemią rodzinną, i szerszej, z ojczyzną, jest znakiem zakorzenienia w kulturze i przede wszystkim znakiem ładu i harmonii świata. Utrata domu, jego zburzenie to zniszczenie porządku świata²⁹.

Krzysztof Siwczyk w swoim poemacie dokonuje apokaliptycznej rewizji domu, rozbija go na mniejsze elementy, ale po to, by móc go na nowo złożyć w całość. Dom jest przy tym rozumiany na wielu poziomach – jako rodzina, ojczyzna, kultura i język. Podmiot liryczny przeprowadza, by użyć terminu Madeline Levine, topobójstwo czy domobójstwo symboliczne, a więc rozbiórkę domu w sensie przenośnym³⁰. Siwczyk nie niszczy go fizycznie, ale rozbija metaforycznie i mentalnie – pokazuje, że tak naprawdę nasza kulturowa rzeczywistość nie jest spójna. Wystarczy trochę ją rozluźnić, by przestać się w niej orientować. Uświadamia w ten sposób, że cienka jest granica pomiędzy zadomowieniem a bezdomnością.

Pomimo to związek z drugim człowiekiem może gwarantować życiową stabilizację. W części *Po domu* czytamy:

29 I. Maciejewska, *Obrazy domu-ojczyzny w poezji polskiej z lat II wojny światowej (związki z tradycją romantyczną)* [w:] *Z badań nad polską tradycją literacką*, red. J. Łukasiewicz, Wrocław 1993, s. 103.

30 Por. M. G. Levine, *Bezdomność w literaturze wojennej: typologia obrazowania*, „Teksty Drugie” 1999, nr 4: *Miasto*, ss. 7–17.

zaszedłem kiedyś do internatu, gdzie czekałaś, żeby się kochać,
a potem budowaliśmy szczelną twierdzę, która wytrzymała oblężenie
zwątpień i wstrętów, z jakich zwłaszcza składa się trwanie³¹.

Siwczyk analizuje język jako dom, zastanawiając się nad sensem poezji, nad tym, jak ona wygląda dzisiaj. Dostrzega mnóstwo pustostłowa, ale wierzy w to, że poezja umiejscawia człowieka w rzeczywistości. Pisze:

Masz ty pojęcie, co by to było, gdyby poezja zrezygnowała
z kontaktu z rzeczywistością prostego człowieka, jego dramatem
spełnionych życzeń, szczęściem odnalezionego miejsca na ziemi
z którym może wreszcie doczekać swoich dni, nie natykając się
na ich koniec, czego nie życzyłbym najgorszemu wrogowi,
gdybym mógł go wreszcie mieć, już jest³².

Według niego poezja może być przestrzenią bezpieczną, do której się wraca. Jest to szczególnie interesujące, gdy weźmie się pod uwagę fakt, że Siwczyk nie ułatwia czytelnikowi odbioru, ale go komplikuje – na przykład przez wielość językowych eksperymentów, zabawę skojarzeniami i kontekstami. Może oznacza to, że dom jest strukturą złożoną, nieoczywistą i nie powinniśmy go pojmować jako coś, co jest nam dane, ale zadane, wymagające wysiłku?

Obraz domu występujący w poemacie *Dokąd bądź* jest bardziej skomplikowany i mniej oczywisty niż u Różyckiego, choć dla obydwu poetów ważna jest jego dynamika, zmienność. Dom Siwczyka ulega silniejszym, naprzemiennym procesom destrukcji i odbudowy. Centrum jest ruchome – to drugi człowiek, który się zmienia, i ktoś, na kogo się czeka. To typ domu mentalnego, podlegającego właściwościom naszej psychiki, ale – paradoksalnie – jest on również domem „realnym”, ponieważ odzwierciedla postmodernistyczną rzeczywistość, w której z różnym skutkiem współczesny człowiek próbuje się zdomowić. Na podstawie *Dokąd bądź* można stwierdzić, że egzystencjalny lęk jednostki przed anarchią może zostać uśmierzony przez zapowiedź pojawienia się nowej siły witalnej – w tym wypadku dziecka – która zapobiegnie kryzysowi wartości, zmotywuje do działania na rzecz przebudowy swoje przestrzeni domowej.

Dom-miasto coraz głębiej i głębiej, czyli *Nautilus*

Maciej Robert, autor wydanego w 2016 roku *Nautilusa*, również zawarł w swoim poemacie ciekawy obraz domu. *Nautilus* to poemat złożony z dwunastu części zapisanych dystychem, tworzących ciąg Fibonacciego: 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, 144 – układ

31 K. Siwczyk, *IV. Po domu*, [w:] idem, *Dokąd...*, s. 39.

32 K. Siwczyk, *V. Przydarzenia*, [w:] idem, *Dokąd...*, s. 49.

liczb, który w zależności od wybranej formy może zaczynać się od 1 i 1 lub 1 i 0, a każdy następny jego element jest sumą poprzednich dwóch. Ciąg Fibonacciego służy do opisywania zjawisk występujących w naturze, na przykład do opisu budowy muszli ślimaka. I to właśnie „muszla” – a konkretnie *Nautilus pompilius pompilius*, łacińska nazwa ślimaka zwanego popularnie „łodzikiem” – jest słowem kluczem w poemacie Roberta. Autor jest mieszkańcem Łodzi, co ma swoje odzwierciedlenie w jego poezji, a szczególnie w *Nautilusie*, przedstawiającym pieszą wędrówką po mieście, utrzymaną w tempie marszu. Łódź wiąże się też z figurą ślimaka łodzika. Motto stanowi cytat z Tomasa Espedala: „Piszę książkę o chodzeniu”³³. Tytuł łączy się ściśle z treścią książki i jest dowodem na to, że autor dobrze przemyślał jej konstrukcję. Bohater liryczny mówi: „Miasto/ jest wypaloną muszlą, jest muszlą jest muszlą jest muszlą”³⁴. Schodzi w jej głąb, chce dotrzeć do centrum, ale Łódź nie posiada starego rynku, czyli punktu centralnego. Podczas wędrówki przypomina sobie różne wydarzenia osobiste i społeczne związane z Łodzią, która jest dla niego miastem rodzinnym – tym, w którym ukształtowała się jego tożsamość. *Nautilus* ukazuje więc indywidualną pamięć miasta.

Ważne jest też to, że tytuł *Nautilus* odwołuje się nie tylko do odmiany ślimaka, ale także do książki Juliusza Verne’a *20 tysięcy mil podmorskiej żeglugi*. Jednym z jej bohaterów jest Kapitan Nemo, czyli „Nikt”, podróżujący okrętem podwodnym o nazwie *Nautilus*. To odwołanie otwiera poemat Roberta na wielość odczytań. Dom stanowi miasto, a więc przestrzeń społeczna, która jest płynna, historycznie zmienna, ulega ciągłym przekształceniom, nie ma stałej formy. Być może prawdziwe poznanie miasta jest poznaniem w ruchu. Podobnie jak u Różyckiego i Siwczyka mamy więc do czynienia z podróżą. W *Nautilusie* zyskuje ona ponadto wymiar podróży w głąb piekła, ponieważ Łódź jest miastem industrialnym, wywróconym na zewnątrz, z widocznymi procesami gospodarczymi i kulturalnymi. To miasto w ciągłej budowie, jakby nieukończone. Jak pisze Robert, to „skorupa obrana z mięsa, kość wywleczona na wierzch”³⁵. Przeraza, ponieważ każe patrzeć na siebie od środka, nie ma możliwości zdystansowania się od niego. Dlatego część 34 jest opatrzona cytatem z *Podróży do Polski* Jarosława Iwaszkiewicza: „Pamiętam tylko ten frapujący widok, kiedy za Nowosolną wydostaliśmy się na wzgórek i roztoczyła się przed nami cała panorama Łodzi. Był to widok piekielny”³⁶. Robert potęguje wrażenie wędrówki poprzez silną rytmizację tekstu, dostosowanie jej do rytmu kroków bohatera lirycznego –

33 Jest to odwołanie do książki Tomasa Espedala *Idź, czyli o sztuce dzikiego i poetyckiego życia* (tłum. I. Zimnicka, Warszawa 2013). Podobnie jak dwaj wcześniej omawiani poeci, Maciej Robert wpisuje dom w przestrzeń znaków kulturowych, jego utwór jest silnie intertekstualny, choć jednocześnie bardzo uporządkowany.

34 M. Robert, 13, [w:] idem, *Nautilus*, Poznań 2016, s. 13.

35 Ibidem, s. 14.

36 J. Iwaszkiewicz, *Podróże do Polski*, Warszawa 1983, s. 95.

przechodnia. Wchodzenie w głąb domu, to także poznawanie języka. Bohater liryczny nie posiada jednak przewodnika, kieruje się wspomnieniami. Mówi:

[...] To miasto żyje, oddycha,

rozpycha się poza mapę, odkłada mętnymi złogami,
wyrasta poza mapę. A mapa za własnymi plecami

wyrasta na samodzielny byt, rodzaj literacki.
Nie czwarty, pierwszorzędny. Czytać i oglądać.

Na swój sposób. Nikt cię nie prowadzi za rękę
narracji, przyczyny, skutku. Zaczynasz tam,

gdzie chcesz. Od którejkolwiek z ulic³⁷.

Bohater znajduje się wewnątrz przypominającego żywy, samoregulujący się organizm miasta, które walczy o swoją przestrzeń. Jego poznawanie można rozpocząć od jakiegokolwiek miejsca, ponieważ każde z nich jest równie ważne. Przestrzeń miejska w poemacie Roberta podlega subiektywnej percepcji – każdy może poznawać ją na swój sposób. Warto przy tym zauważyć, że Maciej Robert, podobnie jak Różycki, kieruje do miasta wiele apostrof, czyniąc je nie tyle przestrzenią wydarzeń, ile odrębnym, autonomicznym i samodzielnym bohaterem lirycznym. Pod koniec poematu tworzy zaś litanie do miasta:

miasto matka miodna królowa
miasto módl się za nami

miasto masa maszyna macica
wyściełana perłami

miasto módl się za nami
miasto utracjuszy³⁸.

Robert za pomocą litanii pokazuje, że Łódź jest dla niego wręcz boską siłą, ma zdolności kreacyjne i może wpływać na losy zamieszkujących ją ludzi. Z drugiej strony modlitwa ta, mimo pewnej rozpaczliwości, jest groteskowa i niepoważna, ujawnia różne, kłójące się ze sobą oblicza Łodzi, która jednocześnie jest „miodną królową” i „miastem utracjuszy”. Tak naprawdę mamy tutaj do czynienia jedynie z zabiegiem

37 M. Robert, *144*, [w:] idem, *Nautilus...*, s. 37.

38 Ibidem, s. 47.

retorycznym, mającym podkreślić drastyczny koniec wędrówki bohatera lirycznego – Nautilus schodzi na dno. Ale czy zakończenie wędrowania jest możliwe? Być może to po prostu kolejny jego etap.

Poemat *Nautilus* wpisuje się w każdy typ domu wyróżnionego przez Annę Legeżyńską, w przeciwieństwie do *Dwunastu stacji* i *Dokąd bądź*, w których dominują dwa typy. Dostrzegam w nim dom „realny”, ponieważ Maciej Robert przykłada dużą wagę do dokładnego, drobiazgowego opisywania różnych miejsc w Łodzi, przy czym nie są to miejsca najbardziej znane – nie ma na przykład ulicy Piotrkowskiej. Myślę, że *Nautilus* pokazuje również dom metaforyczny, gdyż utwór ten opiera się na przenośni „miasto–muszla” oraz odnosi się do sytuacji życiowej współczesnego mieszkańca metropolii, który żyje w pośpiechu, poruszając się po mieście jakby we śnie, nie dostrzegając jego struktury i drobnych elementów, a także innych ludzi. Bohater liryczny *Nautilusa* jest inny – potrafi chodzić po Łodzi uważnie i refleksyjnie. W czasie przechadzki przywołuje wiele swoich wspomnień i nakłada je na topografię miasta. W ten sposób tworzy dom mentalny, który jest jego indywidualną przestrzenią życiową, obrazem wnętrza psychicznego. Lęki bohatera dotyczą zaś piekielnego wymiaru przestrzeni domowej, jej warstwy fantazmatycznej.

Znaczenie poematu dla obrazu domu u Różyckiego, Siwczyka i Roberta

Tomasz Różycki, Krzysztof Siwczyk i Maciej Robert korzystają z formy poematu, która dzisiaj – podobnie jak inny graniczny gatunek poetycki, czyli proza poetycka – przeżywa swój renesans. Cechą gatunkową poematu jest to, że może jednocześnie obejmować grupę refleksji i opisów oraz ciąg wydarzeń tworzących fabułę³⁹. Poemat daje większą możliwość przedstawienia przestrzeni niż krótkie formy, jest przy tym otwarty na medytację, retrospekcję, można w nim mieszać porządki różnych czasów, podważać za jego pomocą linearność przeszłości, teraźniejszości i przyszłości. Zastosowanie takiej formy gatunkowej doprowadziło do dynamizacji znaczenia pojęcia domu. U Różyckiego, Siwczyka i Roberta nie jest on bytem raz na zawsze ustalonym czy nieruchomą twierdzą, do której wstęp mają tylko wybrani. Dom jest poznawany i tworzony, wchłania to, co znajduje się na zewnątrz podmiotu oraz jego wewnętrzne cechy osobowe.

39 Por. A. Nasiłowska, *Proza poetycka, poemat prozą, liryk prozą* [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka et al., Wrocław 1992, ss. 871–875. Nasiłowska przybliżyła historię poematu jako gatunku literackiego, jego wyznaczniki oraz niejasne granice pomiędzy prozą a poezją w poemacie.

Podsumowanie

Na podstawie analizy trzech poematów: *Dwunastu stacji*, *Dokąd bądź* i *Nautilusa*, można stwierdzić, że w obecnej poezji polskiej występuje co najmniej kilka obrazów domu, które są przedstawiane w rozmaity sposób: poprzez swobodną stylizację na znany powszechnie i ważny dla danej społeczności utwór, dekonstrukcję kultury i sytuacji społeczno-politycznej czy przedstawienie miasta – przestrzeni domowej jako muszli. Oczywiście można by te obrazy rozszerzyć o inne, występujące w krótszych utworach poetyckich, charakteryzujących się inną poetyką. Wydaje mi się jednak, że wzrastająca popularność postmodernistycznego poematu świadczy o intertekstualnym charakterze czasów, w których żyjemy, szukamy miejsca dla siebie, zadomawiamy się. Poza tym *Dwanaście stacji*, *Dokąd bądź* i *Nautilus* pokazują przenikanie się różnych typów domu poetyckiego: „realnego”, metaforycznego i mentalnego, o których pisze Anna Legeżyńska. Utwór *Dwanaście stacji* przedstawia dom mentalny i metaforyczny, *Dokąd bądź* dom „realny” i mentalny, a *Nautilus* najsilniej łączy wszystkie trzy typy domów – „realny”, mentalny i metaforyczny.

Omawiane poematy dowodzą ponadto, że obrazu domu nie da się oderwać od języka, w którym jest wypowiedzany – on go charakteryzuje, ukonkretnia i pozwala zapamiętać w całej swojej złożoności. Dlatego każdy z poetów przedstawia przestrzeń domową za pomocą własnego języka. Chcą się oni przyjrzeć bliżej poszczególnym elementom tego kodu, dzięki czemu dom staje się bliższy, bardziej cielesny. To nie tylko abstrakcyjna idea, ale osobiste doświadczenie, które wpływa na tożsamość jednostki, na to, jak postrzega ona siebie i świat, czy dostrzega sens życia i wszelkich ludzkich działań. Wielu poetów w swojej twórczości – najczęściej na jej etapie początkowym lub końcowym – przepracowuje doświadczenie domu lub bezdomności. Dom utracony występuje nie tylko w utworach poetów emigracyjnych, o których pisze Agnieszka Rydz w swojej książce o powojennej poezji Kazimierza Wierzyńskiego⁴⁰. Mowa o nim także w *Dwunastu stacjach*, *Dokąd bądź* i *Nautilusie*. Wnuk chce zatrzymać dawny dom, ale dostrzega, że on przemija, funkcjonuje już tylko w jego pamięci i wyobraźni, narrator *Dokąd bądź* zauważa, że kultura postmodernistyczna doprowadza do apokalipsy domu, natomiast bohater liryczny *Nautilusa* nakłada swoje wspomnienia na realnie istniejące i zmieniające się miasto. Każdy z utworów utrwala więc pamięć o domu, którego już nie ma – o tym utraconym czy odmienionym – i ukazuje rozważania nad tym, jaki będzie dom przyszłości. Egzystencjalnym lękiom towarzyszy więc nadzieja.

⁴⁰ Por. A. Rydz, *Sztuka zadomowienia* [w:] eadem, *Świat nie ma sensu, sens ma sztuka. O powojennej poezji Kazimierza Wierzyńskiego*, Warszawa 2004, ss. 90–120. Rozdział pokazuje zadomowienie jako proces – od utraty, przez domy zastępcze, po pełną rekonstrukcję domu.

Tym samym zarysowane tutaj trzy obrazy domu wynikające z doświadczenia „płynnej nowoczesności” paradoksalnie temu doświadczeniu się sprzeciwiają, choć korzystają z poetyki postmodernistycznej. Służą im ona jednak bardziej jako narzędzie dekonstrukcyjne – do analizy przestrzeni domowej pod kątem jej budowy semiotyczno-językowej. Dom, chociaż stanowi konstrukcję w ruchu, nie jest relatywny. Nawet jeśli fizycznie przestaje istnieć (jako budynek, rodzina i krąg znajomych, tradycje indywidualne i zbiorowe), zawsze pozostaje w poetyckiej wyobraźni jako nośna idea, która stabilizuje tożsamość jednostki, motywuje ją do twórczego działania, do wzięcia odpowiedzialności za siebie i innych.

Bibliografia

- Bachelard G., *Wstęp do „Poetyki przestrzeni”*, tłum. W. Błońska [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. 2, oprac. H. Markiewicz, Kraków 1972.
- Błoński J., *Teoria dramatu poetyckiego Gastona Bachelarda*, „Pamiętnik Literacki” 1962, z. 1.
- Heidegger M., *List o „humanizmie”* [w:] idem, *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, oprac. i tłum. K. Michalski, Warszawa 1977.
- Kamińska A., *Obraz domu rodzinnego* [w:] eadem, *Gaston Bachelard: Rzeczywistość wyobraźni*, Lublin–Bensheim 2003.
- Kawafis K., *Itaka* [w:] idem, *Jeżeli do Itaki wybierasz się w podróż... Wiersze wybrane w przekładzie Antoniego Libery*, tłum. A. Libera, Kraków 2011.
- Legeżyńska A., *Dom i poetycka bezdomność w liryce współczesnej*, Warszawa 1996.
- Levine M. G., *Bezdomność w literaturze wojennej: typologia obrazowania*, „Teksty Drugie” 1999, nr 4: *Miasto*.
- Maciejewska I., *Obrazy domu-ojczyzny w poezji polskiej z lat II wojny światowej (związki z tradycją romantyczną)* [w:] *Z badań nad polską tradycją literacką*, red. J. Łukasiewicz, Wrocław 1993.
- Markowski M. P., *Hermeneutyka* [w:] A. Burzyńska, M. P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Kraków 2007.
- Mickiewicz A., *Pan Tadeusz*, oprac. S. Pigoń, Wrocław 1988, BN I 83.
- Nasiłowska A., *Proza poetycka, poemat prozą, liryk prozą* [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka et al., Wrocław 1992.
- Panas W., *Bachelard*, „Tygodnik Powszechny”, 1976, nr 17.
- Robert M., *Nautilus*, Poznań 2016.
- Różycki T., *Dwanaście stacji. Poemat*, Kraków 2004.
- Rydz A., *Sztuka zadomowienia* [w:] eadem, *Świat nie ma sensu, sens ma sztuka. O powojennej poezji Kazimierza Wierzyńskiego*, Warszawa 2004.
- Siwczyk K., *Dokąd bądź*, Kraków 2014.
- [Sławiński J.] js, *Obraz* [w:] M. Głowiński et al., *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, wyd. 2, Wrocław 1988.

Streszczenie

Artykuł stanowi refleksję nad znaczeniem domu w polskiej poezji najnowszej na przykładzie poematów trzech współczesnych autorów, a mianowicie: *Dwunastu stacji* Tomasza Różyckiego (2004), *Dokąd bądź* Krzysztofa Siwczyka (2014) oraz *Nautilusa* Macieja Roberta (2016). Analizie poddano zawarte w nich obrazy domu i sposoby ich przedstawienia, zauważając, że skorzystanie z formy poematu doprowadziło w wymienionych utworach do dynamizacji domu, który znajduje się w ciągłym ruchu. Teksty łączą również autobiografizm, wykorzystanie motywu podróży, a także postrzeganie języka poetyckiego jako formy przestrzeni domowej. Oprócz podobieństw wskazano jednak i różnice pomiędzy nimi, zawarte w nich obrazy domu odnosząc do koncepcji Anny Legeżyńskiej wyróżniającej trzy typy domów poetyckich: „realny”, metaforyczny oraz mentalny.

Summary

Images of Home in the Narrative Poems of Tomasz Różycki, Krzysztof Siwczyk and Maciej Robert

The article is a reflection about the meaning of home in the newest polish poetry. It is based on the examples of the narrative poems, which were written by three contemporary poets: *Dwunastu stacji* by Tomasz Różycki (2004), *Dokąd bądź* by Krzysztof Siwczyk (2014) and *Nautilus* by Maciej Robert (2016). The authoress analyzes images of home, which are included in them, and ways of their presentation, noting that using the form of narrative poem led to dynamism of home in this works – home is in constant motion. Moreover a poetic language constitutes a home space in them. Różycki, Siwczyk and Robert's narrative poems are joined also by autobiografism and using the travel motive. Besides the similarities the authoress indicates also differences between these texts and refers images of home contained in them to the concept of Anna Legeżyńska, who distinguishes three types of poetic houses: „real”, metaphorical and mental.

Przemysław Koniuszy

Formy pustki w poezji emanacyjnej. Widok z głębokiej wieży Zenona Fajfera

Wydział Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego

I

Obcowanie z poezją Zenona Fajfera, szczególnie w przypadku tomu *Widok z głębokiej wieży*¹, przywodzi na myśl szereg koncepcji z kręgu filozofii i estetyki różnych doktryn buddyzmu, nie tylko zen, co wyznaczy główną oś niniejszego tekstu. W recepcji tego tomu można także przywołać wiele innych, równie uzasadnionych kwestii, niemożliwych jednak tutaj do podjęcia, jak tradycja reprezentowania w literaturze stanów określanych mianem melancholii i acedii, czy problematyka *apathei*. Dzieje się tak, ponieważ poeta ten staje przed kwestiami, których umysł człowieka nie jest w stanie zrozumieć ani nawet w żaden sposób się do nich zbliżyć. Nie mam tu na myśli, rzecz jasna, literalnego wpływu lub hipotetycznej inspiracji, gdyż pewni możemy być wyłącznie podobieństwa pomiędzy Fajferem a różnymi nurtami zen, którego dostrzeżenie wyjaśnia enigmatyczną dykcję tego pisarza. Rozwijana przez niego poetyka emanacyjna i wynikająca z niej idiomatyczna forma wiersza, w tej konkretnej realizacji okazuje się niezwykle bliska dążeniom właściwym na przykład takiemu filozofowi jak Kitarō Nishida, przedstawicielowi szkoły z Kioto, który zasnął tak zwanego „czystego doświadczenia” (to jest „stanu jedności podmiotu i przedmiotu poznania”) oraz myślał o rzeczywistości jako „nicości absolutnej”, możliwej do opisania wyłącznie za pośrednictwem „absolutnie sprzecznej samotożsamości” (czyli „logiki

1 Z. Fajfer, *Widok z głębokiej wieży*, Szczecin-Bezrzecze 2015. Wszystkie cytaty z wierszy Fajfera pochodzą z tego tomu, w tekście głównym lokalizuję je, podając jedynie tytuł utworu. Tekst dotyczący poprzedzającego *Widok* tomu *Powieki*, który także realizuje założenia poezji emanacyjnej – por. P. Koniuszy, *Magiczna funkcja literatury. Poezja emanacyjna. Powieki Zenona Fajfera*, „Maska” 2017, nr 33: *Magia*, ss. 229–242.

paradoksu”², w kwestii „samotożsamości” powiązanej ze stanem, w którym „podmiot jednocześnie jest i nie jest przedmiotem”³). Innymi słowy, pomijając siłą rzeczy całe bogactwo jego myśli, należy stwierdzić, że dążył do odpowiedzenia na pytanie, jak badać świat, aby dotrzeć do jego prawdziwej istoty? – co doprowadziło go do przekonania, że nie jest to możliwe bez spojrzenia na ten przedmiot uwagi przez pryzmat konstytuujących go aporii oraz skonceptualizowania go w sposób niejednoznaczny i nierzadko unikający dualistycznych rozróżnień.

Analogicznie w *Widoku* Fajfera ma miejsce absolutyzacja pustki oraz medytacja nad jej fenomenem. Spontanicznie staje się ona główną figurą, która zostaje w tym tomie odzwierciedlona jako wspólny mianownik większości z podejmowanych wątków, swego rodzaju *quasi*-przasada w kosmologii świata poetyckiego oraz czynnik stymulujący aktywność wypowiadających się w wierszach person. Według poety nie możemy czegoś poznać, ponieważ jest to blokowane przez nasz umysł i wbudowaną w niego aparaturę myślenia. Pustka jest w tej materii czymś szczególnym – nie można jej zrozumieć lub uprzedmiotowić ze względu nie na nasze ograniczenia, lecz na jej naturę, która wyklucza wpisanie jej w jakąkolwiek siatkę pojęć. Dlatego próżno szukać jej przywołania *explicite* w tekstach Fajfera – jej (nie)obecność jest wyłącznie implicytna, choć – paradoksalnie – myślenie o niej jest drogą do wszystkiego, co przez liryczne „ja” pożądane, włącznie z iluminacją. Jest bowiem czymś inkluzywnym, ogarniającym całość uniwersum poetyckiego, jak również wyznaczającym główne punkty krytyczne w refleksji lirycznego „ja”. Do mówienia o niej w przypadku *Widoku* pretendują ponadto chociażby dominanty stylistyczne Fajfera, które mają charakter amplifikacji. Rejestry mowy poetyckiej nie są w stanie osiągnąć pustki, dlatego konieczne jest uczynienie z niej takiego paradoksalnego elementu, który jest wszechobecny, choć trzeba go hiperbolizować, aby był dostrzegalny.

II

Czynnikiem kluczowym w ewokowaniu w *Widoku* interesującej nas tutaj kategorii jest iluminacja – swego rodzaju epifania, polegająca na pozbyciu się zafałszowań zaciemniających obraz rzeczy, wyrzeczeniu się rozumowania odrzucającego wzajemnie sprzeczne sądy, oraz siła inicjująca moment oświecenia, który przynosi prawdę wyższego rzędu i odsłania to, co idealistyczne – czyli skłania do fenomenologicznej egzegezy paradoksów ustanawiających nasz obraz świata. Według koncepcji Fajfera nie można się odseparować od nicości, gdyż jest ona obecna nawet w tym, co realnie istniejące, choć człowiek nie ma narzędzi umożliwiających jej poznanie. Pustka nie

2 A. Kozyra, *Filozofia zen*, Warszawa 2004, s. 15.

3 Ibidem, s. 53.

jest bowiem eliminacją bytu, jego antytezą, ani nie musi opierać się konceptualizacji czy istnieć jako zaprzeczenie czegośkolwiek. Wystarczy, aby stanowiła nieredukowalny i pozbawiony formy element imaginarium „ja” lirycznego, niedocieczony przedmiot jego myśli. Celem wyłonienia tych kwestii przez poetę jest uzmysłowienie odbiorcy, że mówienie o pustce jest nie tyle ingerowaniem w jej strukturę, ile przede wszystkim jej wypełnianiem. Każda jej definicja jest afirmatywna, ponieważ określa jej cechy, a zatem jest czymś chybionym, bo stoi w sprzeczności z jej istotą, byciem pustką. Na przykład w utworze *Wielki Piątek* najpierw dostrzega się element sygnalizujący niebezpieczeństwo swą nieokreślonością („okno umyte teraz jeszcze żaluzje / założyć zasłony i to coś skaza na / szkłe” [*Wielki Piątek*]), następnie nieudolnie próbuje się go sprowadzić do poziomu pojęć wykorzystywanych przez człowieka („skąd te plamy kurz bezkres / [...] od // wewnątrz czytamy co nienapisane” [*Wielki Piątek*]), aby w ostateczności zdać sobie sprawę, że jedynym ratunkiem jest usiłowanie oswojenia się ze świadomością istnienia pustki („nie wychylaj się za mocno czemu / ta szyba tak skrzypi / aż dreszcz przechodzi po krzyżu” [*Wielki Piątek*]). Dlatego okazuje się, że uszanowanie negacji, której apoteozą jest pustka, wymaga zamilknięcia lub przynajmniej częściowego wyciszenia podmiotu.

Ponadto, podobnie jak w buddyzmie zen, pustka dotyczy u Fajfera zarówno podmiotu, jak i przedmiotu, przy czym nie jest ani bytem, ani niebytem; także z tych powodów nie można jej ani kontestować, ani wprost opisywać. Wymyka się utożsamieniu z czymkolwiek, nie jest możliwe jej zniesienie, czym łudząco przypomina samą instancję podmiotu lirycznego, który – na przykład w *Ostrygach* – dążąc do stania się tożsamym ze sobą, mimowolnie neguje swe istnienie jako bytu nieposiadającego sensotwórczego *modi* istnienia. Zamiast mówić o sobie, dokonywać autokontemplacji, czy określenia swej sytuacji lirycznej, koncentruje się na obecności kogoś kompensującego defekty jego osobowości („Obserwuje twarz odbitą / teraz w oknie, jej asfaltowe / oczy. Błede lica ulic bez imienia” [*Ostrygi*]). Ponadto personifikuje przedmioty („Mandarynki obserwują filiżankę, obrane, nagie, ule- / głę” [*Ostrygi*]), nieskutecznie wiąże zauważony ruch z widzianymi obiektami („Dziecięce łóżko unosi główkę, arturiańskie / rydwany ognia. Zakrywa mowę, odkrywa wodospad” [*Ostrygi*]), czy incydentalne i nieznaczące zdarzenia czyni sprawą najwyższej wagi („Okna / Hotelu Ankizes, lekko ocienione, / omijamy dziki stragan” [*Ostrygi*]). Jest to przemyślana strategia, która ma na celu ukrycie intencji podmiotu, uczynienie jego wpływu na rzeczywistość czymś nieznaczącym, kamuflowanie jego obecności oraz relacji, w jakich pozostaje, co widoczne jest w dwóch frazach: „Ukryta powieka uniesie się znów, ciemne znaki, opal” i „Nie odwracaj się” [*Ostrygi*]. W *Ostrygach* to „ty” głównie kontaktuje się z „ja”, które zdaje się zdystansowane i bezwiedne, gdyż wydaje mu się, że przeniknął prawdę o bycie. Wie, że świat poetycki zostanie zagarnięty przez pustkę,

która pochłonie całość materii. Reakcją na to jest postulowanie podejmowania się takich zadań, które są niejawne. Oznaką tego są obecne właśnie w *Ostrygach* aliteracje, które w jednym z tekstów układają się w komunikat: „dotknij / znowu / wkomponuj / okrucuch / nieme / kino / absolwent” korespondujący z symptomatyczną frazą „Esencji mniej esencjalnej” [*Ostrygi*]. W hipotetycznie rozwijanej w *Widoku* filozofii pustki chodzi zatem o uznanie jej jako *status quo*, który sukcesywnie, choć z przekonaniem o nieskuteczności swych działań, można zmieniać, zastępując brak fantomatycznym ekwiwalentem istnienia oraz negując aksjomat mówiący o niefenomenalnej, esencjonalnej rzeczywistości. Jedyną możliwością podjęcia się wyjaśnienia, czym jest pustka, jest mówienie o niej jako czymś nieznanym za pośrednictwem opisu tego, co jawi się „ja” w sposób bezpośredni. Niemniej podmiot cechuje zapomnienie sposobu afirmacji bycia, co doprowadza do znoszenia istnienia – postrzegania niebytu jako bardziej realnego od materii, wyalienowania podmiotu, egzystującego w takiej sytuacji w przestrzeni abstrakcyjnej i pozbawionej punktów odniesienia, jak również demontażu klasycznego systemu epistemologicznego. Pustka w *Widoku* ma swoje źródło w pragnieniu oddania konsekwencji deformacji realiów rygorystycznego dekodowania znaczeń. Owo wypaczenie – jak zdaje się twierdzić Fajfer – może doprowadzić do całkowitej degradacji rozwoju samoświadomości człowieka oraz zmniejszenia pola przemian osobowościowych, czyli ograniczenia percepcji do obcowania wyłącznie ze statycznym układem elementów, który jako coś od dawna znanego nie przyniesie żadnej epifanii i idącego za tym „wyzwolenia *ego* przez jaźń wzbogaconą o [...] boską uniwersalność”⁴.

III

Treść *Widoku* dopuszcza także wiele innych interpretacji pustki. Może ona być metaforą wskazującą na stan poetyckiego uniwersum. Według zen w punkcie wyjścia „pozostać ma tylko to, co rzeczywiście jest obecne, a więc człowiek z kompletem swoich nieświadomych założeń, których, właśnie dlatego, że są nieświadome, nie może się pozbyć”⁵. Oczyszczenie świadomości „ja” i ustawienie go w pozycji skazującej na „zetknięcie się z wewnętrzną działalnością własnej istoty i dokonanie tego w sposób jak najbardziej bezpośredni, bez uciekania się do czegoś zewnętrznego albo naddanego”⁶, pokazuje, że wrażenie wszechobecności pustki jest również następstwem cofnięcia się do momentu, w którym dopiero ma zaistnieć intelektualne obciążenie dla podmiotu lirycznego i jego wnętrzu jest niewypełnione treściami mogącymi stanowić podstawę dla jakiegokolwiek artykulacji. W tej sytuacji „ja” nie może niczego odczytać z powodu wyłączenia

4 C. G. Jung, *Przedmowa C. G. Junga* [w:] D. T. Suzuki, *Wprowadzenie do Buddyzmu Zen*, tłum. A. i M. Grabowscy, Kraków 2009, s. 17.

5 Ibidem, s. 25.

6 D. T. Suzuki, op. cit., s. 53.

całego systemu semiotycznego, nie sposób mu nawet arbitralnie wyłonić żadnego dowodu na duchowe podstawy świata. Cała fizyczność wokół niego ciągle się wykształca, przez co powracają do jego świadomości różne paranoidalne wizje i wspomnienia, nienadające się do przekucia w logiczną i spójną wypowiedź. Ponadto czuje brak kogoś, kto mógłby wraz z nim skodyfikować sens na nowo, bo każda z mających miejsce interakcji okazuje się nieudolna, jak w utworze Ściana: „patrz na siebie bezgłośnie otwierając usta / jak karpie rozmawiające w wielkiej białej miednicy / w której kiedyś kąpała go Mama” [Ściana]. Podobnie rzecz się ma z tym, że jego ambicją jest zrozumienie nowoczesności, co zupełnie mu się nie udaje, ponieważ w każdym swym dziele pozostaje osamotniony, a jego siły są nikłe w porównaniu do skali zadania.

Istotą filozofii buddyjskiej jest, po pierwsze, „szczęście tożsame właściwie z poznananiem natury rzeczywistości, która jest niewyraźna”, z czego wynika jej istnienie jako „metody eliminacji poglądów filozoficznych”⁷ ukierunkowanej na doświadczanie samej rzeczywistości w stanie „milczenia wypełnionego zdziwieniem”⁸. Po drugie zaś jej fundamentem jest pustka, która jest „radością” i czynnikiem podkreślającym, że wszystko „jest puste, pozbawione istoty, a więc nie tak realne, jak się wydawało dotychczas”⁹. W *Widoku* Fajfera, analogicznie, charakter i umowność poetyckiej przestrzeni czynią z pustki niewiadomą dla lirycznego „ja”, które doświadcza niecierpliwości wywołanej przez nie nadchodzącą omnipotencję. To wszechwiedza, w jego przekonaniu, mogłaby pomóc mu wnikliwie poznawać świat i utwierdzać w istnieniu. Podmiot cierpi więc z powodu braku wiedzy („chyba znowu jest zakochana / codziennie w kimś innym” [*Balkon*]), obcowania ciągle z tymi samymi zjawiskami („kolejny raz słuchają tego samego / wczorajszy dzień którego jeszcze nie znamy” [*Balkon*]), niemożności zetknięcia się z jednostkami przez siebie poznanymi („dzwoni ktoś // kim jest ten / to chyba tamten // chłopiec z deszczu” [*Balkon*]) oraz konieczności ukrycia się („trzeba zacerować to okno // wtedy nikt nas tu nie znajdzie nie przyjdą” [*Balkon*]). Uniemożliwia sobie dostąpienie upragnionego stanu poprzez negowanie swych możliwości epistemologicznych („wchodzenie na / głęboką wieżę to nie jest bezpieczny pomysł” [*Balkon*]), kwestionowanie podłoża rzeczy poznawalnych („oparta o niewidzialne pianino / patrzy na / Balkon” [*Balkon*]) czy sceptycznego odnoszenia się do pomysłu znalezienia złotego środka pomiędzy swymi skrajnymi postulatami („chodzi o to żeby znaleźć delikatną równowagę / między naturalną entropią a / chaosem” [*Pokolenie*]). Ponadto pustkę rozpatruje nihilistycznie, nie widząc jej jako potencjalnej radości, w czym zdaje się nieprzejednany. Zamiast takiej perspektywy, możliwej do wywiedzenia z buddyzmu zen, woli interpretować wskazania swej intuicji jako sygnały rozpadu, idiomatycznego dla danej konstrukcji świata poetyckiego:

7 A. Przybysławski, *Buddyjska filozofia pustki*, Wrocław 2009, s. 39.

8 Ibidem, s. 253.

9 Ibidem, s. 254.

*świat się rozpadł na tysiąc jeden
rozgwieżdżonych sylab*

*metafory
metabolizm wyobraźni
reakcja kreacja*

zaburzenia metabolizmu [Widokówki z Wenecji].

Nie wie, czy powinien marzyć o byciu kimś niepowtarzalnym i kultywującym milczące zdziwienie, czy może nadzieją na zbawienie lub zachowanie istnienia w nie-naruszonej formie są permanentne metamorfozy i przekazanie zewnętrżności swych metod poznawczych, czego efektem może być zjednoczenie się z nią lub z kimś bliskim („to jedna z tych chwil kiedy wszelkie / granice znikają i stapiamy się / w jedno” [*Ptasie skrzypace*]). Formalnym następstwem tego zjawiska w poezji emanacyjnej jest swego rodzaju „porwana” sekwencyjność – przywoływane przez podmioty obrazy wydają się wynikać z siebie nawzajem, jednak czytelnik nie jest w stanie odnaleźć żadnych świadczących o tym niepodważalnych dowodów, z czego pochodzi nieskonsolidowana panoramiczność „wglądania” [16.33] zaprezentowanego w *Widoku*. Jedyne sugerowane spojrzenie syntetyzujące i totalizujące jest wyłącznie pretekstem do uaktywnienia akcentowania wyróżniającej język poetycki Fajfera dysharmonijności i polifoniczności percepcji człowieka. W głosie tego twórcy odżywa tradycja eksperymentu i awangardy, czego konsekwencją jest sposób kreowania w *Widoku* lirycznego „ja”. Ów podmiot masochistycznie uwiarygadnia swe słabości, które – w zamierzeniu – mają go przeobrazić, w praktyce jednak dokonuje w ten sposób samoudręczenia, czyniąc ze wszelkich anomalii, halucynacji, lęków, zranień, złudzeń optycznych i splinu matrycę dla swych transowych doświadczeń.

„Ja” Fajfera dezorientuje mnogość referencji pomiędzy przedmiotami czy kontrast pomiędzy prozaicznością a metafizyką. Na liryczny paradygmat składa się tutaj dygresyjność, czy sylwiczność oraz kolidujące z tym powszechne ujednoczenie – brak jednoznacznego wskazania, czego dotyczą kolejne spostrzeżenia. Podmiot marzy o tym, by kształt materii nie był nadawany przez przypadek, ale myśl człowieka, która w stadium opisywanym w *Widoku* rości sobie prawa do statusu mechanizmu wolnego od emotywności i nieczułego na bodźce. Z tych względów pustka, rozumiana tu jako „prakosmiczny obszar i stan nieodróżnicowania”¹⁰, wzbudza w lirycznym „ja” frustrację, ponieważ nie sposób jej dostrzec, choć wpływa na całą dookolność, przez co „ja” stara się wkroczyć na nową ścieżkę myśli i obrać taką perspektywę widzenia, która

¹⁰ M. Czapinga, *Po-widoki pustki. O sposobach konceptualizowania pustki w kulturze współczesnej*, Kraków 2017, s. 50.

w tej materii pozwoli mu zaznać olśnienia, odpowiednika satori, czyli „nieoczekiwanego rozbłyśku w świadomości nowej prawdy, o której się nawet nie śniło”¹¹. Ta nowa wiedza jest antagonistyczna wobec jakiegokolwiek powtórzenia, które w świecie poetyckim Fajfera ma miejsce tylko w przypadku powielenia niektórych, szczególnych archetypów¹² lub lirycznej reprezentacji egzystencji niepełnej, właściwej dziecku przestrzegającemu wszystko jako duplikację tego, co już miało miejsce¹³.

IV

Warto zwrócić uwagę na pojawiające się niekiedy w tekstach o buddyzmie passusy wskazujące na powiązanie pustki z egzystencją, a także z problemami „jednoczesnego nagłego powstawania” i „doskonałego wzajemnego rozpadu”¹⁴. Rozważający te kwestie badacz wskazuje na szereg możliwych utożsamień pustki z „nie-ego”, „nie-łgnięciem”, „nie przebywaniem”, „otwartą przestrzenią” i „przenikaniem”, jak również zwraca uwagę na jej przydatność jako czegoś, co umożliwiałaby „zawierającej wszystko całości [...] bez przeszkód manifestować swe nieskończone możliwości”¹⁵. W poezji Fajfera odpowiednikiem tego jest sprzężenie w podmiocie chęci wykroczenia poza własną osobowość, jak ma to miejsce w wierszu *Zaprawdę*:

żeby w suficie ktoś zrobił przerębel
albo chociaż niewielki otwór
nie większy niż oko
tak żeby można go było
przytknąć do ust
i nabrać powie [*Zaprawdę*].

Towarzyszy temu przekonanie o holistycznej naturze degradacji znaków uobecniających sensory („może spróbujemy nazwać wszystko do nowa / słowa wyplątać z ust / usta wyplątać ze słów” [*Drzewo*]), zaprzepaszczeniu źródeł identyfikacji osoby lub jej duszy z ciałem („jesteś odtąd dotąd / dalej niczego nie ma” [*Obierająca mandarynki*]), uniemożliwieniu przebiegu procesów budujących tożsamość („ktoś wejdzie do środka otrzepując parasol // do pokoju w którym nigdy nie mieszkał / którego nigdy nie opuścił” [*Okno*]), czy wreszcie utraty wiary w atemporalny charakter istnienia („a jeśli będziemy mieć szansę zaglądnąć tu jeszcze raz / bo może będziemy / nie wiem kim

11 D. T. Suzuki, op. cit., s. 117.

12 Por. Z. Fajfer, *Święta Rodzina* [w:] idem, *Widok...*, s. 61.

13 Por. idem, *Płacząca laleczka* [w:] idem, *Widok...*, s. 62.

14 Por. G. C. C. Chang, *Buddyjska nauka o wszechcałości. Filozofia buddyzmu huayan*, tłum. H. Smagacz, Kraków 2010, s. 43.

15 Ibidem.

będziesz ty i kim będę ja // może warkoczem nieobliczalnej komety” [*Piękny poranek*]). Powszechnie w *Widoku* przenikanie się wszystkiego ze wszystkim – niestojące w sprzeczności z wszechogarniającymi liryczne „ja” antynomiami i brakiem sprecyzowania, czy sytuację podmiotu bardziej oddaje bycie lub niebyt – stanowi impuls do nonszalanckiego uznania działalności poetyckiej za aktywność dążącą do stworzenia wierszy, które mogą być zarówno ustanawianiem czegoś nowego lub inicjowaniem niezaistniałych dotychczas zdarzeń („w myślach można wszystko // w myślach można być / jednym z turkusowych koralii / na przegubie dłoni” [*Fantazja*]), jak i czymś, co poprzez imaginację może współtworzyć lub potęgować pustkę, unicestwić istnienie („wymazuje ogród i dom w ogrodzie / i z komina ulatującą rzekę” [*Teatr Kredek*]). Pustka sama w sobie jest jednak niedostępna jakiemukolwiek myśleniu („nie istnieje empiryczna metoda sprawdzania własności pustki”¹⁶) i przynależy do porządku nomenalnego, a nie namacalnego. Z tego powodu wywoływanie jej bądź badanie jest czymś pozornym i w istocie absurdalnym, o czym mowa w jednym z wierszy z cyklu *Ptasie skrzyłce*: „czytamy to co nienapisane” [*Nad ranem*].

Śunjata, rozumiana jako pustka, w buddyzmie jest zasadą, która wskazuje, że „choćby rzeczy w przejawionym świecie z zewnątrz wydają się być rzeczywiste i namacalne, wewnątrz są w istocie puste” oraz „oznacza nieobecność jakiegokolwiek rodzaju jaźni albo własnej natury”, co tak naprawdę podkreśla, iż w ramach tej koncepcji rzeczy „nie mają wrodzonego bytu, czyli [...] nie istnieją same z siebie”¹⁷. Transponując to myślenie na *Widok* i poszukując jego ewentualnych ech lub odzwierciedleń, warto skupić się na kilku współbieżnych kwestiach. W poezji Fajfera podmiot liryczny nie może interweniować w żaden byt ze względu na cechującą go pustkę – żadna rzecz nie ma niczego, co byłoby tylko jej własne, gdyż wszystko jest zapośredniczone. Tym samym „ja” nie jest w stanie znaleźć żadnego punktu zaczepienia. Pozostaje to w organicznym związku z dążeniem do kamuflowania obecności pustki lub jej subiektywizacji, czym tak naprawdę „ja” podkreśla jej istnienie i udowadnia, że właściwa mu nietożsamość siebie ze sobą, podzielana przez pustkę, buduje fikcję podmiotowości sensotwórczej. To, że zewnętrzność odpowiada milczeniem na wołanie „ja” lub unika odpowiedzi na jego zapytania, jest bowiem efektem zaufania w perspektywiczność aporii właściwej pustce. Ona zaś nie jest w stanie niczego zaoferować podmiotowi ani odmienić jego losu.

Pustka u Fajfera, podobnie jak w buddyzmie, „nie jest nieobecnością” ani „nie jest unicestwieniem”¹⁸. Równie bliskie jest mu podstawowe dla tego systemu sformułowanie

16 R. Nazar, *Uwagi w sprawie statusu metodologicznego terminu pustka* [w:] *Człowiek i pustka. Problemy wakuumologii*, red. Z. Hull, W. Tulibacki, Olsztyn 2000, s. 10.

17 G. C. C. Chang, op. cit., ss. 97, 98.

18 Ibidem, s. 99.

dotyczące tego, że „»Forma jest pustką, a pustka jest formą«”, skądinąd tożsame z tezą: „istnienie jest nieistnieniem, a nieistnienie jest istnieniem”¹⁹. Dlatego tak silny nacisk w *Widoku* postawiony jest na ochronę każdego bytu („kurczowo zaciskam palce / żeby cię // nie upuścić” [*TERAZ*]), poszukiwanie sensów intymnych, powiązanych z osobowością „ja”, a nie uniwersalnych („teraz próbuje na własną rękę / ustalić znaczenie niektórych słów” [*Nauka czytania*]) czy uprzytamnianie sobie, jak bardzo artykułowane słowa nie są adekwatne do swego przedmiotu („wybierając opcję / wyslij / czułem że to nie jest udany wiersz / wiadomość dostarczona” [*TERAZ*]). Brak środków udoskonalających obcowanie ze światem, na co wskazuje wyznanie: „nieporadna jest cisza / i nieporadne są słowa” [***] oraz brak dowodów na jakąkolwiek teleologię, skłania liryczne „ja” Fajfera do nastawienia buntowniczego i uzmysłowienia sobie, że pytanie o sens to niezakończony proces. Podmiot próbuje więc wyzwolić się spod jarzma ambiwalencji, skonstruować przekonujący światoo obraz i odbudować niegdyś zniszczone relacje pomiędzy znaczoną a znaczącą („arkady // tekstowych ruin” [*Znad rzeki*]).

V

Podmiot liryczny w poezji Fajfera pragnie zbadać, w jaki sposób istota danej rzeczy uzależniona jest od specyfiki jej ekspozycji, przyjmowanej przez niego perspektywy i konstruowanego w świadomości jej obrazu. Jego myślenie organizują antynomie: światło–ciemność, istnienie–niebyt, widzialność–skrytość, które akcentują kluczową dla jego wyobraźni i mentalności tezę – wszystko w rzeczywistości jest tymczasowe w takiej samej mierze, jak efemeryczny jest ogląd przedmiotu. W kreowanym na tej podstawie poetyckim uniwersum wszystko się ciągle zmienia lub dokonuje się zgodnie z odgórnie narzuconym planem, który uwzględnia nieustanną powtarzalność zjawisk. Niemniej opisujące to „ja” bardziej skłania się ku temu, by udowodniać, że czasoprzestrzeń jawi się jako trwała, nieporuszona i integralna. Wypowiada się o tym szczególnie w utworze *Pieta na piasku* zawierającym dwa kluczowe fragmenty: „niech ta błękitna noc nigdy się nie kończy / niech te oczy zaczną opowiadać po raz tysiąc drugi // tę noc” i „ale nie potrafi napełnić głosu / jakby wszystkie słowa wymyło morze” [*Pieta na piasku*]. Przyczyną tego jest postrzeganie jakiegokolwiek, zarówno ożywionego, jak i nieożywionego bytu istniejącego w świecie, jako niewytłumaczalnego odstępstwa od normy, którą wyznacza pustka – „brzemienne w treści, przebogata nicość, próżność pełna smutku i pesymizmu”²⁰. Z jej powodu dokonywanie wglądu w świat i poddawanie go tematykacji okazuje się obarczone wielkim niebezpieczeństwem dla podmiotu. Przedłożenie nad tryb autorefleksji procedury transcendencji, poszerzenie

19 Ibidem, s. 106.

20 J. Trąbka, *Człowiek wobec naturalnej pustki* [w:] *Człowiek...*, s. 103.

swojego horyzontu poznawczego o przestrzeń ontologicznie nieokreśloną, jest ściśle powiązane z koniecznością zaakceptowania sytuacji, w której dojdzie do podania w wątpliwość czynników konstytuujących całość istnienia. Otworzenie się na to, co negatywne, jest aktem dobrowolnej utraty władzy nad sobą oraz pozbyciem się zdolności określania swego usytuowania względem bytu. Działając intuicyjnie, bazując na asocjacjach i wstydząc się tego, co robi („udaję / że / nie / patrzę” [TERAZ]), nie zawsze liryczne „ja” Fajfera jest świadome tych spraw, tym bardziej, że nieustannie cierpi na amnezję, choć defekty swej pamięci traktuje jako coś warunkującego jego trwanie. Pamięć o tym, co doświadczone, uczyniłaby według niego poszczególne przeżycia zbyt wielowątkowymi., niepamięć zaś umożliwia konfrontowanie się ze światem, w czym – być może – można dopatrzeć się źródeł jego skłonności do wypowiedzi niejako niedokończonych i tym samym wieloznacznych („ciekawe, co powie jak wróci / ciekawe co po” [TERAZ]). Dzięki predylekcji do synekdochy praktykuje rozumowanie indukcyjne – na podstawie ulotnych obserwacji formułuje wnioski dotyczące ogólnego planu istnienia, przy czym wszystko, co postrzeżone, jawi mu się jako świadectwo zastępowania materii przez jej negatywne odpowiedniki. Metodą i zasadą widzenia, kontaktu z rzeczywistością i tym, co niepojmowalne, wydaje się współdziałanie różnych czynników, które polega na dostrzeganiu dysproporcji pomiędzy wariantami poznania oraz wykorzystywaniu sieci analogii pomiędzy obiektami.

VI

Ustanowienie siebie samego poprzez poszukiwanie uznania w oczach innych i szeregu współbieżności pomiędzy własną naturą a istotą rzeczywistości niemożliwe jest w *Widoku* z tego powodu, że czynniki mogące definiować „ja” zanikają, a to, co ekstensywne i przyszłościowe, wydaje mu się nieosiągalne („to się przejaśnia w drobiazgach drobnych szczegółach / nieskończenie małych / w tym / że nie istnieją” [TERAZ]). Aktywność epistemologiczna okazuje się bezcelowa, gdyż poszukuje nieistniejącej przecież istoty, w czym Fajfer podziela dotyczące pustki rozpoznanie Nagardżuny piszącego niegdyś: „Ponieważ istota jakiegokolwiek rzeczy nie istnieje / [...] Dlatego jest jej pozbawiona – pusta”²¹. Akcentując to, liryczne „ja” daje w istocie świadectwo swojego nieprzysposobienia do panujących w świecie warunków, wskazuje na istotowe błędy w swojej formie bytu i traci kontakt z wszystkim tym, co nie znajduje się w jego wnętrzu („słowa na krawędzi ust // i z powrotem wpadające / do ust / inne wypadają” [TERAZ]). Wobec tego kierowane do świata komunikaty postrzega jako karkołomne, a otrzymywane informacje odczytuje jako niepodejmujące jakiegokolwiek

21 Nagardżuna, *Pustka (70 strof)* [w:] idem, *Filozofia pustki i współzależnego wylaniania*, tłum. A. Przybysławski, Kęty 2014, s. 80.

polemiki z nim i delimitujące jego istoczenie się. Razem składa się to na destabilizację filarów jego myślenia i degradację projektowanej przez niego swego rodzaju ontologii prywatnej – antylogocentrycznej, postponującej dualizm oraz krytycznie i zarazem afirmatywnie odnoszącej się do pustki. Niuanse tego oddaje – podzielana przez podmioty *Widoku* – formuła *vertigo* André Glucksmana, oznaczająca „doświadczenie powietrzne, przeczucie upadku, z którego nie sposób się już podnieść” oraz „osunięcie się jednostki nowoczesnej w nieodwracalny kryzys nieufności”²². Można dodać za Fajferem, że chodzi tu o upadek z „głębokiej wieży” w pustkę.

W *Widoku* Fajfera podmiot odczuwa bojaźń przed dekonstrukcją siebie. Poczucie niemocy w nadaniu sobie postaci trwałej doprowadza do tego, że nieświadomione struktury wewnętrzne wymykają się. Traci on kontrolę nad swymi popędami oraz porzuca prymat retro- i introspekcji. Przenosi akcent na prezentację niuansów krytyki obecności samego siebie, do czego skłania go przekonanie, że uznanie jakiegokolwiek podmiotu jest z gruntu niemożliwe, dlatego może pozwolić sobie na autodegradację. Wyrwę w jego psychice tworzy poczucie bycia na nieprzynależnym sobie miejscu, co determinuje ciągłą dezorientację i ma miejsce nawet w wypadku, gdy reprezentacja jego doświadczenia jest jawna, jak czytamy w jednym z wierszy:

zgubiliśmy się
gdy stanąłem przy tamtej
szybie wyglądasz z której strony nadejdę
stojąc za tobą robię zdjęcie jak

wyglądasz [*TERAZ*].

Nieesencjonalność i samozatrącenie się mają zatem w *Widoku* swoje źródło w nakładaniu się perspektyw poznawczych. Słabością „ja” jest podatność na zranienie – powstają w jego ciele szczeliny, przez które może do jego wnętrza wnikać nicość, potęgowana przez rozrzedzanie się materii i znaczeń:

rozrzedzone literki falują na szkiełku
telefonu
widok nie mniej bajkowy
od błękitnych kłosów pod nami

myślę o tym zranionym
paznokciu na
klawiaturze [*TERAZ*].

22 A. Bielik-Robson, *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*, Kraków 2000, s. 156.

Mimo hybrydyczności podmiotu, każdy przeżyty przez niego moment zaświadcza w *Widoku* o istnieniu wieczności, ciągłym następstwie, pojawianiu się na miejscu znanych konfiguracji znaczeń nowych, jak również zaskakujących układów zjawisk. Jego podawana w wątpliwość tożsamość samego ze sobą nie wyklucza labilności i wewnętrznej fluktuacji („w każdej chwiliżance / ten sam inny zapach” [TERAZ]), tak samo, jak bycie kimś nie wyklucza w wyobraźni Fajfera stania się czymś lub kimś innym. Wiele w tym tomie poświęca się bowiem miejsca transponowaniu „ja” na przedmioty, czy wszelakim transmutacjom osobowościowym lub kohabitacji z czymś co prawda autonomicznym, ale niejako gościnnym dla innych bytów.

Konstytucja lirycznego „ja” jako efemerydy podkreśla pragnienie podjęcia przez poetę problemów kognitywnych. Część XXIII cyklu *TERAZ* przynosi istotną w tej materii diagnozę dotyczącą przyswajania czegokolwiek z zewnątrz, gdy wszystko ulega anihilacji, oraz wysuwa na plan pierwszy problem relacji pomiędzy „ja”, „ty” i „nie-ja” lub, mówiąc inaczej, rozszczepiania się i wzajemnego przenikania form podmiotowości. Zderzają się w tym wierszu dwie perspektywy. Pierwsza powiązana jest z postulowanym przez „ja” imperatywem dostosowania się do panujących okoliczności, reagowania na jakiegokolwiek przejawy negatywizmu, eskalacji pustki, co zawiera się w przekonaniu o konieczności zahamowania poprzez liryzm powszechnej degrengolady („głos / oplata // noc” [TERAZ]), druga zaś dotyczy uprzedmiotawiania tego, co niewiadome, które – jako czynnik wątpliwy i enigmatyczny – pogłębia nieuchronny upadek, choć – poddane ingerencji „ja” – może zostać pozbawione znaczącego wpływu na istnienie („imiona / chmur // odkrusz” [TERAZ]) lub przynajmniej stanie się bardziej objaśnione. Pustka – jako droga do uporządkowania świadomości – nie pozwala podmiotowi w pełni rozwinąć się duchowo, zdobyć się na wyzwolenie ze swojej formy cielesnej oraz wyzbyć się przywiązania do materializmu. Determinantą jego bycia jest wychwytywanie alogicznych struktur semantycznych, wewnętrznie sprzecznych konstatacji, jak również tropienie paradoksów w naturze tego, co uznawane za absolutne. W stwarzanych przez to sprzyjających warunkach „ja” nieco neguje dualizm przeciwstawiający rzeczywistość podmiotowi. W jego mniemaniu dychotomie potęgują lęk wynikający z implikowanego przez nie imperatywu określenia się po którejś ze stron. Na antypodach tych zjawisk sytuuje się marzenie o immanencji. Wyrażane jest ono poprzez zastanowienie nad głębią metafizyczną, co *expressis verbis* daje znać o istotności dla podmiotu postulatu odzwierciedlania w liryce faktu emanowania zaborczej nicności w poetyckim świecie, wobec której „ja” nieustannie musi być zdyscyplinowane. Stoi to jednak w sprzeczności z kultywowaniem przez podmiot innego modelu artykulacji. Jak pokazuje jedna z części *TERAZ* polisemiczność słów w *Widoku* zależna jest od ich fizykalności i stopnia sensualizacji – za prawdziwie rezonujące podmioty Fajfera uznają te komunikaty, które zostały napisane lub wryte na ciele:

zgadujemy słowa pisane palcem na wydnie
na ziarnkach skóry

[...]

jeszcze raz nie czułam ostatniej litery [*TERAZ*].

Niejednokrotnie także język poety przywodzi na myśl pismo automatyczne czy dokonania dadaistów. Z tego względu sens jego pisania oddaje być może metafora *automatonu* obecna w pismach Jacques'a Lacana, która oznacza „samozapętlający się łańcuch znaczącego, w którym psyche zamyka się szczelnie i bezpiecznie”, czego przeznaczeniem jest powstanie „pozornie spójnej narracji, której celem jest przykryć nieusuwalny brak”²³. Owym brakiem u Fajfera jest właśnie pustka.

VII

W *Widoku* Fajfera dochodzi do swego rodzaju konfliktu. Tom pokazuje, że postulatem poezji emanacyjnej jest zawarcie możliwie najszerszego spektrum zjawisk składających się na świat i ogromu jego piękna w detalu, opisanie konieczności darzenia całej materii miłosierdziem przez wzgląd na jej degradację oraz ukazanie wyłaniania się bytów i emocji z tego, co autentyczne lub niedostępne widzeniu. Innymi słowy, chodzi Fajferowi o pokazanie, że to, co w konwencjonalnym akcie poznawczym jest niemożliwe, dokonuje się właśnie w poezji. W tym aspekcie pustka jest rozumiana literalnie, jako brak czegoś i dominacja niebytu nad bytem lub zakłócenie naturalnej relacji na podobnych płaszczyznach (opisanej na przykład za Martinem Heideggerem w ten sposób: „Bycie należy do nas, my należymy do Bycia”²⁴), z czego wynikają jej implikacje: brak powiązań pomiędzy słowem a rzeczą, nieskuteczna teleologia czy sceptycyzm metodologiczny – uznanie, że na drodze poznania nie można uzyskać wiedzy pewnej. Z drugiej jednak strony pomocna w eksplikacji *Widoku* jest aparatura myślenia obecna w buddyzmie zen, która pozwala uchwycić, w jakich aspektach myślenie Fajfera cechuje logika paradoksu, czyli uznawanie, że „prawdą jest tylko i wyłącznie jednoczesna negacja i afirmacja”²⁵ i utożsamianie, z zachowaniem ich autonomii, przedmiotu z podmiotem, z czego wynika fundamentalna dla buddyzmu i *Widoku* teza: „z podmiotowego punktu widzenia nie można przedmiotowo uchwycić rzeczywistości dostępnej w akcie oświecenia [...] i dlatego jest ona nazywana »pustką«”²⁶.

23 Eadem, „*Na pustyni*”. *Kryptoteologie późnej nowoczesności*, Kraków 2008, s. 217.

24 Eadem, *Duch powierzchni. Rewizja romantyczna i filozofia*, Kraków 2004, s. 438.

25 A. Kozyra, *Estetyka zen*, Warszawa 2010, s. 31.

26 Ibidem, s. 32.

Wypowiadające się w analizowanym tomie podmioty nie posiadają jednolitej tożsamości i nie są w stanie dotrzeć do nieistniejącej przecież istoty rzeczy. Ponadto w tej sytuacji wszystko nawzajem się warunkuje – także poznające indywiduum i obserwowane przez niego zjawiska, co sprawia, że w *Widoku* niewątpliwie „Jedno jest wszystkim, a wszystko jest jednym”²⁷. Mimo tych powinowactw lub podobieństw Fajfer do pewnego stopnia, na przekór swej predylekcji do eksperymentu, podziela paradygmat liryki europejskiej, w której niemożliwe jest uwzględnienie w radykalnej formie koncepcji antydualizmu podmiotowo-przedmiotowego, sprzeciwienie się uprzedmiotowieniu czegoś takiego jak pustka czy immanentnych dla buddyizmu zen sprzeczności. W *Widoku* skłania się cyklicznie do podzielenia jednej lub drugiej tendencji, choć za każdym razem pustka ma u Fajfera charakter tekstualny – jest czynnikiem obecnym tylko po to, aby za jego pośrednictwem przedstawić coś niekoniecznie obecnego w rzeczywistości w takiej samej formie, ale także czymś nadprzyrodzonym, niejako inkorporowanym do wnętrza podmiotu, jak czytamy w jednym z wierszy: „połykając przepaść wymówiła zakłęcie pewnej wróżki” [*TERAZ*]. W tym sensie kluczowy jest wiersz, od którego pochodzi tytuł tomu Fajfera. W *Widoku z głębokiej wieży* zostaje uchwycony ów rozziw pomiędzy różnymi wersjami pustki w metaforze wieży, która z jednej strony może pochłaniać do swego wnętrza materię, dekonstruować w ten sposób byty i indukować pustkę, z drugiej zaś roztacza się z niej widok na rzeczywistość, do której opisu, nawet w akcie iluminacji, nikt nie posiada stosownych narzędzi. Jedyne, co pozostaje, to medytacja i oczekiwanie, jak pisze poeta:

Zostań. Aż rano odnajdziemy środek lekkości, atonalny
element. Powieki otworzysz, słowa usiądą
koło lampki, obok nas.
I morze będzie inaczej, rozkołysywać [*Widok z głębokiej wieży*].

27 Ibidem, s. 33.

Bibliografia

- Bielik-Robson A., „*Na pustyni*”. *Kryptoteologie późnej nowoczesności*, Kraków 2008.
- Bielik-Robson A., *Duch powierzchni. Rewizja romantyczna i filozofia*, Kraków 2004.
- Bielik-Robson A., *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*, Kraków 2000.
- Chang G. C. C., *Buddyjska nauka o wszechcałości. Filozofia buddyzmu huayan*, tłum. H. Smagacz, Kraków 2010.
- Czapinga M., *Po-widoki pustki. O sposobach konceptualizowania pustki w kulturze współczesnej*, Kraków 2017.
- Człowiek i pustka. Problemy wakuumologii*, red. Z. Hull, W. Tulibacki, Olsztyn 2000.
- Fajfer Z., *Widok z głębokiej wieży*, Szczecin-Bezrzecze 2015.
- Jung C. G., *Przedmowa C. G. Junga* [w:] D. T. Suzuki, *Wprowadzenie do Buddyzmu Zen*, tłum. A. i M. Grabowscy, Kraków 2009.
- Kozyra A., *Estetyka zen*, Warszawa 2010.
- Kozyra A., *Filozofia zen*, Warszawa 2004.
- Nagardżuna, *Filozofia pustki i współzależnego wylaniania*, tłum. A. Przybysławski, Kęty 2014.
- Nazar R., *Uwagi w sprawie statusu metodologicznego terminu pustka* [w:] *Człowiek i pustka. Problemy wakuumologii*, red. Z. Hull, W. Tulibacki, Olsztyn 2000.
- Przybysławski A., *Buddyjska filozofia pustki*, Wrocław 2009.
- Suzuki D. T., *Wprowadzenie do Buddyzmu Zen*, tłum. A. i M. Grabowscy, Kraków 2009.
- Trąbka J., *Człowiek wobec naturalnej pustki* [w:] *Człowiek i pustka. Problemy wakuumologii*, red. Z. Hull, W. Tulibacki, Olsztyn 2000.

Streszczenie

Celem artykułu jest interpretacja tomu poetyckiego Zenona Fajfera *Widok z głębokiej wieży*, przy założeniu, iż w tej realizacji poetyki emanacyjnej pisarz chce opisać stan człowieka, który napotyka na problemy przekraczające jego możliwości poznawcze. W analizie wykorzystano koncepcje obecne w tradycji buddyzmu zen, szczególnie idee „absolutnie sprzecznej samotożsamości” oraz jednoczesnej negacji i afirmacji. W rezultacie tekst dowodzi, że w *Widoku z głębokiej wieży* obecne są dwa warianty pustki. Pierwszy z nich charakteryzuje wiele podobieństw do pustki obecnej w buddyzmie zen, drugi zaś rozumiany jest jako brak czegoś i niezapełniona przestrzeń. Pozwala to wysnuć przypuszczenie, że w liryce europejskiej niemożliwe jest pełne odzwierciedlenie koncepcji obecnych w buddyzmie zen.

Summary

Forms of emptiness in emanational poetry. *Widok z głębokiej wieży* by Zenon Fajfer

The aim of the article is to analyze the *Widok z głębokiej wieży* – the poetic volume of Zenon Fajfer. The starting point is the recognition that in this implementation of the emanational poetry, the writer wants to describe the condition of a man who encounters problems exceeding his cognitive abilities. In fact, he is close to the concepts present in the tradition of Zen Buddhism – especially the idea of “absolutely contradictory self-identity” and simultaneous negation and affirmation. This allows the author of the article to notice that in Fajfer’s poetry emptiness is a present default figure. Although it is something that embraces the whole poetic universe and no one is able to reduce its presence, it cannot be described directly because it cannot be objectified. The main strategy of the existence of the lyrical persona in the poetry of Fajfer thus becomes the desire for illumination which would allow to see a reality other than just characterized by aporia and enable final recognition which contributes to the evolution of meanings and which causes the escalation of emptiness. The implications of Fajfer’s hypothetical filiation with Zen Buddhism are particularly visible in the formal sphere of his volume which reflects the disharmonious view of the subject, the lack of correspondence between the objects present around the lyrical persona or the uncoordinated phenomena experienced by him. The main conclusion derived from the conducted analyzes is the recognition that in the *Widok z głębokiej wieży* there are two variants of emptiness. The first is characterized by many similarities to the emptiness present in Zen Buddhism, while the second is understood as the lack of something and the uninhabited space. This allows to assume that in European poetry, it is impossible to fully reflect the concepts present in Zen Buddhism.

Agnieszka Kiejziewicz

Ekranowa nuda czy estetyczna przyjemność? Zachodnia teoria *slow cinema* a filmy Naomi Kawase

Instytut Sztuk Audiowizualnych Uniwersytetu Jagiellońskiego

Wierzę, że w dzisiejszych czasach, kiedy otwieramy drzwi do kina, ma to w sobie nutę fałszu, ponieważ zdajemy się mówić do widza: „Wejź na ten film i wszystko będzie w porządku, będziesz się dobrze bawić”.

–Pedro Costa

Wstęp

Slow cinema to rodzaj kina (określanego również mianem ruchu, nurtu lub gatunku)², którego głównym założeniem jest wprowadzenie widza w kontemplacyjny nastrój poprzez wykorzystanie przez twórcę odpowiednich zabiegów technicznych i rozwiązań fabularnych. Filmy mieszczące się w przyjętych ramach pojęciowych charakteryzują się, między innymi, minimalistyczną kompozycją kadru, podkreśleniem znaczenia obserwacji detali oraz wolnym tempem narracji. *Slow cinema* stanowi opozycję do dynamicznego kina hollywoodzkiego, montażu atrakcji i szeroko pojmowanych mechanizmów promocyjnych związanych z funkcjonowaniem przemysłu filmowego.

W badaniach dotyczących recepcji *slow cinema* już wielokrotnie pojawiało się zagadnienie roli przewycięzania uczucia nudy, towarzyszącej skupieniu na obserwacji życia codziennego bohaterów³. To właśnie nuda objawiająca się podczas projekcji

1 „I believe that today, in the cinema when we open a door, it’s always quite false, because it says to the spectator: Enter this film and you’re going to be fine, you’re going to have a good time” (za: I. Jaffe, *Slow Movies. Countering the Cinema of Action*, New York 2014, s. 121 [tłum. własne – A. K.]).

2 Zagadnienie ram pojęciowych związanych ze *slow cinema* zostanie rozwinięte w kolejnej części niniejszego artykułu.

3 Por. J. Boer, *As Slow as Possible. An Enquiry Into the Redeeming Power of Boredom for Slow Film Viewers*, 2015 [on-line:] https://www.academia.edu/10365084/As_Slow_As_Possible [20.12.2017].

filmowej staje się w badaniach kina pojęciem kontrowersyjnym, a jednocześnie nierozzerwalnie związanym z krytyką filmową. Podczas gdy twórcy kina popularnego prześcigają się w wymyślaniu zajmujących treści fabularnych oraz atrakcyjnych kompozycji wizualnych, *slow cinema* występuje przeciwko głównemu nurtowi, podnosząc pojęcie ekranowej nudy do roli wartości samej w sobie. Kino kontemplacji⁴, kładąc nacisk na intymną komunikację z odbiorcą, a zarazem odwołując się do poczucia elitarności uczestnictwa w seansie niemożliwym do docenienia przez widza masowego, traktuje nudzenie się jako niezbędny element uczestnictwa w pokazie. W kontekście odbioru „wolnych filmów” nuda jest przewycięzana, a doświadczanie jej podczas wielogodzinnego pokazu okazuje się aktem nobilitacji społecznej⁵.

Nieco odmienne postrzeganie nudy w kontekście *slow cinema* można z kolei zaobserwować na gruncie kina japońskiego, charakteryzującego się długą historią tworzenia filmów ukierunkowanych na wzbudzenie w widzu zachwyty pięknem przyrody oraz podkreślenie ulotności relacji międzyludzkich. Na szczególną uwagę wśród dokonania Japończyków zasługują obrazy Naomi Kawase (ur. 1969) – artystki postrzeganej jako głównej przedstawicielki analizowanego zjawiska w Kraju Kwitnącej Wiśni – które zostaną wykorzystane jako przykłady badawcze w dalszym toku wywodu.

Celem niniejszego artykułu jest refleksja nad powiązaniem *slow cinema* z dyskursem o nudzie. Analizie zostanie poddana problematyka nudzenia się w kontekście odbioru filmów klasyfikowanych w ramach zjawiska, ze szczególnym naciskiem na różnice między zachodnią teorią a jej przeniesieniem na grunt japoński przez Naomi Kawase.

Slow cinema – geneza i ramy pojęciowe

Poszukując genezy terminologii związanej ze *slow cinema*, warto zwrócić uwagę na samą obecność przymiotnika *slow* (ang. „wolny”), pojawiającego się w kontekście ruchów promujących spowolnienie tempa życia codziennego. Określeniem, które przeszło już na stałe do codziennego użytku, zarówno za granicą, jak i w Polsce, jest *slow food*. Ten międzynarodowy ruch, zrzeszający obecnie tysiące członków, posiada status prawny organizacji non-profit, definiującej swoje cele jako „ochrona prawa do

4 Warto wspomnieć, że sama kontemplacja jest pojęciem o wydźwięku pozytywnym i definicyjnie nie łączy się z nudą. Jednakże brak socjalizacji do autorefleksji może powodować znudzenie kontemplacją, powiązane z niespełnionymi oczekiwaniami widza nastawionego na zupełnie inny rodzaj obrazu. Można zauważyć, że granica pomiędzy nudą a kontemplacją jest niezwykle cienka (kontemplacja może nudzić, natomiast nuda może przerodzić się w kontemplację) – niemniej znudzenie postrzegane jest jako jednoznacznie negatywne.

5 Por. ibidem. Jakob Boer zauważył, że uczucia pojawiające się podczas oglądania filmów mogą być odbierane przez widzów jako gratyfikacja sama w sobie. W związku z tym nuda, jako emocja niestannie towarzysząca obcowaniu z produkcjami *slow cinema*, będzie oceniana jako skrajne odczucie, doceniane jedynie przez osoby przygotowane do tego typu odbioru.

smaku”⁶. Przynależność do grupy wiąże się z popularyzacją zdrowego żywienia, polegającego na przygotowaniu posiłków z naturalnych składników i wykorzystaniu jednocześnie z tradycyjnych receptur, których zrealizowanie wymaga czasu i nakładu pracy. Głównym założeniem ruchu jest wystąpienie przeciwko standaryzacji metod przygotowania pożywienia na świecie, postępującej wraz ze wzrostem popularności restauracji i barów oferujących jedzenie typu *fast food*. *Slow food* ma być więc celebracją różnorodności, wspólnotowości wynikającej ze spotkania przy posiłku, a także unikatowego charakteru kuchni regionalnej⁷. Zjawisko utraty jakości w obliczu nadmiernego konsumpcjonizmu piętnuje także inny ruch – *slow fashion*. Sztuka „powolnego ubioru” polega na racjonalizowaniu zakupów poprzez dokonywanie przemyślanych wyborów, a co za tym idzie, kupowaniu mniejszej ilości garderoby, przy jednoczesnym zwróceniu uwagi na zasady *fair trade*. *Slow fashion* występuje więc przeciwko niskiej jakości nietrwałych produktów tworzonych na skalę masową, a także zachęca do poświęcenia czasu na własnoręczne tworzenie krojów i przerabianie już istniejących⁸. Przymiotnik *slow* połączono także ze sztuką, co zostało później przełożone i rozszerzone na sztukę filmową. *Slow art* nie jest jednak szczególnym stylem ani nurtem związanym z techniką wykonania prac. „Powolna sztuka” to sposób odbioru dzieł już istniejących, wprowadzający jednak nowe zasady podziwiania obiektów w galeriach sztuki. Propagatorzy *slow art* zauważają, że podczas wizyty w przestrzeni wystawienniczej widz poświęca uwagę tak wielu eksponatom, że naprawdę nie doświadcza w pełni żadnego z dzieł, cierpiąc z powodu nadmiaru docierających do niego bodźców. Tak więc nowy sposób wystawiania dzieł zakłada zgromadzenie mniejszej ilości obiektów na jednej powierzchni tak, aby kontemplacja nie była ograniczona czasowo, a sam odbiorca nie czuł przymusu ciągłego przemieszczania się. Spotkanie ze sztuką, w założeniu *slow art*, ma być przeżyciem duchowym, a nie „kolekcjonowaniem doświadczeń”. Co więcej, pozbawione podpisów i etykiet obiekty zachęcają widza do samodzielnego odbioru oraz całkowitego poddania się własnym przemyśleniom⁹.

Przedstawione powyżej ruchy, zakładające „spowolnienie” jednostki w dynamicznie rozwijającym się świecie, ograniczenie potrzeby odbierania jednocześnie dużej ilości bodźców oraz przyjęcie, że „mniej oznacza więcej”, doskonale korespondują z założeniami *slow cinema*. Sama koncepcja zjawiska została zarysowana w 2003 roku przez Michela Cimenta, który pisząc o „kinie powolności” [*cinema of slowness*] poszukiwał

6 Por. polska strona ruchu Slow Food, *Co to jest Slow Food* [on-line:] <http://www.slowfood.pl/index.php?s=str-cotojest> [dostęp: 4.05.2016].

7 Por. C. Petrini, *Slow Food. The Case for Taste*, New York 2003, s. XVII.

8 Por. K. Fletcher, *Slow Fashion. An Invitation for Systems Change*, „Fashion Practice” 2010, No. 2, ss. 259–265 [on-line:] <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.2752/175693810X12774625387594> [17.11.2017].

9 Por. S. H. Donald, C. Lindner, *Inert Cities. Globalization, Mobility and Suspension in Visual Culture*, New York 2014, ss. 108–109.

wspólnych punktów odniesienia w dziełach takich twórców, jak Béla Tarr czy Tsai Ming-Liang¹⁰. Natomiast określenia „*slow cinema*” po raz pierwszy użył w swoim artykule Matthew Flanagan, próbując podać cechy, które wyróżniały filmy klasyfikowane w ramach zjawiska. Badacz wyszczególnił takie elementy powracające w wybranych obrazach, jak przewaga długich ujęć, zdecentralizowana narracja oraz skupienia na ukazaniu codzienności¹¹. Popularyzacja terminu postępowała wraz z kolejnymi publikacjami dotyczącymi tematu, a wśród badaczy zainteresowanych spojrzeniem na dzieło filmowe z nowej perspektywy warto wymienić, między innymi, cytowaną wcześniej Irę Jaffe, Nicka Jamesa oraz Davida Bordwella i Kristin Thompson¹².

Na gruncie polskim o kinie powolności, występującym także pod pojęciem neomodernizmu, pisał Rafał Syska w swojej książce *Filmowy neomodernizm*¹³. Autor proponuje wyprowadzenie genezy pojęcia i samego zjawiska z refleksji nad modernizmem i podkreśla, że bez dokonań tamtejszego okresu dziejów kina neomodernizm nie mógłby zaistnieć¹⁴. Kino kontemplacji ma więc być próbą wskrzeszenia założeń modernizmu, kładąc przede wszystkim nacisk na wartość artystyczną dzieła filmowego, a nie tylko rozrywkową¹⁵. Warto tutaj przywołać cechy modernizmu, do których odwołują się neomoderniści, jak choćby dążenie do stworzenia dzieła oryginalnego, niepowtarzalnego oraz odbiegającego od przyjętych wzorców¹⁶. Moderniści¹⁷ kładli duży nacisk na rolę procesu opowiadania oraz autorefleksyjność przekazu, jednocześnie dokonując dekonstrukcji klasycznych modeli dramaturgicznych i unikając chwytów fabularnych kina rozrywkowego. Kino było dla nich medium oferującym wstęp do nowego obszaru poszukiwań dyskursywnych, dającym artyście możliwość przekazania subiektywnej wizji świata¹⁸. Słowem często powracającym w kontekście określenia związku *slow cinema* z modernizmem jest „nostalgiczny”. Jak pisze Syska, „neomodernizm z zasady jest nostalgiczny: nie tyle skierowany ku przeszłości, ile szukający w niej wzorców komunikacji ze współczesnością”¹⁹.

Narodziny neomodernizmu, czerpiącego z dokonań modernizmu stanowiły według Syski „skromną opozycję i cichy bunt nielicznych, dokonywany na tkance kina

10 Por. T. de Luca, J. N. Barradas, *Slow Cinema*, Edinburgh 2016, s. 1.

11 Por. ibidem.

12 Por. ibidem, s. 2.

13 Por. R. Syska, *Filmowy neomodernizm*, Kraków 2014.

14 Por. ibidem, ss. 14–19.

15 Por. ibidem, s. 156.

16 Por. ibidem, s. 21.

17 Por. ibidem, ss. 69–129. Autor *Filmowego neomodernizmu* wśród najznakomitszych twórców modernistycznych, których dokonania znacząco wpłynęły na neomodernistów, przywołuje Chantal Akerman oraz Theo Angelopoulosa.

18 Por. ibidem, ss. 14–57.

19 Ibidem, s. 157.

o wiele bardziej ekspansywnego i opartego na dyktacie prędkości”²⁰. Pod pojęciem „ekspansywnego kina” badacz ma na myśli obrazy postmodernistyczne, wciągające widza w chaos doznań, aby za pomocą szybkiego montażu i przyspieszenia zdarzeń wykreować przekonującą symulację prędkości. Film dający się zaklasyfikować jako postmodernistyczny, w swojej definicji jest mozaiką atrakcji, zapraszającą widza do świata gry i zabawy, gdzie poprzez rozwarstwienie przekazu i ponowną jego synchronizację twórca kreuje wielowarstwową układankę znaczeń²¹. Kino neomodernistyczne występuje przeciwko wspomnianej prędkości i nadmiarowi informacji, preferując w zamian, zacerpnięte z modernizmu, minimalizm i metaforę.

Potrzeba podkreślenia doniosłego charakteru przeszłości oraz odwrócenia od masowości powoduje wykorzystanie przez reżyserów „kina powolności” technik filmowych i zabiegów fabularnych, które w najlepszy sposób umożliwiają przełożenie poetyki modernizmu na współczesne realia. Wśród rozwiązań technicznych warto zwrócić uwagę na minimalistyczną kompozycję kadru oraz nagromadzenie długich ujęć, mających wprowadzać odbiorcę w kontemplacyjny nastrój²². Ponadto autorzy filmów klasyfikowanych jako *slow* zwracają szczególną uwagę na rolę detali, niezwykle często korzystając ze zbliżeń i podkreślając znaczenie otaczających człowieka przedmiotów. Intymnemu powiększeniu ulega także twarz bohatera, dzięki czemu jego wszystkie emocje stają się dla widza doskonale czytelne. Wyróżniającym powolne filmy zabiegiem technicznym jest również często spotykana rezygnacja twórców z muzyki niediegetycznej na rzecz podkreślenia naturalnych dźwięków otoczenia – odgłosów przyrody, rozmów w tle czy zgiełku ulicy²³. Natomiast wśród wyznaczników zjawiska związanych z kreowaniem warstwy fabularnej dzieła filmowego należy wskazać przede wszystkim wolne tempo narracji, a co za tym idzie, próbę ukazania na ekranie realnego upływu czasu, bez przyspieszeń i uproszczeń znanych z kina popularnego. Ograniczenie intrygi lub jej całkowity brak wiąże się z zabiegiem dedramatyzacji wydarzeń, co ma umożliwiać kontemplację codzienności, która, w założeniu *slow cinema*, nie musi być nasycona niezwyklejmi zwrotami akcji. Dzięki temu widz często obserwuje milczenie bohaterów, zajmujących się pracą czy spokojnym odpoczynkiem lub podziwia z nimi piękno otaczającej ich natury. Warto również zwrócić uwagę na samą kreację protagonistów, którzy niejednokrotnie są jednostkami wyalienowanymi, nieumiejącymi odnaleźć się wśród członków rodziny czy społeczności, a ich wszelka aktywność wydaje się daremna i bezcelowa. Bohater *slow cinema* definiowany jest przez swoje atawizmy i reakcje fizjologiczne, uniemożliwiające mu przełamanie głęboko zakorzenionego, pierwotnego lęku (przed opuszczeniem, przekroczeniem tabu, bezcelowością egzystencji)²⁴.

20 Ibidem, s. 152.

21 Por. ibidem, ss. 151–155.

22 Por. ibidem, ss. 160–161.

23 Por. ibidem.

24 Por. ibidem, ss. 164–165.

Filmy neomodernistyczne wymykają się jednoznacznej klasyfikacji gatunkowej czy przypisaniu do jednego nurtu – wśród produkcji światowego kina, o których wspomina się obecnie w kontekście *slow cinema* można odnaleźć zarówno dramaty, filmy postapokaliptyczne, kostiumowe, jak i kino eksperymentalne²⁵. Warto również przywołać fakt ciągłej negocjacji ram zjawiska przez badaczy. W swojej rozprawie doktorskiej Orhan Emre Çağlayan podkreśla, że *slow cinema* jest postrzegane jako fenomen XXI wieku, polegający na przełożeniu na nowy sposób odbioru wybranych założeń modernizmu²⁶, co jednakże nie oznacza, że w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku nie powstawały obrazy dające się wpisać w przywołane wcześniej ramy formalne. Próbuąc znaleźć jedno konkretne dzieło filmowe, które stanowiło punkt początkowy w kreowaniu poetyki neomodernizmu, Syska wskazuje produkcję *Prawdopodobnie diabeł* (*Le Diable probablement*, 1977) Roberta Bressona, podkreślając, że film „ukazał ów ideologiczny zwrot, który anonsował kres modernizmu i związanej z nim filozofii, a także dojmującą i głęboko pesymistyczną świadomość niedostępności przebrzmiałych już idei”²⁷. Jednakże, jak zauważa badacz, po czasach dominacji rynkowej postmodernizmu, kino kontemplacji daje się wyodrębnić jako zjawisko dopiero w latach dziewięćdziesiątych, wraz z pojawieniem się produkcji braci Dardenne’ów, Aleksandra Sokurowa, Carlosa Reygadasa i Bruna Dumonta²⁸.

Slow cinema a ekranowa nuda

Zastanawiając się nad związkami *slow cinema* z pojęciem nudy, warto przyjrzeć się wieloaspektowości samego zjawiska „nudzenia się” i możliwościom odniesienia badań dotyczących nudy do kina. Peter Toohey, powołując się na słowa filozofa Davida Londeya, podkreśla, że nuda odnosi się do „całej gamy emocji, takich jak frustracja, przesyta, depresja, odraza, obojętność, apatia oraz poczucie znalezienia się w pułapce”²⁹. Wymienione odczucia można zestawić z doświadczeniem odbioru „nudnych” filmów, określanym przez Seo Hyeonseoka mianem „szoku ekranowej nudy”³⁰. Zgodnie z jego obserwacjami widz, uczestnicząc w projekcji nudzącej go, reaguje agresywnie na spokojny obraz, w swoich założeniach niemający wywoływać skrajnych przeżyć³¹. Przewidywalność oraz

25 Por. O. E. Çağlayan, *Screening Boredom. The History and Aesthetics of Slow Cinema*, PhD thesis, University of Kent, 2014 [on-line:] <https://kar.kent.ac.uk/43155/1/Screening.Boredom.Caglayan.pdf> [20.12.2017], ss. 6–16.

26 Por. ibidem, ss. 27–36.

27 R. Syska, op. cit., s. 159.

28 Por. ibidem.

29 P. Toohey, *Historia nudy*, tłum. K. Ciarcńska, Warszawa 2012, ss. 11–12.

30 Por. S. Hyeonseok, *The Shock of Boredom. The Aesthetics of Absence, Futility, and Bliss in Moving Images*, Evanston 2003.

31 Por. ibidem.

powtarzalność technik filmowych i zabiegów fabularnych, jak z kolei zauważa Toohey, ma źle wpływać na psychikę człowieka, a odczucie nudy stanowi mechanizm obronny przed „krzywdą”³². Dostrzegając wymienione negatywne aspekty nudy można zadać pytanie: dlaczego odbiorca *slow cinema* świadomie decyduje się na odczuwanie emocji, które nie mają, w swojej definicji, przynieść mu przyjemnych doznań?

Wśród powodów takiego wyboru warto wspomnieć o samym uczestnictwie w „trudnych” projekcjach, postrzeganym jako akt nobilitacji społecznej. Poczucie elitaryzmu wiąże się głównie ze zjawiskiem *slow-watching*, określającym sposób brania udziału w pokazie. „Powolne oglądanie” to rytuał uczestnictwa powodujący, że obserwator, występując przeciwko „tradycyjnym” normom odbioru, zyskuje status „widza świadomego”. Ważny jest tutaj sam akt dokonywania wyboru filmu, który charakteryzuje się wolnym tempem zdarzeń lub niszowością zamiast popularnego kina zapewniającego rozrywkę³³. *Slow-watching* oznacza także wyzbycie się potrzeby przyspieszania dzieła filmowego (co jest niemożliwe w trakcie pokazu), dlatego też oglądanie filmów *slow* tak, aby w pełni ich doświadczyć, powinno być, w założeniu, czynnością kolektywną³⁴. Umiejętność dostrzeżenia w kinie kontemplacji wartości zamiast nudy oraz powstrzymanie się przed czynnościami przerywającymi skupienie powodują poczucie „przewycięzania” pokus. Dbanie o samorozwój w kontekście świadomego wyboru wymagających projekcji jest również drogą do uznania niemożliwości dostosowania się do wymogów „powolnego oglądania” przez każdego odbiorcę, a co za tym idzie, potwierdzenia elitarnego charakteru zjawiska. Z drugiej strony jednak, powiązanie uczucia nudy z odbiorem *slow cinema* może stanowić tabu także w kręgu pasjonatów zjawiska. Biorąc pod uwagę wcześniej przytoczone rozważania, skoro nuda zostaje przewyciężona przez „elitarnego” odbiorcę, staje się katalizatorem przemian, jednocześnie tracąc swój negatywny charakter wynikający z definicji.

Tak pojmowane „nudzenie się” może cechować się również kreatywnym potencjałem. Jednym z oblicz nudy twórczej może być wspomniana przez Tooheya melancholia, która jest wiązana z nudą egzystencjalną³⁵. Melancholia niesie ze sobą także potencjał intelektualny – analizując fragmenty powieści i dociekania filozofów dotyczące acedii, wspomniany badacz zauważa, że odczucie to prowadzi do potrzeby odkrywania rzeczywistości i podejmowania dociekań filozoficznych³⁶. Tak więc, odnosząc twierdzenia Tooheya do modelu odbioru *slow cinema* można zauważyć, że skupienie na kontemplacyjnym obrazie powoduje u widza możliwość podjęcia refleksji na tematy bezpośrednio go dotyczące. Dlatego też w przypadku filmów neomodernistycznych

32 P. Toohey, op. cit., s. 21.

33 Por. R. Syska, op. cit., ss. 163–164.

34 Por. ibidem, s. 164.

35 Por. P. Toohey, op. cit., ss. 99–130.

36 Por. ibidem, ss. 114–119.

nie będzie chodziło o przezwycięzenie nudy, ale właśnie o doświadczenie jej i przekucie na odczucie pozytywne. Nuda może więc „zawierać element krytycznego potencjału refleksyjnego, a zatem może stanowić silny bodziec pobudzający potencjał twórczy”³⁷. Projekcja z cyklu *slow cinema* ma więc stanowić dla widza możliwość doświadczenia życia codziennego bohaterów i poświęcenia mu uwagi, a co za tym idzie, osiągnięcie lepszego zrozumienia własnej egzystencji. *Slow cinema* ma stanowić próbę powrotu, chociażby tylko na czas seansu, do pierwotnego „życia chwilą”. Codziennosc filmowych bohaterów, nasycona informacjami gotowymi do przetworzenia przez odbiorcę, ma stanowić przedmiot nieustannej koncentracji uwagi widza – co z kolei powoduje wykluczenie nudy.

Na poszukiwania przez widzów nowych doznań pod postacią *slow cinema* wpływa także, opisywana przez Richarda Wintera, nuda pojawiająca się w kulturze rozrywki. Mogłoby się wydawać, że kino nastawione na przyciąganie widza nagromadzeniem atrakcji wizualnych nie może powodować znudzenia. Jednak, jak pokazuje badacz, odbiorca, który ogląda filmy popularne, wpada w „pułapkę powtarzalności”³⁸, doświadczając ciągle tych samych schematów fabularnych związanych z klasyfikacją gatunkową filmów. *Slow cinema*, ukazując życie codzienne i nie dążąc do budowania suspense, nie korzysta ze schematów kina hollywoodzkiego. Dzięki temu widz, znudzony powtarzalnością zachowań bohaterów popularnych, może odnaleźć w kinie kontemplacyjnym całkiem nowe historie. Ponadto Winter zauważa, że „nuda, którą odczuwa współczesny człowiek, prawdopodobnie jest wynikiem nadmiernej, a nie zbyt małej stymulacji”³⁹. W związku z tym *slow cinema*, redukując bodźce i dążąc do minimalizmu przedstawienia, będzie umożliwiała skupienie i pełne zrozumienie sensu partycypowanej narracji. Warto podkreślić, że, występując przeciwko masowości i szybkiemu tempu życia współczesnego człowieka, kino kontemplacji nie jest nastawione na dostarczanie rozrywki, a jego celem nie jest zabawianie czy oferowanie odbiorcy prostej przyjemności.

Z przedstawionych rozważań dotyczących zagadnienia nudy w kontekście odbioru *slow cinema* wyłania się obraz modelu recepcji dzieł dających się zaklasyfikować w ramach zjawiska. Jego głównymi cechami będzie odwrócenie od widza masowego i dążenie do intymnej komunikacji z uczestnikiem projekcji, który w ekranowej nudzie będzie poszukiwał głębszych wartości, pozwalających mu kształtować własne spojrzenie na otaczającą rzeczywistość.

37 Ibidem, s. 168.

38 R. Winter, *Nuda w kulturze rozrywki*, Kraków 2012, ss. 24–28.

39 Ibidem, s. 44.

Słow cinema w Japonii na przykładzie filmów Naomi Kawase

Japońska kinematografia może poszczycić się długą tradycją tworzenia filmów charakteryzujących się wolnym tempem akcji, minimalizmem i utrzymaniem w nastroju sprzyjającym kontemplacji dzieła. Wspominając tylko takich twórców jak Yasujiro Ozu – mistrz podkreślania znaczenia ekranowego czasu – czy Akira Kurosawa – kładący nacisk na rytm i długie ujęcia – można odnieść wrażenie, że powolność jest cechą towarzyszącą kinu japońskiemu od jego początków⁴⁰. Jak pisze David Bordwell, oczekiwania odbiorców w stosunku do kina na Zachodzie i w Japonii różniły się już w momencie pojawienia się kinematografii w tych krajach, co w przypadku drugiego kręgu kulturowego było spowodowane przyzwyczajeniem do obecności *benshi* – komentatora tłumaczącego akcję⁴¹. Jednakże w momencie pojawienia się dźwięku w filmie, zniknięcia zawodowych narratorów i dotarcia do Kraju Kwitnącej Wiśni zachodnich wyznaczników techniki filmowej (na przykład sposobu pracy kamery), oczekiwania widzów wcale nie dopasowały się całkowicie do nowego stylu. Bordwell wyjaśnia, że publiczność poszukiwała „doświadczenia multimedialnego”, będącego połączeniem barwnego opisu sytuacji przedstawionej na ekranie z ruchomym obrazem. W związku z tym szybkie tempo akcji i dynamiczny ruch kamery były, w rozumieniu widza japońskiego, raczej przeszkodą w odbiorze treści niż wizualną przyjemnością⁴². Analizując odbiór filmów w latach 1925–1945, o których pisze autor, warto zauważyć, że pojęcie nudy w różnych kręgach kulturowych może być całkowicie odmienne, co wpływa na klasyfikację danego dzieła filmowego także dzisiaj. Przykładem mogą stanowić filmy Ozu, które często pojawiają się w zachodnich zestawieniach „najnudniejszych arcydzieł kinematografii”⁴³, natomiast na gruncie japońskim są nadal doceniane do tego stopnia, że tworzy się ich remaki⁴⁴.

Wraz z pojawieniem się na Zachodzie ruchu *słow* oraz kryteriów pozwalających wyodrębnić kino kontemplacji, japońskie filmy spoza głównego nurtu, znane publiczności zachodniej głównie dzięki szerokiemu dostępowi do Internetu i obiegowi festiwalowemu, również zostały wpisane w ramy zjawiska. Poszukując twórców spoza zachodniego kręgu kulturowego, których wybrane obrazy filmowe wpisują się w ramy przywołanych wcześniej definicji, warto wymienić Shinjiego Aoyamę, Kiyoshiego

40 Por. P. C. Pugsley, *Tradition, Culture and Aesthetics in Contemporary Asian Cinema*, New York 2016, ss. 11–30.

41 Por. D. Bordwell, *Visual Style in Japanese Cinema. 1925–1945*, „Asian Cinema” 1995, No. 1, s. 10.

42 Por. ibidem.

43 Por. zestawienie najnudniejszych dzieł kinematografii przygotowane przez magazyn internetowy „Daily Lounge” – J. Smith, *Cinema’s Most Boring Masterpieces* [on-line:] <http://dailylounge.com/the-daily/entry/cinemas-most-boring-masterpieces> [15.12.2017].

44 Przykładem może być film *Tokijska rodzina* (*Tokyo kazoku*, 2013) w reżyserii Yōjiego Yamady. Obraz stanowi remake *Tokijskiej opowieści* (*Tokyo monogatari*, 1953), jednego z najslawniejszych dzieł Ozu.

Kurosawę, Takeshiego Kitano oraz właśnie Naomi Kawase. Ostatnia ze wspomnianych zyskała sławę w na Zachodzie głównie dzięki Grand Prix na festiwalu w Cannes w 2007 roku, zdobytemu za obraz *Las w żałobie* (*Mogari no mori*, 2007) i między innymi dzięki temu stała się główną japońską przedstawicielką *slow cinema*⁴⁵. Warto podkreślić, że artystka, komentując swoje obrazy filmowe, nie odnosi się do ruchu *slow*, pragnie jedynie ukazywać codzienność i przemyślenia towarzyszące bohaterom w ich wędrówce przez życie⁴⁶.

W nagrodzonym *Lesie w żałobie* miłośnik kina kontemplacji odnajdzie wszystkie wcześniej opisane wyznaczniki zjawiska. Utrzymany w wolnym tempie obraz opowiada historię Machiko – opiekunki pracującej w domu spokojnej starości położonym wśród pól i lasów prefektury Nara. Narracja skupiona jest na ukazaniu stanów emocjonalnych dziewczyny, która zaprzyjaźnia się z jednym z podopiecznych ośrodka, cierpiącym na demencję Shigekim. Tematem przewodnim filmu jest wewnętrzna walka bohaterów z żałobą – dla Machiko praca ma stanowić zagłuszenie rozpaczy po stracie synka, mężczyzna natomiast ciągle powraca wspomnieniami do swojej zmarłej żony, Mako. Kamera towarzyszy bohaterom w wykonywaniu codziennych czynności, takich jak udział w spotkaniach dla seniorów, jedzenie posiłków czy wspólne śpiewanie. Reżyserka kładzie także duży nacisk na podkreślenie roli detali, między innymi wyglądu wyposażenia ośrodka oraz osobistych przedmiotów pensjonariuszy. Zgodnie z założeniami *slow cinema* wydarzeniom nie towarzyszy muzyka niediegetyczna, a dialogi zostały ograniczone do minimum – wystarczy wspomnieć, że Shigeki ma problemy z komunikacją i porozumiewa się raczej dzięki mowie ciała i wyrazom dźwiękonaśladowczym, niż pełnym zdaniom. Istotną cechą charakterystyczną twórczości Naomi Kawase, zauważalną w *Lesie*, są także ujęcia kręcone z dalszej perspektywy, co powoduje odczucie oglądania filmu dokumentalnego⁴⁷.

Zamiłowanie reżyserki do tworzenia zapisów życia codziennego jest doskonale widoczne także w jednym z jej wcześniejszych filmów, *Shara* (*Sharasojyu*, 2003). Poza zabiegami technicznymi pozwalającymi zaliczyć obraz filmowy w ramy zjawiska, autorka przedstawia w nim koncepcję głównego bohatera jako jednostki wyalienowanej i zamkniętej w świecie własnych przeżyć wewnętrznych. Shun zmaga się z poczuciem pustki po stracie swojego brata bliźniaka, Kei, który zaginął w tajemniczych okolicznościach. Co istotne, samo zniknięcie chłopaka jest całkowicie pozbawione suspensu, ma jedynie pełnić rolę katalizatora powodującego obnażenie tajemnic rodziny w kolejnych latach po tragicznym doświadczeniu. Poza ukazaniem przeżyć wewnętrznych

45 Por. C. A. Laird, *The Mourning Forest* [w:] *Directory of World Cinema: Japan 2*, ed. J. Berra, Bristol 2012, ss. 89–90.

46 Por. L. S. Wei, K. Ran Komatsu, Y. Yang, *An Interview with Naomi Kawase* [w:] *Dekalog 4. On East Asian Filmmakers*, ed. K. E. Taylor, Brighton 2004, s. 10.

47 Por. ibidem, s. 90.

protagonisty, Naomi Kawase z uwagą dokumentalisty towarzyszy członkom społeczności Nary, tworząc paradokmalny zapis przygotowań do festiwalu Basara oraz samego wydarzenia.

Refleksję nad funkcjonowaniem jednostki w społeczności reżyserka podejmuje również w filmie *Zawsze woda* (*Futatsume no mado*, 2014), gdzie ukazuje perypetie rodzinne dwójki nastolatków – Kyoko i jej kolegi Kaito. Główna tematyka obrazu, którą jest przemijanie, zostaje zarysowana już w pierwszych scenach, kiedy to bohaterowie znajdują na plaży ciało topielca. Śmierć bezimiennnej postaci niewiadomego pochodzenia zostaje dalej zestawiona z odchodzeniem w gronie rodzinnym, oferującym ukojenie i spokój, jak to się dzieje w przypadku matki dziewczyny. Ważną rolę w filmie Kawase odgrywa podkreślenie związku przyrody z perypetiami rodzinnymi – rosnące przed domem Kyoko drzewo jest ulubioną rośliną umierającej kobiety i stanowi obiekt przywołujący wspomnienia najszcześniejszych chwil jej życia. Reżyserka, poprzez zbliżenia na detale drzewa, zaprasza widza do uczestniczenia w autorefleksji matki bohaterki na temat jej dobiegającego końca życia.

Badając dorobek artystki, można zauważyć, że wypracowała ona swój niepowtarzalny styl, który doskonale wpisuje się w ramy *slow cinema*. Również analiza opublikowanych recenzji dokonań autorki odpowiada przedstawionym wcześniej przemysłeniom odbiorców związanych z ekranową nudą. Dla widzów poszukujących ucieczki od hollywoodzkich schematów narracyjnych i szybkiego tempa akcji, pragnących oddać się podziwianiu japońskiej przyrody oraz analizie często skomplikowanych relacji międzyludzkich, dzieła Kawase stanowią zaprzeczenie nudy, oferując bogactwo środków wyrazu i treści⁴⁸. Z drugiej jednak strony, wśród recenzentów pojawiają się głosy zarzucające filmom artystki zbyt wolne tempo, brak spójności rozwiązań fabularnych oraz „nużące” ujęcia przyrody⁴⁹. Ekranową nudę może także potęgować fakt niezrozumiałej dla widzów z zachodniego kręgu kulturowego motywacji bohaterów, głęboko zakorzenionej w normach właściwych społeczeństwu japońskiemu. Jednakże dla tych odbiorców, którzy odnajdą w propozycjach reżyserki piękno związane z obserwacją prostej codzienności, doświadczenie nudy wpisanej w odbiór *slow cinema* może stać się wartością pozytywną.

48 Por. recenzja filmu *Las w żałobie* na portalu Meniscus – C. Bourne, *Review. Naomi Kawase's "The Mourning Forest"* [on-line:] <http://www.meniscuszine.com/articles/201206082578/naomi-kawases-the-mourning-forest/> [16.12.2017]; także – recenzja najnowszego filmu *Słodka pasta z czerwonej fasoli* (*An*, 2015) w „The Sydney Morning Herald”: P. Byrnes, *An review: A magical and beautiful film about what it means to be Japanese in the modern era* [on-line:] <http://www.smh.com.au/entertainment/movies/an-review-a-magical-and-beautiful-film-about-what-it-means-to-be-japanese-in-the-modern-era-20160427-gofv7d.html> [17.12.2017].

49 Por. recenzja filmu *Las w żałobie* na portalu The Hollywood Reporter – K. Honeycutt, *The Mourning Forest (Mogari No Mori)* [on-line:] <https://www.hollywoodreporter.com/review/mourning-forest-mogari-no-mori-159379> [18.12.2017].

Podsumowanie

Czy *slow cinema* jest nudne? Odpowiedź na to pytanie może być twierdząca w przypadku analizy komentarzy dotyczących odbioru osób do niego nieprzygotowanych. Jednak miłośnicy zjawiska odnajdą w kinie kontemplacyjnym całą gamę nowych doznań estetycznych. Udział w seansie kina powolności daje możliwość wyciszenia, świadomego i głębokiego zrozumienia danego obrazu filmowego oraz pocucia atmosfery przedstawianej historii. *Slow cinema*, jak żadne inne zjawisko, zaprasza odbiorcę do doświadczenia na ekranie „realnego czasu” i współodczuwania tragedii będących udziałem bohaterów. Poszukiwanie samego siebie wśród obserwowanych treści, do którego zapraszają widza twórcy neomodernistyczni oznacza, że *slow cinema* jest nierozdzielnie związane ze sposobem odbioru, który polega na przewyższaniu ekranowej nudy na rzecz nowych doświadczeń poznawczych.

Bibliografia

- Boer J., *As Slow as Possible. An Enquiry Into the Redeeming Power of Boredom for Slow Film Viewers* [on-line:] https://www.academia.edu/10365084/As_Slow_As_Possible [20.12.2017].
- Bordwell D., *Visual Style in Japanese Cinema. 1925–1945*, „Asian Cinema” 1995, No. 1.
- Bourne C., *Review. Naomi Kawase’s “The Mourning Forest”* [on-line:] <http://www.meniscuszine.com/articles/201206082578/naomi-kawases-the-mourning-forest/> [16.12.2017].
- Byrnes P., *An review: A magical and beautiful film about what it means to be Japanese in the modern era* [on-line:] <http://www.smh.com.au/entertainment/movies/an-review-a-magical-and-beautiful-film-about-what-it-means-to-be-japanese-in-the-modern-era-20160427-gofv7d.html> [17.12.2017].
- Çağlayan O. E., *Screening Boredom. The History and Aesthetics of Slow Cinema*, PhD thesis, University of Kent, 2014 [on-line:] <https://kar.kent.ac.uk/43155/1/Screening.Boredom.Caglayan.pdf> [20.12.2017].
- Donald S. H., Lindner C., *Inert Cities. Globalization, Mobility and Suspension in Visual Culture*, New York 2014.
- Fletcher K., *Slow Fashion. An Invitation for Systems Change*, „Fashion Practice” 2010, No. 2 [on-line:] <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.2752/175693810X12774625387594> [17.12.2017].
- Honeycutt K., *The Mourning Forest (Mogari No Mori)* [on-line:] <https://www.hollywoodreporter.com/review/mourning-forest-mogari-no-mori-159379> [18.12.2017].
- Hyeonseok S., *The Shock of Boredom. The Aesthetics of Absence, Futility, and Bliss in Moving Images*, Evanston 2003.
- Jaffe I., *Slow Movies. Countering the Cinema of Action*, New York 2014.
- Jaffe I., *Slow Cinema. Resistance to Motion & Emotion*, „Four By Three Magazine” 2015, No. 1 [on-line:] <http://www.fourbythreemagazine.com/issue/time/slow-cinema> [18.12.2017].
- Laird C. A., *The Mourning Forest* [w:] *Directory of World Cinema: Japan 2*, ed. J. Berra, Bristol 2012.
- de Luca T., Barradas J. N., *Slow Cinema*, Edinburgh 2016.
- Nuda w kulturze*, red. P. Czaplinski, P. Śliwiński, Poznań 1999.
- Petrini C., *Slow Food. The Case for Taste*, New York 2003.
- Pugsley P. C., *Tradition, Culture and Aesthetics in Contemporary Asian Cinema*, New York 2016.
- Smith J., *Cinema’s Most Boring Masterpieces* [on-line:] <http://dailylounge.com/the-daily/entry/cinemas-most-boring-masterpieces> [15.12.2017].
- Syska R., *Filmowy neomodernizm*, Kraków 2014.
- Toohy P., *Historia nudy*, tłum. K. Ciarcińska, Warszawa 2012.

Wei L. S., Komatsu R., Yang Y., *An Interview with Naomi Kawase* [w:] *Dekalog 4. On East Asian Filmmakers*, ed. K. E. Taylor, Brighton 2004.

Winter R., *Nuda w kulturze rozrywkowej*, tłum. Z. Kasprzyk, Kraków 2012.

Streszczenie

Niniejszy artykuł ma na celu zdefiniowanie pojęcia nudy z wykorzystaniem interdyscyplinarnego korpusu publikacji naukowych, nakreślenie dystynkcji pomiędzy nudą, lenistwem, gnuśnością i acedią, a także refleksję nad powiązaniem *slow cinema* z dyskursem o nudzie. Analizie został poddany odbiór filmów klasyfikowanych w ramach nurtu, ze szczególnym naciskiem na różnice między zachodnią teorią a kształtem zjawiska w kinematografii japońskiej. Rozpoczynając od przytoczenia genezy pojęcia „*slow cinema*” oraz wyjaśnienia założeń opisywanego fenomenu, autorka przechodzi do zarysowania powiązań kina z nudą. W dalszej części artykułu skupia się zaś na twórczości Naomi Kawase jako japońskiej przedstawicielki nurtu, formułując przyczynek do odpowiedzi na pytanie, czy może on być określony jako „nudny”.

Summary

Is it boredom or aesthetic pleasure? Western theory of *slow cinema* and the films of Naomi Kawase

The presented article aims at describing the connections between *slow cinema* and boredom. The author analyses boredom in the context of the reception of slow films, emphasizing on the differences between the Western and Eastern understanding of the concept. Starting up from the brief presentation of the genesis of the terminology and explaining the phenomenon of *slow films*, the author defines the aspects of boredom in the context of film reception. Furthermore, she focuses on the films directed by Naomi Kawase, considered to be the representant of *slow cinema* on the Japanese ground. The example of the Japanese filmmaker allows answering the question of the differences in perceiving boredom by the viewers from different cultures.

Marta Stańczyk

Nieustępliwe trwanie. Przeformułowanie realizmu filmowego w kinie Lisandra Alonso

Instytut Sztuk Audiowizualnych Uniwersytetu Jagiellońskiego

W *Honorze rycerza* (*Honor de cavalleria*, 2006) Alberta Serry, wariacji na temat *Don Kichota*, grający Sancha Lluís Serrat ziewa. Przyczyna jest prosta – nudzi się. Reżyser, próbując osiągnąć w filmie autentyczną reakcję, wywołał stan znużenia zarówno u aktora, jak i widza. Wydłużył czas oczekiwania na jakiegokolwiek zdarzenie na planie, czego nie zniwelował również w czasie prac montażowych. Przez to widz wystawiony zostaje na działanie długich ujęć, charakterystycznego środka wyrazu dla tzw. *slow cinema*, nazywanego też kinem zapatrzenia czy kinem kontemplacji. Tendencja ta rozwijała się przede wszystkim w latach dziewięćdziesiątych XX w. oraz w pierwszej dekadzie bieżącego stulecia poza jakąkolwiek jednolitą formacją artystyczną, kręgiem kulturowym czy generacyjną cezurą. Od początku nurt budził sprzeczne reakcje, gromadząc wokół siebie entuzjastycznych apologetów (jak na przykład Matthew Flanagan czy Harry Tuttle) i radykalnych adwersarzy (przede wszystkim Nick James z „Sight&Sound”). Kwestia oceny nurtu wpływa na wizję jego przyszłości. Rafał Syska zrezygnował z puentowania rozwoju neomodernizmu (jaką to nazwę przyjął, uznając dziedzictwo modernistyczne za ważniejsze od kwestii wolnego trwania), zauważając oznaki kiczu, ale i dalsze szanse rozwoju¹, podczas gdy Paul Schrader obwieścił niedawno powolne wygasanie *slow cinema*, które utraciło swoją pierwotną energię na rzecz schematyzmu i okazało się jedynie „pewną przygodą” kina artystycznego, właściwie jedną z odmian filmowego minimalizmu². W obu przypadkach jednak zdaje się, że autorzy nie doceniają w pełni potencjału kryjącego się w prolongatach, czyli długich ujęciach. Ten

¹ Por. R. Syska, *Filmowy neomodernizm*, Kraków 2014, s. 563.

² Por. K. Ritchie, *Paul Schrader: Slow cinema is dying a slow death*, „Now”, 30.03.2017 [on-line:] <https://nowtoronto.com/movies/features/paul-schrader-slow-cinema-is-dying-a-slow-death/> [29.06.2018].

zabieg do perfekcji doprowadził między innymi Lisandro Alonso, argentyński twórca, dla którego manipulowanie czasem stało się podstawowym środkiem retorycznym.

Spowolnienie, trwanie, zawieszenie – ten idiolekt połączył *slow cinema* przede wszystkim z Deleuzjańską koncepcją obrazu-czasu, która kładzie nacisk na zredukowanie w kinie powojennym więzi sensomotorycznych na rzecz subiektywnych obrazów mentalnych³. Jest to słuszna rama odniesienia, jednak w dwojaki sposób problematyczna. Po pierwsze, Gilles Deleuze w *Kinie* nie poświęca w ogóle uwagi figurze odbiorcy, która, jak sądzę, jest w centrum zainteresowania twórców nurtu *slow*. Po drugie zaś, ta filozofia kina koncentruje się na tzw. modernizmie filmowym, więc aplikowanie jej do współczesnych zjawisk filmowych niesie ze sobą groźbę zachowawczej, ograniczającej interpretacji. Tacy twórcy, jak Alonso, Amat Escalante czy Paz Encina bardziej niż nad odnowieniem źródła kina artystycznego zastanawiają się nad dalszym przesuwaniem granic. W ich filmach czas jest ukonkretniony, niemalże namacalny, a przez to staje się nierzadko tematem dzieła, ale nade wszystko jest doświadczany przez odbiorców. Oczekiwanie na zdarzenia rodzi nudę – jak w przypadku scen ścinania drzewa przez Misaela (*La libertad*, 2001) czy płynięcia łódką przez Vargasa (*Los muertos*, 2004, oba w reżyserii Alonso). Uznaję to pojęcie za kluczowe dla odczytywania *slow cinema* i twórczości Alonso przez to, że łączy kwestie związane z przekazem (formą i narracją – niepozornie trwający, oczyszczony z atrakcji, monotony obraz) oraz odbiorem (otwieranie widza na realne doświadczenie przez przywrócenie realnego, konkretnego czasu w kinie). Nuda jest tu rozumiana przede wszystkim w dynamiczny sposób, ewoluując od prozaicznego znużenia „niedzianiem się” i pozornym pustym czasem, w kierunku nudy filozoficznej, zanurzającej w czasie, przez co „ujawnia się całość bytu”⁴. Jest to punkt wyjścia dla przeformułowania filmowego realizmu.

Stopnie nudy

Slow cinema powstaje w kontrze do kina głównego nurtu⁵, służącego „zabijaniu czasu” i próbującego – dynamicznym montażem, frenetyczną narracją i barokowymi efektami specjalnymi – zapełnić *horror vacui*. Szybkość i przepych potęgują jednak nudę. Z jednej strony wzrost intensywności stymulacji – oferowany przez kino hollywoodzkie – nie

3 Por. G. Deleuze, *Kino. 1: Obraz-ruch, 2: Obraz-czas*, tłum. J. Margański, Gdańsk 2008.

4 M. Heidegger, *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, tłum. K. Michalski, Warszawa 1977, s. 34.

5 Podkreśla to m.in. Syska w *Filmowym neomodernizmie* (ss. 7–8). W innym miejscu rezygnuje z przeciwstawiania *slow cinema* współczesnemu kinu atrakcji, przyglądając się tzw. *puzzle films* (por. np. R. Syska, *Labirynty naszych światów – rozmowa z Jackiem Ostaszezewskim*, „Ekran” 2014, nr 1). Korzysta przy tym z rozróżnienia na narrację schizofreniczną i autystyczną, co szczególnie w przypadku haseł kina kontemplacji wydaje się nietrafionym porównaniem (czysta efektywność metafory razi również ze względu na wątpliwą wrażliwość społeczną – filmową i tę pozafilmową, jak najbardziej konkretną).

jest przecież niewyczerpany w perspektywie możliwości percepcyjnych, przykładowo Leslie Paul Thiele podkreśla zjawisko rutynizacji nowości⁶. Z drugiej strony uniemożliwia to refleksję i doświadczenie głębsze niż samego rozpedzenia, stającego się przez to redundantnym. A skoro w filmowym mainstreamie „przekazem stała się sama szybkość przekazu”⁷, twórcy nurtu *slow* przewrotnie przyjęli tę samą strategię artystyczną, ale wykorzystali odmienne środki wyrazu: zwolnili tempo, wprowadzając długie ujęcia i redukując rolę montażu. Wraz z technikami dystansacyjnymi i dedramatyzacyjnymi, eliminacją konwencjonalnej psychologii i minimalizmem inscenizacyjnym zaproponowali rewers dominującej estetyki. Rozciągnięty czas stał się środkiem oporu wobec propozycji artystycznej Hollywood, a częściowo także wobec samej współczesności z jej ponowoczesnym charakterem, w której konstruktywistyczne podejście do tożsamości oderwało ludzi od intensywnego doświadczenia rzeczywistości, drugiego człowieka i siebie samego.

Zatem wykorzystywana świadomie nuda przestaje mieć wyłącznie pejoratywne konotacje. Przemysław Czapliński uważa, że „nabrała [ona] charakteru metaforyki ponowoczesności”⁸, co każe „całkiem poważnie się zastanowić nad możliwością dopisania jej do kategorii estetycznych”⁹. Tę literaturoznawczą tezę z powodzeniem można zastosować na filmoznawczym gruncie. *Slow cinema* i wszelkie odmiany minimalizmu filmowego oswajają nudę, przewartościowują ją, uznając, że frustracja widza nie zmniejsza wartości filmu, wręcz przeciwnie – tworzy dystans, pozwala oczyścić odbiór z przyzwyczajęń i jest sposobem aktywizacji. Wystawia nawyki widza i jego cierpliwość na próbę, konsekwentnie rezygnując z potencjalnie atrakcyjnych – czy „nienudnych” – właściwości filmowej materii. Tym różni się od Hollywood. Filmowy mainstream można sprowadzić do walki z nudą, ale zastępująca ją hipertroficzna akcja i tempo zdarzeń zabijają możliwość refleksji, film odbiera się naskórkowo, co jest w ogóle specyfiką opisywanego przez Haskella E. Bernsteina współczesnego *ready-made life*, w którym dostatanie, wypełnione bodźcami życie zabija możliwość bezpośredniego doświadczenia¹⁰. Zestawienie kina głównego nurtu ze *slow cinema* uwydatnia, że istnieją

6 Por. L. P. Thiele, *Postmodernity and the Routinization of Novelty. Heidegger on Boredom and Technology*, „Polity” 1997, No. 4.

7 D. Siwicka, M. Bieńczyk, A. Nawarecki, *Wstęp* [w:] *Szybko i szybciej. Eseje o pośpiechu w kulturze*, red. D. Siwicka, M. Bieńczyk, A. Nawarecki, Warszawa 1996, s. 7.

8 P. Czapliński, *Nuda przedstawienia albo proza najnowsza wobec istnienia* [w:] *Nuda w kulturze*, red. P. Czapliński, P. Śliwiński, Poznań 1999, s. 245.

9 Ibidem, s. 266. Jonathan Crary przywołuje pojęcie agnozji – w odróżnieniu od Ernesta Cassirera, który opisywał ją jako pewną patologię, amerykański badacz uważa, że płaska, nieukierunkowana na przedmiot percepcja stała się charakterystyczna w nowoczesnej kulturze wizualnej (por. J. Crary, *Zawieszenia percepcji. Uwaga, spektakl i kultura nowoczesna*, tłum. Ł. Zaremba, I. Kurz, Warszawa 2009).

10 Por. H. E. Bernstein, *Boredom and the Ready-Made Life*, „Social Research: An International Quarterly” 1975, No. 3.

dwa rodzaje nudy, a ta stereotypowo rozumiana występuje niekoniecznie tam, gdzie byśmy się jej spodziewali.

Intencja realistyczna¹¹ – między estetyką a etyką

Filmy maistreamowe prezentują fałszywy obraz rzeczywistości uporządkowanej, zamykającej się na przypadek i uatrakcyjnionej w imię zasad filmowego widowiska. Jest to jedna z prymarnych zasad tak zwanego stylu zerowego¹², który stereotypowo związany został z realizmem filmowym. Właśnie dlatego powszechnie za realistyczne uznaje się przezroczystość, ukrywanie szwów, ale także logikę przyczynowo-skutkową, koherencję i wrażenie autonomii świata przedstawionego. Waldemar Frąc stwierdził jednak, że kino zmiękcza „twardość rzeczywistości”¹³, unika również diagnoz społecznych, z czym próbują walczyć realisci nurtu *słow*. Ich celem jest przedstawienie percepcyjnej alternatywy, przywrócenie widzowi kontaktu ze światem – tak, by mógł doświadczyć jego nieprzetworzonego wycinka w całej złożoności. Takie implikacje mogą być zarazem kontrargumentem w rękach przeciwników tej tendencji: sugestia, że istnieje jakieś jądro rzeczywistości, do którego można dotrzeć, wystawia *słow cinema* na oskarżenia o esencjonalizm. I faktycznie, w twórczości Serry, Freda Kelemena czy Béli Tarra odnaleźć można sygnały uniwersalnej perspektywy, a także skłonność do alegorii, jednak twórcy rumuńscy (szczególnie Cristi Puiu) czy latynoamerykańscy (z Alonso na czele) poprzez prolongaty dokonują przeformułowania filmowego realizmu. Przedstawiają nierzadko fragment nieprzetworzonej rzeczywistości, realnych bohaterów z równie realnymi problemami, a przez to otwierają siebie i widzów na minimalnie przetworzone trwanie z jego przypadkowością, nieuporządkowaniem i zanurzeniem w konkretnej sytuacji społecznej – czy to będą wojny narkotykowe (*Heli* Escalante z 2013 r.), zdemoralizowany system karny (*Kobieta, która odeszła* [*Ang babaeng humayo*] Lava Diaza z 2016 r.), czy pokomunistyczne skorumpowanie społeczeństwa (*Egzamin* [*Bacalaureat*] Cristiana Mungiu z 2016 r.).

Realizm „był to początkowo elitarny sposób postrzegania świata, zanim stał się szeroko rozpowszechniony jako »ontologia popularna« w XX wieku”¹⁴. Na początku traktowano kino jako doskonałe medium realizmu – mechaniczna rejestracja miała

11 Sformułowanie pochodzi z książki Ericha Auerbacha *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*, t. 2, tłum. Z. Żabicki, Warszawa 1968, s. 396.

12 Por. M. Przyłipiak, *Kino stylu zerowego. Z zagadnień estetyki filmu fabularnego*, Gdańsk 1994.

13 W. Frąc, *Kino i twardość rzeczywistości*, „Kwartalnik Filmowy” 2011, nr 75–76, ss. 66–67.

14 N. Abercrombie, S. Lash, B. Longhurst, *Przedstawienie popularne: przetwarzanie realizmu*, tłum. E. Mrowczyk-Hearfield [w:] *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, red. R. Nycz, Kraków 1998, s. 385. Określenie „post-postmodernizm” również łączyłoby tak postrzegany realizm ze *słow cinema*, które rozpatrywane jest nie tylko w kontekście antyhollywoodzkim, ale i reakcji na charakterystyczne dla postmodernizmu cyniczne gry ze znaczeniami.

zapewnić przekaz bez kodu, a to z kolei – autentyzm. Formułę tę wykorzystywały, ale i w twórczy sposób reinterpretowały nowatorskie filmy Orsona Wellesa, Jeana Renoira czy włoskich neorealistów. Jednak w Hollywood realizm zwulgaryzował się, obrastając w konwencje stylu zerowego. Mimo to – jak uważali Nicolas Abercrombie, Scott Lash i Brian Longhurst – obecnie realizm jest coraz częściej pewną formą reakcji, „post-postmodernizmem”¹⁵. Dlatego też *slow cinema* kieruje się impulsem realistycznym. Widać to przykładowo w antykryminałach (choćby w *Aurorze* Puiu z 2010 r.) czy antymelodramatach (między innymi *Pianistce* [*La Pianiste*] Michaela Hanekego z 2001 r.), gdzie konwencje gatunkowe rozkładane są po to, by ukazać ich sztuczność oraz iluzję mechanizmu identyfikacji, właściwie dość paternalistyczną w przypadku optyki kina zaangażowanego. W miejsce tych konwencji wprowadza się intensywną, cierpliwą obserwację, do której w kinie widz nie jest zwykle przyzwyczajony, szybko zaczynają się więc nudzić. Maurice Blanchot uznał jednak nudę za medium realizmu: „nuda to codzienność stająca się manifestem”¹⁶. Rozpuszcza ona bowiem schematy przedstawieniowe, redefiniuje pojęcie realistycznej narracji i wnika w pewien fragment rzeczywistości oraz stan świadomości. Nieuporządkowany, nie-uatrakcyjniony i ukrywający swoje znaczenie – przez to nuda staje się właściwie medium interpretacyjnej rekonstrukcji świata przedstawionego.

Nuda czy czyste trwanie stają się więc kwestią higieny – rozkładają formy i konwencje, ale też wytwarzają przestrzeń doświadczenia. Koncepcja obrazu-czasu Deleuze’a akcentuje, że wprowadza to w kinie wymiar mentalny. Dzięki temu skonstruowane w taki sposób filmy – w tym należące do *slow cinema* – doskonale sprawdzają się jako medium do prezentacji kondycji bohaterów. Chrysanthi Nigianni w tekście o *Tam* (*Là-bas*, 2005) Chantal Akerman pisała, że obraz mówi, ale nie wydaje rozkazów, nie udaje, że znaczy cokolwiek – czas jest jedynym wydarzeniem, robi się miejsce dla obrazu wirtualnego¹⁷. Obserwowanie przez kilka minut obierania ziemniaków lub ciągnięcia kłody może otworzyć na życie, które kryje się za tymi czynnościami. Do pewnego stopnia z tego względu *slow cinema* zdominowane jest przez bohaterów wywodzących się z klas nieuprzywilejowanych, jak liczący turystów w muzeum Diego we *Krwi* (*Sangre*, 2005) Escalantego, uwięziony w pilnowanej willi dozorca Beto w *Parque vía* Enrique Rivero (2008) czy była pielęgniarzka, która przy bogatym mężu pełni funkcję służebną (*Elena* [*Елена*] Andrieja Zwiagincewa z 2011 r.). Obecne są

15 Ibidem, s. 381.

16 „Boredom is the everyday become manifest” (cyt. za: P. Petro, *After Shock/Between Boredom and History*, „Discourses. Journal for Theoretical Studies in Media and Culture” 1993/1994, No. 2, s. 88 [tłum. filolog. własne – M. S.]).

17 Por. Ch. Nigianni, *Chantal Akerman’s Là-bas: The Suspended Image and the Politics of Anti-Messianism*, „Senses of Cinema” 2013, nr 67 [on-line:] <http://sensesofcinema.com/2013/feature-articles/chantal-akermans-la-bas-the-suspended-image-and-the-politics-of-anti-messianism/> [14.01.2018].

tutaj elementy krytyki społecznej, zwykle antykapitalistycznej, czasami w duchu lewicowym, co objawia realistyczne inklinacje opisywanych twórców:

Jeśli konwencjonalne kino zawiera zbyt mało pozytywnych wizerunków kobiet, mniejszości etnicznych i innych, zadaniem filmowca-realisty jest reprezentowanie tych grup. Włączenie takich „obrazów między obrazami” tworzy nie tylko przestrzenno-czasową, ale także moralną ekspansję kina¹⁸.

Taka idea leży u źródeł mało efektownych opisów równie mało efektownych żywotów. Prezentowana na ekranie banalna codzienność służy przede wszystkim za „tło egzystencjalne”¹⁹, które wchłania i niszczy bohaterów na skutek ciągle powtarzanych, pozbawionych znaczenia czynności: „Szczególnie narażone na podskórne działanie codzienności są uczucia. Codzienność potrafi zdziesiątkować je bezgłośnie”²⁰.

Efekt rzeczywistości i efekt filmowy

Forma *slow* odzwierciedla życie bohaterów filmów, a zastosowanie czasu realnego otwiera na przypadek, wprowadza wieloznaczność, „oczyszcza z wszelkiej sztuki”²¹. Funkcjonalna wydaje się w tym miejscu koncepcja efektu rzeczywistości autorstwa Rolanda Barthes’a. Badacz zaczyna swój wywód od wskazania nieznaczącego zapisu jako sposobu narzucenia schematowi narracyjnemu braku przewidywalności, „licznych poślizgów, opóźnień, odwróceń i rozczarowań”²², czyli zaburzeń struktury opowiadania. Opis zawierający rzekomo bezużyteczne szczegóły sugeruje możliwość braku znaczenia. Te szczegóły oznaczają jedynie kategorię rzeczywistości – nie jest istotna ich treść, a genealogia. Dlatego z jednej strony – w rekwizytorni realizmu w nurcie *slow* pozostały takie środki i zabiegi, jak plenery i naturalne wnętrza, *location-shooting*, angażowanie naturszczyków czy stosowanie głębi ostrości, dewaluującej znaczenie montażu (wszystkie te elementy można odnaleźć w kinie Alonso), a z drugiej – powiększyła się ona o kluczowy chyba element języka nudy w kinie, a mianowicie – długie ujęcia. Prolongaty umożliwiają czy wymuszają wręcz intensywną obserwację rzeczywistości.

18 „[...] if conventional cinema contains too few positive images of women and ethnic or other minority groups, it becomes the realist filmmaker’s task to represent these groups. The inclusion of such »images between images« begets a spatio-temporal, as well as moral expansion of cinema” (I. Margulies, *Nothing Happens. Chantal Akerman’s Hyperrealist Everyday*, Durham–London 1996, s. 22 [tłum. filolog. własny – M. S.]).

19 J. Brach-Czaina, *Szczeliny istnienia*, Warszawa 1992, s. 55.

20 Ibidem, s. 62.

21 R. Bresson, *Notatki o kinematografie* [fragmenty], tłum. A. Ledóchowski [w:] *Europejskie manifesty kina: od Matuszewskiego do Dogmy. Antologia*, red. A. Gwóźdź, Warszawa 2002, s. 307.

22 R. Barthes, *Efekt rzeczywistości*, tłum. M. P. Markowski, „Teksty Drugie” 2012, nr 4: *Realizm (post)traumatyczny*, ss. 120–121.

Dobrze odzwierciedla to zestawienie przygotowane przez Flanagana. Przytacza on długości ujęć w *slow cinema*, które znacznie różnią się od kilkusekundowych „migawek” kina mainstreamowego:

Dokładną różnicę między intensywnym następstwem zdarzeń a estetyką powolności właściwie egzemplifikuje podanie przykładowych długości ujęć: 35,1 sekundy w *Cichym świetle* (2007) Reygadasa; 35,7 sekundy w *Honorze rycerza* (2006) Serra; 65,1 w *Gerry* (2002) Van Santa; 66,7 w *Café Lumière* (2003) Hou; 136,6 w *Hamaca paraguaya* (2006) Paz Enciny; 151,4 w *Szatanańskim tangu* (1994) Tarra i 884,8 w *Pięciu* (2003) Kiarostamiego²³.

Reprezentatywnym przykładem jest również scena treningu tenisisty stołowego z *71 fragmentów* (*71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls*, 1994) Hanekego, w której przez prawie trzy minuty obserwujemy bohatera odbijającego piłki wyrzucane przez automat. Nieprzystawczajony do czasu realnego w kinie widz niecierpliwi się, dopóki nie otworzy się na kontemplowanie czasowego wymiaru tej sceny, a w dalszej kolejności egzystencji bohatera, który poddawany jest dehumanizacji przez otaczającą go współczesność. Taki trening nie jest pewnie niczym niezwykłym w naszym codziennym życiu, jednak czas realny został wyrugowany przez kino, odwracające się od doświadczenia człowieka. W *slow cinema* czas nie jest już poddany reżimowi następstwa zdarzeń, prezentowanych nagminnie jako ciąg atrakcji, zostaje przywrócony, wyeksponowany, a przez to również nabiera symbolicznego naddatku.

Cierpliwa obserwacja wiąże się z zabiegami dedramatyzacyjnymi – wydłużeniem czasowym, redundancjami, eliminacją zdarzeń, unieważnieniem intrygi, statycznością kamery, która odmawia niejako pełnienia funkcji narracyjnych. Dodatkowo rezygnuje się z dramaturgicznego oświetlenia, muzyki niediegetycznej czy zróżnicowania kadrów, a granie na emocjach widza zastępuje antypsychologizm i koncentracja na cielesności czy nawet fizjologii bohaterów/aktorów (granica między nimi jest nieustannie zacierana). Ekspozycja jest opóźniona lub w ogóle nie występuje, pierwszych scen nie można traktować jak matrycy całego filmu, więc nie wiadomo, w jakim kierunku zmierza fabuła. Widz musi samodzielnie wyłonić znaczenia, zdecentrowane i niezrządowo wieloznaczne, przyjmując rolę detektywa. Bowiem – tak, jak w rzeczywistości – pozbawieni jesteśmy „instrukcji obsługi”.

23 „The acute distance between intensified continuity and an aesthetic of slow is duly exemplified by representative shot lengths: 35.1 seconds in Reygadas' *Stellet Licht* (2007), 35.7 seconds in Serra's *Honor de cavalleria* (2006), 65.1 in Van Sant's *Gerry* (2002), 66.7 in Hou's *Café Lumière* (2003), 136.6 in Paz Encina's *Hamaca paraguaya* (2006), 151.4 in Tarr's *Sátántangó* (1994) and 884.8 in Kiarostami's *Five: 5 Long Takes Dedicated to Yasujiro Ozu* (2005)” (M. Flanagan, *Towards an Aesthetic of Slow in Contemporary Cinema*, „16:9” 2008, No. 29 [on-line:] http://www.16-9.dk/2008-11/side11_inenglish.htm [14.01.2018] [tłum. filolog. własne – M. S.]).

Cierpliwi realiści

Tę nową formułę realizmu zdaje się najlepiej realizować kino latynoamerykańskie, opisywane przez Edwarda Halla jako wysokokontekstowe. Wśród takich twórców jak wymienieni już Escalante, Encina czy Rivero na uwagę zasługuje Brazylijczyk Kleber Mendonça Filho (*Sąsiedzkie dźwięki [O Som ao redor]*, 2012), Urugwajczycy Juan Pablo Rebella i Pablo Stoll (*Whisky*, 2004) czy Argentyńczyk Rodrigo Moreno (*Cień [El custodio]*, 2006). Jednak najbardziej reprezentatywna pozostaje w tym kontekście twórczość Alonso. Choć do swojego najnowszego filmu (*Jauja*, 2014) ten argentyński reżyser zatrudnił międzynarodową gwiazdę (Viggo Mortensen), odszedł od zasady jedności czasu i w swobodniejszy sposób przełamował zasady obiektywności, to do tej pory stanowił kanoniczny wręcz przykład filmowego realisty, u którego intensywna obserwacja nosi wręcz znamiona etnograficzne.

Najradykałniejszy pod tym względem pozostaje debiutancki *La libertad*. Już pierwsze sceny pokazują specyfikę stylu Alonso i formę, jaką przyjmuje nowa formuła realistyczna. Kamera towarzyszy bohaterowi, drwalowi Misaelowi (Misael Saavedra), „czeka” aż skończy każdą z monottonnych czynności: przeniesie kłodę drewna, przejdzie z jednego miejsca do innego itd. Czasami Misael znika wręcz z kadru, a nieruchoma kamera nadal rejestruje opustoszałe miejsce „akcji”, aż do momentu cięcia montażowego. Alonso podkreśla bowiem w ten sposób język filmowy, ukazuje wpisaną w kino umowność, co podkreśla jego realistyczną świadomość. Podobną funkcję pełni scena schwywania, zabicia, a następnie rozczłonkowania, upieczenia i zjedzenia pancernika. Analogicznie do słynnej sekwencji zabicia zająca w *Regule gry (La Règle du jeu, 1939)* Renoira, która zapisała się w historii filmu jako brutalny sposób ukazania rozdarcia fikcjonalnej tkanki filmu oraz wyciągnięcia z nawiasu diegezy²⁴, okaleczone zwierzę uruchamia krytyczną świadomość widza. Inaczej jednak niż miało to miejsce w dziele Renoira, u Alonso odbiorcy – poprzez zastosowanie długich ujęć, rozpuszczających filmową dramaturgię – obejmują tę świadomością również bohaterów. Dokonuje się dereifikacja ich ekranowej obecności.

Reżyser stosuje narracyjny chwyt Kracauerowskiego wątku znalezione²⁵, gdzie źródłem fabuły nie są dramatyczne wydarzenia, lecz obserwowana codzienność, razem z konkretnym odczuciem czasu. Nie oznacza to jednak, że *La libertad* czy następne filmy argentyńskiego reżysera są dokumentami. Narracja istnieje, lecz nie jest konstruowana, a raczej odkrywana – filmowiec nie może podchodzić do rzeczywistości z wcześniej przyjętymi koncepcjami, musi pozostać nieuprzedzony, żeby nie

24 Por. V. Sobchack, *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*, Berkeley–Los Angeles–London 2004, s. 270.

25 Wykazuje on podobieństwa z koncepcją wycinka życia skonstruowaną przez Jeana Epsteina: „Nie ma opowieści. Nigdy nie było opowieści. Istnieją jedynie sytuacje – bez początku i końca [...]”; można im

zdeteterminować prefilmowego materiału. Przy tym, jak twierdził Siegfried Kracauer, „kino może być definiowane jako medium szczególnie predysponowane do wyzwala-
nia fizycznej rzeczywistości”²⁶. Alonso decyduje się na konkretne miejsce, zanim jesz-
cze rozpocznie zdjęcia czy wybierze bohatera. Udaje się tam i stara się odkryć, co
dzieje się z żyjącymi tam ludźmi, obserwuje ich i opisuje ich środowisko. Jego boha-
terowie zajmują się w filmach tym, czym w rzeczywistości, nie uczą się rzeczy, które
wykonują, a jedynie je odtwarzają. Reżyser długo podąża za nimi, by poznać ich rytm
dnia, idiosynkrazje, sposób zachowania i tak dalej. Tworzy tym samym opisy w uję-
ciu Barthes’a, filmuje „konkretną rzeczywistość”: gesty, ulotne postawy, nieznaczące
przedmioty, redundantne słowa.

Gdy tylko owe szczegóły zdają się bezpośrednio denotować rzeczywistość, tak naprawdę mogą
one jedynie – nic o tym nie wspominając – ją oznaczać. [...] mówią tylko: jesteśmy rzeczywiste.
To właśnie kategoria „rzeczywistości” (a nie jej przygodna treść) jest oznaczona. Innymi słowy,
prawdziwym znaczącym realizmu, na korzyść samego przedmiotu oznaczenia, jest nieobecność
znaczonego. Tak wytwarza się efekt rzeczywistości²⁷.

Barthes’owskie opisy sprawiają, że narracja pełna jest luk i niedopowiedzeń, retardacji
oraz redundancji, odrzuca puenty i punkty kulminacyjne, a mimo żmudnego podą-
żania za bohaterem nie zwiększa się horyzont poinformowania widza. Dzieje się tak
między innymi dlatego, że Alonso umieszcza w swoich filmach „spustoszone zna-
ki”²⁸ – Misael dzwoni do domu, lecz nie ma nawet o czym porozmawiać (*La libertad*),
zbliżenie z kobietą po wyjściu z więzienia jest zwykłym epizodem w podróży Vargasa
(Argentino Vargas), a dotarcie do domu córki pozbawione jest jakiegokolwiek puenty
(*Los muertos*), z kolei breloczek z *Liverpoolu* (2008) oznacza brak znaczenia – Farrel
(Juan Fernández) pozostawia go swojej, jak można się domyślać, córce, lecz ona nie
wie nawet, że jest on podarkiem od ojca, a dla niego również jest to tylko przy-
padkowy gadżet z marynarskich wypraw²⁹. Ponadto wgląd w przestrzennie zawężone

się przypatrywać ze wszystkich stron” [„There are no stories. There never have been stories. There are
only situations, having neither head nor tail (...); they can be looked at from all directions”] ([za:]
S. Shaw, *Film Consciousness. From Phenomenology to Deleuze, Jefferson 2008*, s. 42 [tłum. filolog. wła-
sne – M. S.]). Kracauer również kładł nacisk na takie wartości realistycznej opowieści, jak wieloznaczność,
potencjalność czy właśnie dokumentalny impuls.

26 „The cinema can be defined as a medium particularly equipped to promote the redemption of physical
reality” (S. Kracauer, *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*, New Jersey 1997, s. 300 [tłum.
filolog. własne – M. S.]).

27 R. Barthes, op. cit., ss. 124–125.

28 Ibidem, s. 125.

29 Widz upoczywie stara się nadać temu przedmiotowi głębię, o czym w wywiadzie z Violetą Kovac-
sics i Adamem Naymanem powiedział sam reżyser, niezwykle świadomy pułapek konwencjonalnego
realizmu (por. V. Kovacsics, A. Nayman, *Shore Leave: Lisandro Alonso’s Liverpool*, „CinemaScope”

zdarzenia nie kwestionuje niedomówień, intensywnie doświadczana jest tajemnica tego świata i zaludniających go postaci³⁰. Obraz wieloznacznej, nieprzeniknionej rzeczywistości, która opiera się objawieniu jakiegokolwiek prawdy, podkreśla ograniczenia realizmu jako konwencji, ale nie „powolnej” metody Lisandra Alonso, demaskującego zarówno pewien zestaw środków wyrazu funkcjonujących w świadomości jako autentyczne, jak i docierającego do głębszych struktur filmowanego przez siebie świata.

Nuda tworzy wrażenie pustego czasu, rozciągniętego po to, by podkreślić trwanie pewnych sytuacji czy wręcz nie-sytuacji. Związane z nią środki wyrazu tworzą wrażenie niezmienności i statyczności, odpowiadające sytuacji bohaterów żyjących w letargu. Tendencja do obrazowania niższych klas społecznych sprawia, że częstą techniką w *slow cinema* jest również stosowanie powtórzeń, choć uznaje się je zazwyczaj za błąd z perspektywy ekonomii narracji. Tutaj jednak są sposobem na oddanie rutyny, składającej się z pozbawionych znaczenia czynności i zamieniającej człowieka w automat. W *La libertad* – na co wskazuje ironiczny tytuł – mocno wybrzmiewa temat zniewolenia człowieka przez warunki, w jakich przyszło mu żyć. Scena snu Misaela – pozornie rozdzierająca realistyczną tkanę – pokazuje, że rzeczywistość ta jest więzieniem. Nawet w momencie nieświadomości bohater nie jest w stanie wydostać się poza teren, na którym pracuje. Terytorium wyznaczonego przez Misaela nie jest w stanie opuścić również Alonso jako reżyser-realista. Panorama społeczna czy specyfika tego terytorium, tzw. koloryt lokalny, zastąpione zostają jednostkowym bohaterem, którego życie niejako zmusza twórcę do wybrania długich ujęć.

Jak pisał Lars Svendsen: „Nuda zawsze zawiera element krytyczny, ponieważ sugeruje, że albo dana sytuacja, albo cała egzystencja jest głęboko niesatysfakcjonująca”³¹. Kino Alonso jest tego doskonałym przykładem. Czas rzeczywisty współgra tu z biernością i martwością bohaterów, których warunki społeczno-polityczne nie skrzywdziły w szczególnie dramatyczny sposób, a raczej zamknęły w egzystencjalnych więzieniach. Ci bohaterowie nie są pokazywani w walce, jako element pokrzepiającej narracji heroicznej, nie mają poprawić odbiorcom samopoczucia, a raczej zmęczyć do stopnia pewnej mimikry z kondycją wykluczonych. Dzięki długim, statycznym ujęciom i zredukowaniu warstwy zdarzeniowej intensywnie odczuwane są monotonia, apatia czy znieruchomienie, które wyrastają z początkowego znużenia odbiorcy. *Slow cinema* kładzie nacisk na doświadczenie i relacyjność, rezygnując z konwencji poetyki

[on-line:] <http://cinema-scope.com/cinema-scope-magazine/interviews-shore-leave-lisandro-alonso-liverpool/> [14.01.2018]).

30 Por. R. Syska, *Lisandro Alonso – luki filmowego realizmu*. „Kwartalnik Filmowy” 2011, nr 75–76, ss. 177–190.

31 „Boredom always contains a critical element, because it expresses the idea that either a given situation or existence as a whole is deeply unsatisfying” (L. Svendsen, *A Philosophy of Boredom*, London 2005, s. 22 [tłum. filolog. własne – M. S.]).

realistycznej oraz obnażając zawłaszczający charakter mechanizmu projekcji-identyfikacji. Prolongaty mają rozpuścić filmowe klisze, a następnie pomóc wniknąć w pewien fragment rzeczywistości. Nuda – jako „gest estetycznej odmowy” [*gesture of aesthetic refusal*]³² – odkrywa potencjał nowej formuły realistycznej, która znajduje w formie ekwiwalent nie tylko dla tematu, ale i dla zasiedlających te filmy ludzi.

32 P. Petro, op. cit., s. 81.

Bibliografia

- Abercrombie N., Lash S., Longhurst B., *Przedstawienie popularne: przerabianie realizmu*, tłum. E. Mrowczyk-Hearfield [w:] *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, red. R. Nycz, Kraków 1998.
- Auerbach E., *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*, t. 2, tłum. Z. Żabicki, Warszawa 1968.
- Barthes R., *Efekt rzeczywistości*, tłum. M. P. Markowski, „Teksty Drugie” 2012, nr 4: *Realizm (post)traumatyczny*.
- Bernstein H. E., *Boredom and the Ready-Made Life*, „Social Research: An International Quarterly” 1975, No. 3.
- Brach-Czaina J., *Szczeliny istnienia*, Warszawa 1992.
- Bresson R., *Notatki o kinematografie* [fragmenty], tłum. A. Ledóchowski [w:] *Europejskie manifesty kina: od Matuszewskiego do Dogmy. Antologia*, red. A. Gwóźdź, Warszawa 2002.
- Crary J., *Zawieszania percepcji. Uwaga, spektakl i kultura nowoczesna*, tłum. Ł. Zaremba, I. Kurz, Warszawa 2009.
- Czapliński P., *Nuda przedstawienia albo proza najnowsza wobec istnienia* [w:] *Nuda w kulturze*, red. P. Czapliński, P. Śliwiński, Poznań 1999.
- Deleuze G., *Kino*, 1: *Obraz-ruch*, 2: *Obraz-czas*, tłum. J. Margański, Gdańsk 2008.
- Flanagan M., *Towards an Aesthetic of Slow in Contemporary Cinema*, „16:9” 2008, No. 29 [on-line:] http://www.16-9.dk/2008-11/side11_inenglish.htm [14.01.2018].
- Fraç W., *Kino i twardość rzeczywistości*, „Kwartalnik Filmowy” 2011, nr 75-76.
- Hall E. T., *Poza kulturą*, tłum. E. Goździak, Warszawa 2001.
- Heidegger M., *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, tłum. K. Michalski, Warszawa 1977.
- Kovacsics V., Nayman A., *Shore Leave: Lisandro Alonso's Liverpool*, „CinemaScope” [on-line:] <http://cinema-scope.com/cinema-scope-magazine/interviews-shore-leave-lisandro-alonsos-liverpool/> [14.01.2018].
- Kracauer S., *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*, New Jersey 1997.
- Margulies I., *Nothing Happens. Chantal Akerman's Hyperrealist Everyday*, Durham-London 1996.
- Nigianni Ch., *Chantal Akerman's Là-bas: The Suspended Image and the Politics of Anti-Messianism*, „Senses of Cinema” 2013, No. 67 [online:] <http://sensesofcinema.com/2013/feature-articles/chantal-akermans-la-bas-the-suspended-image-and-the-politics-of-anti-messianism/> [14.01.2018].
- Petro P., *After Shock/Between Boredom and History*, „Discourses. Journal for Theoretical Studies in Media and Culture” 1993/1994, No. 2.
- Przylipiak M., *Kino stylu zerowego. Z zagadnień estetyki filmu fabularnego*, Gdańsk 1994.

- Ritchie K., *Paul Schrader: Slow cinema is dying a slow death*, „Now”, 30.03.2017 [on-line:] <https://nowtoronto.com/movies/features/paul-schrader-slow-cinema-is-dying-a-slow-death/> [29.06.2018].
- Shaw S., *Film Consciousness. From Phenomenology to Deleuze*, Jefferson 2008.
- Sobchack V., *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*, Berkeley–Los Angeles–London 2004.
- Svendsen L., *A Philosophy of Boredom*, London 2005.
- Syska R., *Labirynty naszych światów – rozmowa z Jackiem Ostaszewskim*, „Ekran” 2014, nr 1.
- Syska R., *Lisandro Alonso – luki filmowego realizmu*. „Kwartalnik Filmowy” 2011, nr 75–76.
- Syska R., *Neomodernizm filmowy*, Kraków 2014.
- Szybko i szybciej. Eseje o pośpiechu w kulturze*, red. D. Siwicka, M. Bieńczyk, A. Nawarecki, Warszawa 1996.
- Thiele L. P., *Postmodernity and the Routinization of Novelty. Heidegger on Boredom and Technology*, „Polity” 1997, No. 4.

Streszczenie

Tekst przedstawia propozycję wykorzystania nudy jako narzędzia interpretacyjnego w filmoznawstwie. Zanalizowano w nim obrazy, szczególnie twórczość Lisandra Alonso, należące do nurtu *slow cinema*, w świadomy sposób wykorzystującego środki ekspresji wywołujące nudę. Nuda, związana zarówno z percypowanym przedmiotem, jak i percypującym podmiotem, sprawia, że sceny nabierają transgresyjnego charakteru. Dochodzi do rozłożenia nawyków odbiorczych i konwencji filmowych, a dzięki temu przeformułowania filmowego realizmu, przybierającego tu postać intensywnej obserwacji i doświadczania czasu.

Summary

A Persistent Duration. Redefining Film Realism in Lisandro Alonso's Cinema

Slow cinema makes use of forms of expression that evoke boredom. The goal of this formula is not only provoking an active spectator but also opening him or her to the film experience of time and characters' state. The boredom – which is connected with both the perceived object and the perceiving subject – elicits a transgressive dimension. It deconstructs viewing practices and cinematic conventions, and therefore it redefines film realism. This new realistic form emanates in Lisandro Alonso's oeuvre, where it implies an intensified observation, experiencing time and inquiring particular states of consciousness. According to the author, boredom can be used as an interpretative tool in film studies.

Katarzyna Sornat

Nuda na wsi, nuda w mieście – na podstawie badań ankietowych uczniów reprezentujących różne środowiska społeczne

Instytut Polonistyki Stosowanej Uniwersytetu Warszawskiego

„Nicnierobienie”, „lenistwo”, „brak zajęcia”, „smutek”, „szkoła”, „sen” – to najczęściej podawane w ankiecie leksemy kojarzące się nastoletnim respondentom z pojęciem nudy. Czym zatem jest dla badanej grupy uczniów wspomniane zjawisko, które w *Uniwersalnym słowniku języka polskiego* (USJP) definiuje się jako „uczucie przygnębienia, zniechęcenia, spowodowane zwykle bezczynnością, brakiem wrażeń, monotonią życia; cecha rzeczy wywołującej taki przykry stan; rzecz nudna, nieciekawa, wywołująca, powodująca uczucie znudzenia”¹? Badania ankietowe, których strukturę i wyniki omówiono w niniejszym artykule, przyniosły odpowiedzi na pytania: czy miejsce zamieszkania i typ środowiska społecznego mają wpływ na to, że dzieci z miasta inaczej postrzegają nudę niż ich rówieśnicy ze wsi oraz które z nich często się nudzą, a które rzadko lub bardzo rzadko?

Struktura ankiety

Pytania do ankiety opracowano na podstawie wybranej literatury przedmiotu². Pod względem metodologicznym zastosowane badania reprezentują jedną z odmian technik sondażowych audytoryjnych (środowiskowych) i anonimowych (niejawnych)³. Arkusze z poleceniami o strukturze mieszanej, zawierające pytania otwarte i zamknięte, rozdano łącznie 50 uczniom z klas 4–6 w lutym 2017 r. Aby móc porównać odpowiedzi respondentów pochodzących z różnych środowisk społecznych (ze

1 *Nuda* [w:] *Uniwersalny słownik języka polskiego*, t. 2, red. S. Dubisz, Warszawa 2003, s. 1237.

2 Por. M. Łobocki, *Wprowadzenie do metodologii badań pedagogicznych*, Kraków 2004; idem, *Metody i techniki badań pedagogicznych*, Kraków 2004.

3 Układ pytań ankietowych opracowano na podstawie: idem, *Metody i techniki...*, ss. 243–272.

wsi i z miasta), ankietę zrealizowano równolegle w dwóch szkołach podstawowych na Mazowszu: jedną w wiejskiej placówce na terenie gminy Kołbiel, drugą – w dużej szkole miejskiej w podwarszawskim Otwocku. Jak już wspomniano, ankietę była anonimowa i dobrowolna, a uczniowie wypełniali ją w warunkach domowych. Do każdego arkusza dołączono pytania kontrolne, dostarczające informacji na temat nastoletnich respondentów (płeć, klasa, liczba rodzeństwa, zajęcia dodatkowe i tym podobne). Zgodnie z zaleceniami zawartymi w opracowaniach metodologicznych ten typ pytań umieszczono w części końcowej obu wersji ankiety⁴.

Kołbiel

Kołbiel jest wsią gminną położoną w południowo-wschodniej części województwa mazowieckiego, oddaloną około 40 kilometrów od Warszawy. Do szkoły, w której przeprowadzono badania, uczęszcza obecnie ponad 380 uczniów skupionych w 18 oddziałach. Kołbielska szkoła podstawowa jest największą placówką oświatową działającą na terenie ośmiotysięcznej gminy, przy czym sama Kołbiel liczy prawie dwa tysiące mieszkańców. Oferta zajęć skierowanych do dzieci i młodzieży z tej miejscowości jest uboga. Oprócz nowoczesnego placu zabaw, który zachęca do aktywności głównie wiosną i latem, innych rozrywek tutejsze nastolatki nie mają. Jednak w odróżnieniu od władz gminnych, kołbielska szkoła dba o wszechstronny rozwój swoich uczniów. Placówka oferuje podopiecznym różnorodne zajęcia dodatkowe w postaci kół przedmiotowych (między innymi polonistycznego, matematycznego i przyrodniczego), hobbyistycznych (wycinankarskiego i dziennikarskiego) oraz sportowych (karate, gimnastyka artystyczna).

Otwock

Otwock jest miastem powiatowym wchodzącym w skład aglomeracji warszawskiej i liczy obecnie około 45 tysięcy mieszkańców. Położenie w pobliżu od stolicy (23 kilometry) sprawia, że coraz więcej warszawiaków, zmęczonych wielkomiejskim pędem, przeprowadza się do mniej zatłoczonego Otwocka. W mieście prężnie działa między innymi miejski dom kultury, teatr, kilka bibliotek, place zabaw, parki, liczne kluby i kawiarnie, które umożliwiają rozwijanie pasji i zainteresowań nie tylko dzieciom. Również wszystkie tutejsze szkoły zapewniają swoim uczniom fachową opiekę i ciekawą rozrywkę w godzinach pozalekcyjnych. Nastoletni otwocczanie uczestniczą

4 Por. ibidem, ss. 258–259. Ze względu na odmiennność środowisk, z których pochodzili respondenci (wieś i miasto), wręczone uczniom arkusze różniły się jedynie częścią informacyjną wprowadzającą. Natomiast część właściwa każdej ankiety wraz z dołączonymi do niej pytaniami kontrolnymi w przypadku obu grup była taka sama.

w wielu zajęciach dodatkowych, działają w kołach naukowych, kołach zainteresowań, różnego typu warsztatach i konkursach, a chętni mogą udzielać się w wolontariacie.

Nuda w polach semantycznych

W poleceniu 1. ankiety uczniowie zostali poproszeni o podanie pięciu wyrazów lub wyrażeń, które kojarzą się im ze słowem „nuda”. Przyporządkowanie wymienionych jednostek języka do odpowiednich kręgów (pól) tematycznych umożliwiło wskazanie rejonów rzeczywistości, w obrębie których dzieci ze wsi oraz ich rówieśnicy z miasta najczęściej sytuują nudę⁵. Większość respondentów z obu grup (łącznie 26 osób) wypisała maksymalną liczbę słów kluczowych⁶. 21 uczniów wymieniło po 3–4 wyrazy lub wyrażenia, a troje dzieci – po 2. W wyniku analizy wyekscerpowane słownictwo (ponad 200 jednostek leksykalnych) umieszczono w 11 różnych polach semantycznych⁷.

Należy zaznaczyć, że – mimo wstępnie zakładanych różnic społecznych występujących między badanymi grupami respondentów – analiza wyników ankietowych wykazała, że uczniowie ze wsi i z miasta kojarzą nudę z pojęciami reprezentującymi te same pola semantyczne, a jedyne rozbieżności występują w zakresie jakości oraz liczebności słownictwa tworzącego poszczególne kręgi (pola).

Zgodnie z przyjętym porządkiem jako pierwsze zostanie omówione pole AKTYWNOŚCI, do którego przyporządkowano słowa klucze związane z wykonywaniem różnych działań, zarówno fizycznych, jak i umysłowych⁸. Jeśli chodzi o ankietowanych ze wsi, okazuje się, że uczniom reprezentującym to środowisko społeczne tylko trzy słowa klucze z wymienionego kręgu kojarzą się z nudą: są nimi nazwy czynności związanych z robieniem zakupów („chodzenie po sklepach”, „przymierzanie ubrań”) i ogólnie pojętą organizacją („planowanie”). Dwa razy więcej leksemów wyodrębniono w grupie

-
- 5 W dalszej części artykułu unikam podawania nazw konkretnych miejscowości, w których przeprowadzono badania. W tekście reprezentują je nazwy ogólne (Koźbiel – wieś, miasto – Otwock).
 - 6 Słowa klucze, czyli wyrazy lub związki wyrazowe, które z pewnych określonych powodów (tu: ze względu na wysoką frekwencję tych leksemów) uznaje się za słowa ważne, kluczowe, reprezentatywne dla danego tekstu. W niniejszym artykule wszystkie wyrazy i wyrażenia ujęte w cudzysłów (por. „chodzenie po sklepach”, „myślenie”, „planowanie”) to wyekscerpowane z ankiet uczniowskie cytaty, które przez wzgląd na ich ważność, nazywa się właśnie słowami kluczami.
 - 7 Podział wyekscerpowanych jednostek według pól (kręgów) semantycznych oparto na klasyfikacji autorstwa S. Dubisza (por. S. Dubisz, *Język, historia, kultura. Wykłady, studia, analizy*, t. 1, Warszawa 2005, ss. 134–140). Ze względu na odmienny charakter badanej leksyki (słownictwo staropolskie – słownictwo współczesne), przejęty schemat uproszczono, a polom nadano nowe nazwy. Prezentacja ilościowo-jakościowa wyodrębnionych kręgów tematycznych przebiega w połączeniu z analizą porównawczą (wieś – miasto), a wyznacza ją porządek przyjętej klasyfikacji (por. ibidem, ss. 134–138).
 - 8 Oczywiście do kręgu AKTYWNOŚCI można by przypisać o wiele więcej wyekscerpowanych słów kluczowych. Wyodrębnienie tego pola okazało się jednak potrzebne, gdyż umożliwiło zebranie w nim leksemów o niewystarczającej liczbie cech semantycznych, pozwalających przyporządkować te wyrazy do innych zbiorów.

respondentów miejskich (6 wystąpień). Tym, co w postawie dzieci z tego środowiska może niepokoić ich negatywny stosunek do wszelkiej aktywności (nie tylko sportowej). Okazuje się, że „chodzenie”, „gadanie”, „myślenie”, „ciągłe robienie czegoś” sześcioro nastolatków z miasta nudzi nie mniej niż innych „brak zajęcia”, „leżenie” i „siedzenie”.

Kolejnym kręgiem tematycznym wyodrębnionym podczas analizy jest pole SNU. Choć pejoratywnie zabarwione „ziewanie” i „senność” nie dziwią, to już skojarzenie z nudą leksemów „sen” oraz „spanie”, a więc wyrazów o pozytywnych asocjacjach – owszem. Zwłaszcza u zapracowanych dorosłych, którzy w czasach „wiecznego niedospiania”, jeśli już na coś narzekają, to najczęściej na niedostateczną ilość nocnego wypoczynku. Wymienione słowa klucze pojawiły się w odpowiedziach 11 dzieci ze wsi (44%). Ich miejsca rówieśnicy wskazali ponadto na „noc”, „ospałość” oraz „drzemkę” (10 wystąpień). Powyższe wyniki pozwalają wnioskować, iż dzieci w wieku dorastania nie przepadają za spaniem, dlatego też wszystko, co się z tym stanem wiąże, oceniają jako nudne i nieciekawe.

Trzecią grupę wyrazów kojarzących się nastoletnim respondentom z nudą tworzą leksemy przyporządkowane do pola SMUTKU, które w wypadku uczniów wiejskich stanowi prawie najliczniejszy zbiór w całym zestawieniu (15 wystąpień). Oprócz wymienionego „smutku”, w kręgu o tej samej nazwie pojawiły się także inne określenia przykrych uczuć, stanów i emocji: „apatia”, „obojętność”, „frustracja”, „zły humor”, „narzekanie”, „bezradność”. Zdaniem uczniów wiejskich nuda objawia się nie tylko różnymi niedyspozycjami psychicznymi człowieka („zamulenie”, „rozkojarzenie”, „zdezorientowanie”), lecz także niemocą fizyczną („zmęczenie”, „bezsilność”, „brak siły”). Tylko nieliczni udzielali odpowiedzi w sposób opisowy, nazywając nudę „stanem, kiedy się nie wie, co ze sobą zrobić” lub ogólnie i potocznie – jako „coś niefajnego”. W grupie przeciwnej natomiast omawiane pole zajęło trzecią pozycję pod względem frekwencji (13 wystąpień). Oprócz „smutku” oraz nazw innych przykrych stanów psychicznych („przygnębienie”, „brak sensu życia”, „negatywne emocje”), uczniowie z miasta równie często podawali określenia przykrych dolegliwości fizycznych, towarzyszących temu uczuciu („znużenie”, „ból”, „złe samopoczucie”).

Na trzecim miejscu pod względem frekwencji w grupie respondentów wiejskich znalazło się pole o nazwie LENISTWO (13 wystąpień), reprezentowane w tekście przez „nicnierobienie” i „bezczywność” oraz inne semantycznie pokrewne „lenistwu” słowa, piętnujące stan bierności intelektualnej (między innymi „brak pomysłów”, „brak zainteresowań”, „brak kreatywności”). Z kolei wśród 25 miejskich respondentów w wieku 10–12 lat, najwięcej, aż 16 osób, kojarzy nudę z nazwą omawianego kręgu (64%). Oprócz „bezczywności” i „nicnierobienia”, rzeczowników najczęściej wymienianych przez wiejskich ankietowanych, także w wypowiedziach ich miejskich rówieśników pojawiły się w tym polu słowa klucze wskazujące na bierność fizyczną („leżenie”,

„ciągłe siedzenie”, „unikanie pracy”) i intelektualną człowieka („niemyślenie”, „brak ciekawych pomysłów”, „brak zainteresowań”, „brak pasji w życiu”). Co ciekawe, po dwoje dzieci z obydwu grup skojarzyło nudę z „kanapą”, której „leniwe” konotacje kulturowo-językowe pozwalają umieścić ten leksem w omawianym polu.

Jeśli chodzi o słownictwo zgromadzone w polu o nazwie DOM – respondenci mieszkający na wsi wyraźnie nie przepadają za sprzątaniami. „Porządki”, „przeglądanie szuflad”, „układanie ubrań”, „odkurzanie pokoju” i „zmywanie” to czynności, które nużą siedmioro uczniów wiejskich (28%). Choć w grupie nastolatków z miasta tylko jedna osoba skojarzyła nudę z jakimś codziennym obowiązkiem („wyrzucanie śmieci”), to większość przyznała, że nudzą ją zajęcia, w których uczestniczą pozostali domownicy (między innymi „pomaganie мамie w kuchni”, „naprawianie z tatą samochodu”).

Z badań wynika też, że co piąte dziecko wiejskie utożsamia nudę z samotnością⁹, reprezentowaną w tekście przez wyrażenia: „brak brata/siostry”, „siedzenie samemu w pokoju” i ogólnie – przez „osamotnienie” i „samotność”. W odpowiedziach ankietowanych z miasta o wiele częściej niż w grupie poprzedniej ujawnia się wzmożona potrzeba bliskiego kontaktu z rówieśnikami. Pytania kontrolne dowiodły, że dzieci miejskie z wielodzietnych rodzin nudzi „opieka nad rodzeństwem” i „pomaganie bratu/siostrze w lekcjach”¹⁰, podczas gdy w szkole prawdziwym utrapieniem stają się dla nich „brak przyjaciół”, „brak kolegów” oraz „siedzenie samemu w ławce”. Warto wspomnieć, że w polu SAMOTNOŚCI (8 wystąpień) w grupie respondentów z miasta pojawił się także dwukrotnie leksem „ja”, stanowiący przykład tego, jak bardzo krytycznie niektóre nastolatki postrzegają własną osobę, skoro utożsamiają siebie samych z przykrym uczuciem nudy. Jeśli jednak prawdą jest, że „ponowoczesne »ja« żyje najintensywniej właśnie wtedy, kiedy w beczasowych chwilach ekstazy znajduje się z dala od siebie, z dala od własnego obrazu”¹¹ – dziecięce konotacje po raz kolejny wydają się nie całkiem pozbawione sensu.

Jak wykazała analiza, współczesne źródła rozrywki także mogą nudzić. Według 28% uczniów reprezentujących prowincję (7 wystąpień) to właśnie środki masowego przekazu (por. MASS MEDIA) wywołują w nich to „nieprzyjemne uczucie znużenia”. Wiejskich nastolatków w przekazach medialnych drażnią szczególnie „Wiadomości”, „seriale”, „głupie reklamy”, „programy o polityce” i „siedzenie w internecie”. Tylko jedna osoba skojarzyła nudę z brakiem komputera („szlaban na laptopa”). Zaskakujące, że nikt w tej grupie nie narzeka na brak telefonu. Jeśli chodzi o uczniów z miasta, to spośród 25 dzieci, 11 z nich łączy nudę z mass mediami (por. MASS MEDIA).

9 Por. pole SAMOTNOŚĆ (20%).

10 Przytoczone jednostki przyporządkowano do omówionego wyżej pola DOMU (por. 5 wystąpień, 20%).

11 A. Bielik-Robson, *Melancholia i ekstaza* [w:] *Nuda w kulturze*, red. P. Czaplinski i P. Śliwiński, Poznań 1999, s. 43.

W wymienionym polu znalazły się między innymi takie wyrazy i wyrażenia, jak: „oglądanie filmów historycznych”, „telewizja”, „reklamy”, a także nieobecne w poprzedniej grupie – „telefon”, „smartfon” oraz „gry komputerowe”. Ponadto modna ostatnio (zwłaszcza w środowisku młodzieżowym) gra miejska Pokémon GO nie wszystkim sprawia najwyraźniej przyjemność, skoro aż trojgu dzieci z omawianej grupy kojarzy się właśnie z nudą („szukanie pokemonów”). Marek Krajewski w jednej ze swoich książek pisał:

Nudzi nas nie tylko rozrywka, lecz także praca [...], postęp technologiczny [...]. Nuda stanowi dziś najważniejszą siłę kulturotwórczą, ale mogła się nią stać nie za sprawą potęgi własnej atrakcyjności, co raczej za sprawą negatywnego nacechowania powolności, powtarzalności, tożsamości i podobieństwa¹².

Wyniki przeprowadzonych badań wydają się potwierdzać tezę znanego socjologa.

W grupie dzieci reprezentujących środowisko wiejskie najwięcej osób skojarzyło nudę ze szkołą¹³. Wśród słów kluczy z tego kręgu tematycznego w odpowiedziach respondentów pojawiały się zarówno nazwy ogólne („nieciekawe lekcje”, „lekcje”, „szkoła”), jak i nazwy konkretnych przedmiotów szkolnych („matematyka”, „rosyjski”). Dla uczniów samo „myślenie o szkole” wydaje się nudne, nie wspominając o „odrabianiu prac domowych”, „rysowaniu na plastycie”, „czytaniu lektur” czy „uczeniu się wiersza na pamięć”. Choć żadne z ankietowanych dzieci bezpośrednio nie skojarzyło z nudą lekcji polskiego, biorąc pod uwagę dwie ostatnie wypowiedzi, można wnioskować, że nauka języka ojczystego również nie należy do ich ulubionych zajęć. W grupie uczniów reprezentujących miasto omawiane pole – pod względem frekwencji – zajęło równie wysoką, drugą pozycję (14 wystąpień). Nastolatki z miasta, podobnie jak ich rówieśnicy z prowincji, odczuwają nudę podczas lekcji matematyki, nie przepadają też za zajęciami technicznymi i historią („matma”, „technika”, „historia”), a jeszcze bardziej nudzi ich „odrabianie prac domowych”, „czytanie książki pod przymusem” oraz „nauka do sprawdzianów”.

Podobnie jak w wypadku pola LENISTWA, taka sama liczba wiejskich dzieci (13 wystąpień) kojarzy znudzenie z brakiem zajęcia, o czym świadczą takie związki, jak: „brak rozrywek”, „brak ciekawych zajęć” oraz „nic ciekawego do robienia”¹⁴. Kiloro

12 M. Krajewski, *POPamiętane*, Gdańsk 2006, ss. 98–99.

13 Por. SZKOŁA (64%).

14 Por. pole BRAK ZAJĘCIA. Różne rozumienie pojęć „lenistwo” oraz „brak zajęcia” stanowiło podstawę utworzenia dwóch odrębnych pól o tych nazwach. Zgodnie z USJP, „lenistwo” to ‘niechęć do pracy, opieszałość, gnuśność, nieróbstwo, próżniactwo’, natomiast „zajęcie” – ‘czynność, praca przez kogoś wykonywana, zwłaszcza dla przyjemności’. Na podstawie przytoczonych definicji za synonimy „lenistwa” uznaje się „bezczynność” i „nicnierobienie”, a przez „brak zajęcia” rozumie się ‘niezrobienie czegoś nie ze względu na czyjąś niechęć do pracy, ale ze względu na brak możliwości jej podjęcia’.

wiejskich uczniów wiąże to przykre uczucie z nadmiarem czasu wolnego („czas wolny”, „za dużo wolnego czasu”). W grupie ankietowanych z miasta omawiany krąg leksykalny reprezentują wyrażenia utożsamiające nudę ze wspomnianym brakiem zajęcia, a także z czymś nieinteresującym lub z czymś nieciekawym do zrobienia („brak zajęć”, „coś nieinteresującego do zrobienia”, „coś nieciekawego, co trzeba zrobić”) – 9 wystąpień. W odróżnieniu od respondentów mieszkających na wsi, żadnemu z nastolatków miejskich nie przeszkadza, jeśli ma do dyspozycji dużo wolnego czasu.

Jak się okazuje, również przestrzeń bywa nudną – 11 osób z obydwu grup (łącznie) kojarzy nudę z leksyką reprezentującą to pole (PRZESTRZEŃ). Czworo uczniów wiejskich utożsamia przykre uczucie znudzenia z wyrazami/wyrażeniami: „cisza”, „pustka”, „szarość”, „brzydka pogoda” (16%). W wypadku ankietowanych z miasta zbiór przestrzeni utworzyło siedem słów kluczy (28%). Podobnie jak nastolatki z poprzedniej grupy, oni również kojarzą nudę z elementami pogody („deszcz”), kolorami („biały”, „bezbarwny”) lub innymi nazwami pojęć abstrakcyjnych („pusto”, „głupota”). Dwoje dzieci mieszkających w mieście odczuwa znudzenie konkretnym miejscem („wies”, „szpital”).

Ostatnim polem wyodrębnionym w toku analizy jest zbiór o nazwie MONOTONIA. Jeśli chodzi o uczniów ze środowiska wiejskiego, podane przez nich leksemy utworzyły dość liczny, ośmioelementowy krąg tematyczny (32%). „Jednostajność”, „rutyna”, „długie się minuty”, „monotonia” – dzieci ze wsi wyraźnie nie przepadają za tym, co się powtarza, jest przewidywalne, mało urozmaicone, statyczne. Nic dziwnego zatem, że „powtarzanie prób”, „stanie w kolejce”, „ciągle robienie tego samego” kojarzą się wiejskim nastolatkom z czymś nudnym, nieciekawym, męczącym. W grupie przeciwnej krąg MONOTONII reprezentują tylko dwa słowa klucze (8%). Są nimi „miś” oraz „przyjemność” – wyrazy, których obecność w odpowiedziach dwojga nastolatków z miasta po raz kolejny świadczy o tym, w jak bardzo indywidualny i subiektywny sposób różne jednostki postrzegają te same elementy rzeczywistości. Niewykluczone, że statyczny, nieożywiony miś kojarzy się z nudą dziecka aktywnemu, bardzo energicznemu, które bezruch i bierność uznaje za zwyczajne marnowanie czasu. Z kolei przyjemność – uczucie, do którego większość z nas dąży podczas codziennej ucieczki od bezczynności – kiedy już nastanie i trwa zbyt długo, staje się rutyną i w końcu też zaczyna nudzić.

Jak często odczuwasz nudę?

W poleceniu 2, które było pytaniem zamkniętym, nastoletni respondenci mieli za zadanie określić, jak często odczuwają nudę. Jeśli chodzi o frekwencję, w wypadku tego zadania także wyniosła ona 100% (50 udzielonych odpowiedzi). Zgodnie z wynikami badań, zarówno wśród dzieci wiejskich, jak i miejskich nie znalazł się nikt, kto przy-

znałby, że „nigdy” się nie nudzi. Spośród uczniów wiejskich również żadna z osób nie zaznaczyła, iż „często” odczuwa nudę. Najwięcej ankietowanych z tej grupy wskazało odpowiedź „rzadko” (40%), 9 osób „czasami” (36%), a 6 – „bardzo rzadko” (24%). Proporcje te wyraźnie się zmieniają w przypadku nastolatków z miasta. Z badań wynika, że uczniowie z tej grupy, mimo ułatwionego dostępu do kultury i rozrywki, znacznie częściej doświadczają uczucia znudzenia niż ich rówieśnicy z prowincji. 7 osób (28%) podało, że „często” się nudzi, 8 – że „czasami” (32%). Z kolei o wiele mniej ankietowanych z miasta niż ze wsi odpowiedziało, że nudzi się „rzadko” albo „bardzo rzadko” (po 20%).

Powyższe wyniki stanowią podstawę tego, by docenić kreatywność, wytrwałość i zaradność dzieci wiejskich, które mimo utrudnionego dostępu do atrakcji, znacznie rzadziej skarżą się na nudę niż ich rówieśnicy z miasta, mogący na co dzień z nich w pełni korzystać.

Mój najlepszy sposób na nudę to...

Aby się dowiedzieć, w jaki sposób dzieci ze wsi i z miasta radzą sobie z codziennym znudzeniem, w poleceniu 3. każde z nich zostało poproszone o dokończenie zdania: „Mój najlepszy sposób na nudę to...”. Podobnie jak w wypadku poprzednich zadań, również w tym poleceniu frekwencja wyniosła 100%, co oznacza, że wszyscy uczniowie (50 osób) udzielili na nie odpowiedzi.

Zgodnie z wynikami ankiety, spośród 25 uczniów ze środowiska wiejskiego, najwięcej osób wskazało na słownictwo przyporządkowane do pola SPORTU (9 wystąpień). „Jazda na rowerze”, „piłka nożna”, „gra w ping-ponga”, „bieganie” to najczęściej wymieniane w tej grupie dzieci rodzaje dyscyplin sportowych, mające skutecznie chronić je przed nudą. Na drugim miejscu, co również powinno cieszyć, znalazło się pole CZYTANIE KSIĄŻEK (5 wystąpień). Jak się okazuje, mimo że uczniowie z prowincji nie lubią „czytać pod przymusem” i nużą ich „szkolne lektury”, to już „interesująca książka” – zwłaszcza „powieść przygodowa” – jest ich najlepszym sprzymierzeńcem w walce z beczynnością. Dwie osoby podały, że kiedy dopada je nuda, idą na spacer lub bawią się z psem („uczenie psa różnych sztuczek”), a dwie kolejne – rysują i słuchają muzyki („rysowanie i słuchanie ulubionych piosenek”). Inne, dość oryginalne pomysły wiejskich nastolatków na pozbycie się przykrego uczucia znudzenia to „jazda quadem”, „myślenie” i „gorąca herbata”. Troje nastoletnich respondentów w takich sytuacjach wybiera towarzystwo rodziców („układanie z tatą klocków lego”, „wycieczki z mamą”) lub rodzeństwa („gra z bratem w piłkarzyki”). W badanej grupie tylko jedna osoba przyznała, że jej najlepszym sposobem na nudę jest komputer („laptop”).

Jeśli chodzi o respondentów z miasta, w poleceniu 2. najczęściej wskazywali oni na słownictwo reprezentujące pole MASS MEDIÓW (8 wystąpień). „Oglądanie telewizji”,

„telefon”, „gra na konsoli” oraz „YouTube” to ulubione rozrywki miejskich nastolatków. Na drugim miejscu w tej grupie znalazła się „zabawa”¹⁵. Troje uczniów stwierdziło, że kiedy zaczyna się nudzić, spotyka się z rówieśnikami („gra w piłkę z kolegą”, „spacer z koleżanką”). Po książkę („dobra książka”) sięgają dwie osoby, tyle samo wybiera twórczość artystyczną („rysowanie”, „śpiewanie”). Zaskakujące, że dla dwojga dwunastoletków reprezentujących miasto, najlepsze sposoby na nienudzenie się to „nicnierobienie” i „siedzenie”.

Jak wynika z powyższego, często to, co jednym kojarzy się z nudą, dla drugich okazuje się skutecznym narzędziem do walki z nią. Podobne prawidłowości można wskazać w stosunku do nazw pojęć reprezentujących omówione wyżej pole MASS MEDIÓW. Co prawda wśród uczniów z prowincji zdecydowana większość przedkłada uprawianie sportu nad oglądanie telewizji, jednak w grupie ich miejskich rówieśników te proporcje wyraźnie ulegają zachwianiu – na niekorzyść tego pierwszego. Biorąc pod uwagę dużą liczbę ciekawych zajęć i całorocznych warsztatów organizowanych w mieście, dziwi fakt, że jego nastoletni mieszkańcy wolą siedzieć przed telewizorem, bawić się telefonem lub zwyczajnie nic nie robić („nicnierobienie”)¹⁶. Po raz kolejny okazuje się więc, że nie miejsce zamieszkania, ale cechy indywidualne i motywacje wewnętrzne najbardziej wpływają na to, w jaki sposób dzieci z różnych środowisk społecznych postrzegają w swoim życiu nudę.

Wnioski z ankiety i podsumowanie

Dzieciom reprezentującym środowisko wiejskie nuda najczęściej kojarzy się ze szkołą (SZKOŁA – 16 wystąpień), natomiast ich rówieśnikom z miasta – z lenistwem (LENISTWO – 16 wystąpień). Na kolejnych pozycjach wśród 25 uczniów z pierwszej grupy znalazły się: SMUTEK (15 wystąpień), LENISTWO (13 wystąpień), BRAK ZAJĘCIA (13 wystąpień) oraz SEN (11 wystąpień). Jeśli chodzi o tak samo liczną grupę dzieci z drugiej grupy, porządek w hierarchii pól jest podobny, przy czym środki masowego przekazu (MASS MEDIA – 11 wystąpień) nudzą je tak samo, jak ich wiejskich rówieśników nuży SEN.

Ankietowani ze wsi „rzadko” lub „bardzo rzadko” się nudzą, natomiast ich koledzy z miasta – przeważnie „czasami”. W żadnej z grup ani jedna osoba nie przyznała, że „nigdy” nie odczuwa nudy. Wśród nastolatków reprezentujących wieś nikt też nie zaznaczył, że odczuwa ją „często”. Z kolei badani z miasta wskazali na to kilkukrotnie.

15 Por. pole ZABAWA (5 osób).

16 W jednym z pytań kontrolnych uczniowie mieli wskazać liczbę zajęć dodatkowych, na które uczęszczają w wolnym czasie. Większość dzieci z obydwu grup podała, że przynależą do kilku kół naukowych, sportowych i innych. Spośród 50 respondentów w wieku 10–12 lat, tylko jedna osoba (dziewczynka z miasta) zaznaczyła, że udziela się jako wolontariuszka.

Jak wykazała analiza, dzieci z obydwu grup społecznych w różny sposób zwalczają codzienną nudę. Wśród respondentów ze wsi najwięcej osób w tym celu uprawia sport, niewiele mniej od nich czyta książki bądź spędza czas na kreatywnej zabawie – najchętniej z rodzicami lub rodzeństwem. W odróżnieniu od uczniów wiejskich, nastolatki z miasta wolą oglądać telewizję i surfować w internecie niż grać w piłkę lub biegać. Pozostali spotykają się z przyjaciółmi, wychodzą na podwórko albo czerpią przyjemność z nicnierobienia. Z badań wynika też, że dzieci miejskie znacznie rzadziej spędzają swój wolny czas z rodzicami niż ich koledzy z prowincji. Tym pierwszym bardziej niż na kontaktach z domownikami zależy na dobrych stosunkach z grupą rówieśniczą.

Analiza zbiorcza ankiety pozwala wnioskować, że miejsce zamieszkania oraz typ środowiska społecznego, w którym wychowuje się dziecko, nie wpływają znacząco na częstość doświadczania przez nie nudy. Natomiast cechy indywidualne, inteligencja, pomysłowość i wrażliwość oraz sytuacja rodzinna – to główne czynniki warunkujące zachowanie znudzonego nastolatka, a także wpływające na sposób, w jaki radzi on sobie z tym przykrym uczuciem w sytuacjach codziennych.

Badania, którymi objęto respondentów w wieku 10–12 lat, potwierdzają wyniki analiz przeprowadzanych dotychczas między innymi w grupie gimnazjalistów¹⁷. Okazuje się, że bez względu na to, gdzie uczniowie mieszkają (wieś – miasto) i w jakim są wieku (10–16 lat), większość z nich odczuwa znudzenie szkołą. Wystarczy jednak zagłębić się w etymologię tytułowej nudy¹⁸, pierwotnie kojarzonej z przymusem (uciskiem, presją), aby móc w pełni zrozumieć, dlaczego szkoła w tych, którzy muszą do niej chodzić, niezmiennie wywołuje (niekoniecznie przykre) uczucie znudzenia.

17 Por. P. Stańczyk, *Nuda w szkole – między alienacją a emancypacją?*, „Teraźniejszość – Człowiek – Edukacja” 2012, nr 3. Ze względu na przeprowadzoną w 2017 r. reformę szkolnictwa, dziś byłoby to uczniowie najstarszych klas szkoły podstawowej.

18 Por. np. W. Boryś, *Nuda* [w:] idem, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Kraków, s. 368.

Aneks

Zestawienie nazw 11 pól tematycznych z uwzględnieniem podziału na wieś i miasto

Pole tematyczne liczba wystąpień		wieś		miasto	
		%	liczba wystąpień	%	liczba wystąpień
I.	AKTYWNOŚĆ	3	12	6	24
2.	SEN	11	44	10	40
3.	SMUTEK	15	60	13	52
4.	LENISTWO	13	52	16	64
5.	DOM	7	28	5	20
6.	SAMOTNOŚĆ	5	20	8	32
7.	MASS MEDIA	7	28	11	44
8.	SZKOŁA	16	64	14	56
9.	BRAK ZAJĘCIA	13	52	9	36
10.	PRZESTRZEŃ	4	16	7	28
II.	MONOTONIA	8	32	2	8
	Razem	102	-	101	-

Ankieta skierowana do uczniów klas 4–6

1. Podaj 5 wyrazów (lub wyrażeń), które kojarzą Ci się ze słowem „nuda”.
2. Jak często odczuwasz nudę? (Proszę wskazać jedną odpowiedź): często / czasami / rzadko / bardzo rzadko / nigdy się nie nudzę
3. Proszę dokończyć zdanie: Mój najlepszy sposób na nudę to...

Pytania kontrolne

płeć: dziewczynka / chłopiec

klasa: 4 / 5 / 6

miejsce zamieszkania: miasto / wieś

liczba rodzeństwa: 1 / 2 / 3 lub więcej / nie mam siostry ani brata

zajęcia pozalekcyjne (można zaznaczyć kilka odpowiedzi)

- nauka języków obcych (np. kurs w szkole językowej, korepetycje)
- koła zainteresowań (np. sportowe, plastyczne, dziennikarskie, fotograficzne)
- koła przedmiotowe (np. koło polonistyczne, matematyczne, przyrodnicze)
- inne poza szkołą (np. chór, taniec zawodowy, balet, nauka gry na instrumencie)
- wolontariat
- nie uczęszczam na żadne zajęcia dodatkowe

Bibliografia

- Barker Ch., *Studia kulturowe. Teoria i praktyka*, tłum. A. Sadza, Kraków 2005.
- Boryś W., *Nuda* [w:] idem, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Kraków 2005.
- Buttler D., Satkiewicz H., *Język i my. Podręcznik do języka polskiego dla kl. IV szkół średnich*, Warszawa 1990.
- Dubisz S., *Język, historia, kultura. Wykłady, studia, analizy*, t. 1, Warszawa 2005.
- Górecki P., *To wszystko z nudów*, „Newsweek Plus” 2010, nr 35 [on-line:] <http://www.newsweek.pl/nauka/to-wszystko-z-nudow,63501,1,1.html> [30.06.2017].
- Grabias S., *Język w zachowaniach społecznych*, Lublin 1997.
- Heidegger M., *Bycie i czas*, tłum. B. Baran, Warszawa 2004.
- Jakościowa analiza dyskursu w naukach społecznych*, red. R. Wodak, M. Krzyżanowski, Warszawa 2011.
- Krajewski M., *POPamiętane*, Gdańsk 2006.
- Lenistwo* [w:] *Uniwersalny słownik języka polskiego*, red. S. Dubisz, Warszawa 2003.
- Łobocki M., *Metody i techniki badań pedagogicznych*, Kraków 2004.
- Łobocki M., *Wprowadzenie do metodologii badań pedagogicznych*, Kraków 2004.
- Nuda* [w:] *Uniwersalny słownik języka polskiego*, red. S. Dubisz, Warszawa 2003.
- Nuda w kulturze*, red. P. Czaplński, P. Śliwiński, Poznań 1999.
- Nudny* [w:] *Uniwersalny słownik języka polskiego*, red. S. Dubisz, Warszawa 2003.
- Rapley T., *Analiza konwersacji, dyskursu i dokumentów*, tłum. A. Gąsior-Niemiec, Warszawa 2010.
- Stańczyk P., *Nuda w szkole – między alienacją a emancypacją?*, „Teraźniejszość – Człowiek – Edukacja” 2012, nr 3.
- Sztompka P., *Socjologia. Analiza społeczeństwa*, Kraków 2002.
- Zajęcie* [w:] *Uniwersalny słownik języka polskiego*, red. S. Dubisz, Warszawa 2003.

Streszczenie

Celem artykułu jest przedstawienie różnicy w postrzeganiu nudy wśród dzieci zamieszkałych na wsi i w mieście. Zaprezentowano w nim wyniki badań ankietowych, którym poddano uczniów starszych klas szkoły podstawowej reprezentujących różne środowiska społeczne. Przeprowadzono je w dwóch placówkach oświatowych: w niewielkiej szkole na Mazowszu (Kołbiel) i w jednej z podwarszawskich szkół miejskich (Otwock). Na podstawie odpowiedzi udzielonych przez dzieci oceniono wpływ miejsca zamieszkania na stosunek badanych do zjawiska nudy. Starano się odpowiedzieć na pytania o słowa i wyrażenia kojarzące się z nią dzieciom wiejskim i miejskim, częstotliwość nudzenia się w obu grupach, a także o sposoby radzenia sobie z uczuciem nudy wśród nastolatków z różnych środowisk społecznych.

Summary

Boredom in the Village, Boredom in the City – Based on the Questionnaire of Survey of Students Representing All Sorts Social Environments

In presented article the results of poll research, by which surrendered the students of older classes of primary school, representing the different environment social. Carried out inquiry in two educational posts: in the small school in the village on Masovia (Kołbiel) and in one from suburban Warsaw municipal schools (Otwock). On the base of imparted statements by the children the municipal and rural marked influence of place residence on researched relationship to the occurrence of boredom. Inquiry determines the continuation of research, which hitherto carried out among others among Polish high-school students. In tried article to be answered on the questions: (1) What sort of words are united municipal children and rural with boredom? (2) How often are bored students from the village and from the city? (3) In what sort manner teenagers from different social environment advise with the feeling of boredom?

MASKA

magazyn antropologiczno-społeczno-kulturowy

Magazyn antropologiczno-społeczno-kulturowy „Maska” (numer ISSN: 1898-5947) to czasopismo naukowe powstałe przy Katedrze Porównawczych Studiów Cywilizacji UJ, które zrzesza studentów oraz doktorantów szeroko rozumianych nauk kulturowych i społecznych, m.in. antropologii, socjologii, filozofii i orientalistyki.

„Maska” ukazuje się co 3 miesiące w formie papierowej oraz na bieżąco w formie elektronicznej. Artykuły przyjmowane do czasopisma muszą być powiązane z tematem numeru (podanym każdorazowo z kilkumiesięcznym wyprzedzeniem) i opatrzone recenzją pracownika naukowego ze stopniem co najmniej doktora. Artykuły na stronę internetową przyjmowane są na bieżąco, nie muszą być opatrzone recenzją naukową, a ich tematyka dotyczyć powinna badań kulturowych i społecznych. O zamieszczeniu artykułów w czasopiśmie bądź na stronie zawsze decyduje Redakcja „Maski”.

Od roku 2013 „Maska” znajduje się w wykazie czasopism punktowanych Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego (Lista B). Za publikację w „Masce” można obecnie otrzymać 7 punktów.

Wszystkie teksty i materiały ilustracyjne (jeśli nie podano inaczej) udostępniane są w trybie otwartym z zachowaniem praw autorskich w użyciu niekomercyjnym.

Zachęcamy do nadsyłania artykułów do kolejnych numerów „Maski”. Szczegóły dotyczące naboru znajdują się na stronie internetowej.

strona internetowa: www.maska.psc.uj.edu.pl

e-mail: redakcja.maska@gmail.com

Wydawca:



KATEDRA
PORÓWNAWCZYCH
STUDIÓW
CYWILIZACJI
UNIWERSYTETU JAGIELLOŃSKIEGO

Publikacja finansowana przez:



RADA KÓŁ NAUKOWYCH
UNIWERSYTETU JAGIELLOŃSKIEGO