

OJCZYSTA MUZA SAMUELA TWARDOWSKIEGO
I JEGO WZÓR RYCERZA CHRZEŚCIJAŃSKIEGO

(Samuel Twardowski, *Księżę Wiśniowiecki Janusz*, opracował Roman Krzywy, Wydawnictwo Neriton, Warszawa 2014, Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Biblioteka Dawnej Literatury Popularnej i Okolicznościowej, tom XIII, ss. 183, 2 nlb.)

JAN OKOŃ*

Przedstawione poniżej rozważania dotyczą głównie poematu *Księżę Wiśniowiecki Janusz*** , próbują jednak wyjść poza wąski krąg utworu i rozszerzyć spojrzenie zarówno na ogólny charakter pisarstwa Samuela ze Skrzypny, jak też uwarunkowania społeczno-kulturowe jego twórczości. Z uwagi na wielość związanych z tym kontekstów, spróbujemy podać najpierw kilka wstępnych informacji związanych z ukształtowaniem się sylwetki pisarskiej autora.

1

Samuel ze Skrzypny Twardowski (ok. 1595–1661) to jeden z największych naszych epików XVII w., twórca „ojczystego heroicum”, obdarzony przez współczesnych zaszczytnym tytułem „polskiego Marona”. Jego lata szkolne to czasy, gdy *Eneida* stanowiła obowiązkową lekturę, czytana w oryginale (mimo przekładu Andrzeja Kochanowskiego z r. 1590 i późniejszych jego wydań: z ok. 1607, ok. 1608 i 1640). Analizowaną też szczegółowo w niższych klasach humanistycznych, księga po księdze. Czytał ją w ten sposób również Samuel ze Skrzypny, jako uczeń jezuickiego kolegium Karnkopianum w Kaliszu, jednego z pierwszych w prowincji polskiej i jednego z najlepszych tutaj. O sposobie czytania epopei możemy snuć z grubsza domysły na podstawie tekstu wykładów *O poezji doskonałej – De perfecta poesi, sive Vergilius et Homerus*. Wygłaszając je słuchaczom retoryki w roku szkolnym 1626/1627 w odległym Połocku, a rok później w Wilnie, rówieśnik wielkopolskiego poety, Maciej Kazimierz Sarbiewski, pogłębiał, co prawda, wiedzę o poezji i wprowadzał własne przemyślenia, ujmując je w oryginalne formuły teoretyczne – nie stwarzał jednak nowych tematów i problemów i nie wprowadzał nowego materiału. Wykładając, był Sarbiewski dojrzały o doświadczenia z grubsza pięciu lat, spędzonych na kursie teologii, najpierw w Wilnie, a w l. 1622–1625 w Rzymie, w tamtejszych kolegiach Romanum i Germanicum, w elitarnym towarzystwie erudyków z Europy, a zarazem w papieskim środowisku barokowego Rzymu.

Jeśli Samuel ze Skrzypny, z grubsza o dziesięć lat wcześniej odbywał w Kaliszu podobny kurs retoryki, a przed nią poezji, to swoją wiedzę zdobywał wedle podobnego programu nauczania, jednolitego dla wszystkich prowincji jezuickich. Program ów bowiem był (i musiał być) zgodny

* Jan Okoń – prof. dr hab., prof. zw. w Wyższej Szkole Europejskiej im. ks. J. Tischnera w Krakowie.

** Rozważania przedstawiam w ramach kierowanego przeze mnie projektu badawczego „Kształcenie obywatela na scenach jezuickich w Rzeczypospolitej Obojga Narodów” (Nr UMO-2014/13/B/HS2/00524, w ramach programu ‘Opus 7’), realizowanego w Wyższej Szkole Europejskiej im. ks. J. Tischnera w Krakowie.

z ostateczną wersją *Ratio studiorum* z r. 1599. Już wtedy więc przyjęto za podstawę zarówno autoritet Arystotelesa, jak też renesansową poetykę Iuliusa Caesara Scaligera (*Poetics libri septem*, Lyon 1561 i kolejne, liczne wydania aż do XVIII w.). *Divinus* („boski”) Scaliger to dla Sarbiewskiego stały punkt odniesienia, a wraz z nim dorobek starożytnej cywilizacji – choć jednak niezupełnie cały, bo przesiany przez sito humanizmu jezuickiego. Z takim to humanizmem zetknął się Samuel ze Skrzypny, jeden ze zwykłych uczniów, którzy wywodzili się z kręgu ubogiej szlachty, a nie weszli na drogę kariery naukowej ani duchownej, jak Sarbiewski. Podobnie rzecz się miała nieco później z Janem Chryzostomem Paskiem, młodszym o lat czterdzieści (ur. ok. 1636), który po odbyciu nauki szkolnej w prowincjonalnej Rawie i po paru dziesiątkach lat żołnierskiego, a później ziemiańskiego trudu, potrafił nawet pod koniec życia wpisywać do pamiętnika całe frazy po łacinie – dowód, jak wbrew pozorom i krytykom, praktyczna i skuteczna była jezuicka „glottologia”.

Przy porównaniu całej nawet trójki autorów (trójki, jeśli zaliczyć do autorów również Jana Chryzostoma, mimo wszystko, pisarza nieregularnego) widać wyraźnie, jak wspólnym dla nich wszystkich punktem odniesienia pozostawał cały sztafarz klasycznej erudycji.

Zaznaczyła się też zarazem jednak zasadnicza różnica pomiędzy nimi. Wynikała ona z intelektualnego poziomu, jak też z profesji podjętej w życiu dorosłym: jeśli Sarbiewski po wyjściu ze szkół (w Pułtusku, Wilnie, Braniewie) wszedł na drogę akademicką i wręcz naukową, aż do zdobycia stopni doktora filozofii (1633), a następnie teologii (1635), to Twardowski podjął trud swojego „życia aktywnego” (*vita activa*) w oparciu o wyniesiony właśnie z ławy szkolnej zapas owej klasycznej (humanistycznej) wiedzy, którą potrafił zatrzymać we własnej pamięci. O dziwo, wystarczała mu owa wiedza w kręgu różnego rodzaju spraw publicznych: ziemiańskich (jako dzierżawcy i zarządcy dóbr magnackich Sieniutów), dworskich, wojskowych, sądowych nawet (jako plenipotentowi w wielkopolskim Kobylinie). Co więcej, pozwoliła mu pełnić rolę osobistego sekretarza księcia Krzysztofa Zbaraskiego w czasie jego poselstwa do Stambułu, dla zawarcia traktatu pokojowego po wojnie chocimskiej 1621 roku.

W konfrontacji z realiami codzienności i przy nie zawsze udanych próbach poszukiwania mecenatu Samuel Twardowski wybrał lukanowski wzorzec eposu historycznego, zawarty w *Farsaliach*. Pozwoliło mu to brać czynny udział w bieżących wydarzeniach i podejmować poetyckie próby kształtowania postaw obywatelskich – przede wszystkim poprzez eksponowanie postaci z kręgu ówczesnej elity. Interesujące, że wybierając „ojczystą Muzę” jako narzędzie autorskiego klientelizmu, również na tej drodze kierował się Twardowski w tę samą stronę, co Sarbiewski, poeta wyłącznie łaciński. Przykładem jakże wymownym są utwory, głównie ody, poświęcone obu biskupom Łubieńskim, Maciejowi i Stanisławowi: *Na wjazd Jaśnie Wielbnego... Macieja Łubieńskiego... do Włocławka* (oda datowana 5 października 1631 roku) czy przełożony z łaciny „piórem ojczystem” *Sieradz się świeci, pod wjazd... Stanisława Koniecpolskiego, wojewody sandomierskiego*, „przełożony i przyczyniony Roku 1634”, bezskutecznie dedykowany biskupom Stanisławowi Łubieńskiemu i Jakubowi Zadzikowi. Bezskutecznie – bo ani ten, ani poprzedni wytwór pióra nie znalazły uznania adresatów i nie trafiły do pras drukarskich. Pozostały „w cieniu”, jak to ujmował Twardowski – mimo że Stanisław Łubieński tak wielkim był miłośnikiem poezji i tak bardzo podziwiał w korespondencji poetycki kunszt Macieja Sarbiewskiego¹. Ów kunszt poezji łacińskiej podziwiał również Twardowski i starał się go naśladować „Muzą ojczystą”, wybierając podniosłe ody *Do rycerstwa polskiego* (ks. IV, 1) czy liryczną kołysankę o Dzieciątku Jezus (księga epod, 4)² – ale również w tym nie znajdował mecenasów.

Trudno powiedzieć, czy liryczny charakter owych niechcianych bądź tylko niezwykłych prób zaważył na niepowodzeniu wydawniczym Samuela ze Skrzypny. Zwłaszcza że zdarzało

¹ Zob. *Korespondencja Macieja Kazimierza Sarbiewskiego ze Stanisławem Łubieńskim*, tłum. z łaciny i oprac. J. Starnawski, Warszawa 1986.

² Wydanie: *Poezje Samuela z Skrzypny Twardowskiego*, wyd. K. J. Turowski, Kraków 1861, s. 150–163.

mu się to, jak zobaczymy, również w epice. I tu, i tam jednak studiowana tak dokładnie w latach szkolnych *Eneida* pozostała w jego świadomości niedościgłym wzorem epiki bohaterskiej oraz źródłem wiedzy historycznej i mitologicznej, mimo nawet, że w swojej praktyce pisarskiej wybrał ostatecznie wzorzec lukanowski. Za każdym jednak razem zabierał głos podejmując sprawy społecznie ważne, w tym również promując określone wzorce postaw obywatelskich wyniesione z lat szkolnych. Nie można o tym zapominać, czytając również jego utwory wydane drukiem, w tym poematy. Znalazł się wśród nich *Księżę Wiśniowiecki Janusz*.

2

Zwróćmy uwagę, że spośród potężnego niegdyś książęcego rodu Wiśniowieckich w legendzie historycznej zapisał się na trwałe wojewoda ruski Jeremi Michał (1612–1651), obrońca Zbaraża, bohater *Ogniem i mieczem*. W historii zapisał się też, tyle że mniej już chlubnie, jego i Gryzeldy Zamoyskiej syn, Michał Korybut, król Polski w latach 1669–1673. Obaj wywodzili się z linii królewskiej rodu, oddzielonej w połowie XVI w. od linii książęcej, z której to z kolei pochodził książę Janusz Wiśniowiecki, koniuszy wielki koronny (1598–1636), bohater poematu Samuela ze Skrzywny Twardowskiego. Ten nie zapisał się trwalej w naszych dziejach i pozostał w pamięci potomnych w postaci opowiedzianej głównie właśnie przez Samuela ze Skrzywny: jako możnowładca o szerokim geście i wielkich a niespełnionych nadziei. Nadziei dlatego, że zmarł nieoczekiwanie w rozkwicie żywota, mając lat 38. Nie pamięta się już przy tym, że książę Jeremi zmarł równie nagle i równie młodo, bo w wieku 39 lat, w toku najgorętszych batalii na terenie jego rodowej Ukrainy.

Do postaci byłego mecenasa, którym był książę Janusz, powracał Samuel Twardowski po latach, dokładnie zaś w dziesiątą rocznicę jego śmierci. Nie tylko on bowiem poświęcił mu dzieło literackie. Co więcej, był ostatnim spośród czwórki autorów, którzy to uczynili – w różnym czasie i w niejednakowy sposób. Pierwszy z nich to o. Bonawentura Czarliński, który w nowo zbudowanym – z fundacji właśnie księcia – kościele oo. bernardynów w Zbarażu wygłosił kazanie pogrzebowe w dniu 13 stycznia 1637 r. i wydał je w Lublinie u wdowy Pawła Konrada pt. *Wizerunk księcia katolickiego* – wydał zaś, co ważne, z dedykacją dla żony zmarłego, księżnej Eugenii Katarzyny z Tyszkiewiczów. Jeśli dodamy, że tenże o. Czarliński lat wcześniej piętnaście, 16 listopada 1622 r., wygłosił w Wilnie podobne kazanie na pogrzebie hetmana wielkiego koronnego i wojewody wileńskiego Jana Karola Chodkiewicza, a w druku przypisał je bratu zmarłego, Aleksandrowi, wojewodzie trockiemu – otrzymujemy wymowną wskazówkę co do powiązań rodzinnych wymienionych postaci, ich znaczenia w Rzeczypospolitej, jak też kaznodziejskiej sławy, jaką się cieszył o. Czarliński.

Drugim z autorów był podobnie bernardyn, ks. Stefan Giżycki, który kolejne kazanie w tym samym kościele w Zbarażu wygłosił 9 listopada 1637 r. „na anniwersarzu”, to jest w pierwszą rocznicę śmierci księcia Wiśniowieckiego, i wydał je w Lublinie pt. *Mitra. Honor prawdziwego księcia w pańskich sygnetach*, przypisując rzecz również księżnej, wdowie po zmarłym.

Ks. Giżycki odszedł już w kazaniu od szczegółów z życia księcia – poświęcił je natomiast uwzniośleniu pamięci o nim (co wyrażał zresztą sam nawet tytuł), a skupił się przede wszystkim na jednym z aspektów biografii księcia: na jego podróżach zagranicznych, podczas których, zwłaszcza w Niderlandach, rozwijał on swój kunszt wojenny; kaznodzieja przeciwstawiał temu obraz współczesnej młodzieży, zepsutej moralnie wyjazdami za granicę, obraz typowy dla moralistów XVII w., oddalający się już jednak od sylwetki księcia.

Głos zabrał i trzeci autor, Mikołaj Fatowicz, świeżo upieczony mistrz (to jest magister) nauk wyzwolonych i doktor filozofii w Akademii Krakowskiej³. Wydał on w Krakowie dwa poetyckie

³ Zob. K. Estreicher, *Bibliografia polska*, kolejno: t. XIV, Kraków 1896, s. 520–521 (Czarliński); t. XVII, Kraków 1899, s. 155–156 (Giżycki); t. XVI, Kraków 1896, s. 175–177 (Fatowicz). Zob. też M. Kuran, *Utwory funeralne ku czci księcia Janusza Wiśniowieckiego* (Czarliński,

epicedia: w r. 1637 *Głos lamentujący ojczyzny z śmierci prędkiej... Jana na Zbarażu* [! zam. Janusza], skierowany do żony Anny[!?] oraz do Konstantego, młodszego z synów księcia, rok później zaś *Odmianę żalu w pociechę synowi... Dymitrowi Januszowi* [! zam. Jerzemu]⁴. Oba poematy, regularne z punktu widzenia konwencji gatunku, stawały się podręcznikiem cnoty dla młodych adresatów, nie zawierały jednak akcentów osobistych, a niepełna znajomość imion wskazywałaby raczej na brak bliższych kontaktów autora z rodziną księcia.

3

Książę Wiśniowiecki Janusz to poemat wydany w r. 1646 w wielkopolskim Lesznie u Daniela Vetterusa (Vettera), Morawianina działającego tu na wygnaniu, duchownego Jednoty braci czeskich. Pisany ciągłym trzynastozgłoskowcem poemat liczy sporo, bo aż 2088 wersów, ale i tak należy do pomniejszych utworów Samuela ze Skrzypny. Wspomniany już jako twórca „ojczystego heroicum”, poematów o bohaterskich czynach Polaków, wybierał Twardowski rozmiary raczej dłuższe, choć za każdym razem uzależniał jednak rzecz od tematu i kulturowego (także socjologicznego) kontekstu. I tak, *Przeważną legację* (1633), o poselstwie Krzysztofa Zbaraskiego do Stambułu w r. 1621, rozciągnął (w pięciu „punktach”) na 6932 wersy; poemat biograficzny o *Władysławie IV, królu polskim i szwedzkim* na wersów 11598 (przy podobnym podziale na pięć „punktów”). Epos-kronikę *Wojnę domową z Kozaki i Tatary, z Moskwą, potym Szwedami i z Węgry* (1660), jedno z głównych źródeł *Trylogii* Henryka Sienkiewicza, rozbudował do ksiąg czterech i jeszcze większej o parę tysięcy liczby wierszy.

Równocześnie jednak na panegiryk *Pałac Leszczyński*, z okazji wjazdu Bogusława Leszczyńskiego do Poznania jako generała wielkopolskiego (1643), wystarczyło mu wierszy 1482, również ciągłych, jak w *Księciu Wiśniowieckim Januszu*, i również bez podziału na części. Jak widać, sam już rozmiar utworu był sygnałem znaczenia adresata bądź zdarzeń, o których pisał – w grę wchodziła tu, owszem, konwencja poetycka i utrwalony na stałe porządek społeczny (podobnie jak z góry był ustalony porządek i kolejność urzędów i krzesel senatorskich). Ostatecznie były to jednak decyzje własne Samuela ze Skrzypny, który wyrażał w ten sposób osobisty stosunek do adresata, o którym pisał. Wartością niezwykle cenną stawała się przy tym szczerość wypowiedzi poety, który „biedził się z swoją Fortuną” i wciąż zabiegał u możnych mecenasów o wydanie poświęconych im dzieł.

Podobnie jak w innych utworach, również w *Księciu Wiśniowieckim* sporą część wydarzeń opisywał Twardowski z autopsji, jako ich uczestnik. Czynił tak bowiem nie tylko jako sekretarz księcia Zbaraskiego w drodze „do Turek”. Jak bardzo zaś był w tym wiarygodny, świadczy choćby fakt, że współczesna monografistka rodu Wiśniowieckich, w swoim opisie żywota księcia Janusza opiera się w istotnej mierze właśnie na poemacie Samuela Twardowskiego⁵ – staje się zatem poemat niekwestionowanym źródłem historycznym.

Eksponuje Twardowski w poemacie, opowieści na wprost sfabularyzowanej, że nieco jednak dalszy krewny księcia Jeremiego, książę Janusz, umierając pozostawił żonę, Eugenię Katarzynę, z litewskich książąt Tyszkiewiczów, oraz młodocianych synów: Dymitra Jerzego (ur. 1631) i Konstantego Krzysztofa (ur. 1633). Podkreśla zarazem, że osierocił również poddanych, dla których miał być ojcem. I osierocił też całą Ojczyznę, której służył – jako poseł i mówca oraz jako wódz.

Giżycki, Fatowicz). *U genezy eposu biograficznego Samuela Twardowskiego*, „Napis” 2003, seria IX, s. 47–78. Zob. też edycję kazań: *Książę Wiśniowiecki Janusz (1598–1636) w lubelskich kazaniach pogrzebowych*, oprac. M. Kuran, Lublin 2007, s. 120, „Lubelska Biblioteka Staropolska”.

⁴ Zob. wydanie: M. Kuran, *Poemat epicedialny Mikołaja Fatowicza „Odmiana żalu w pociechę synowi” – w rocznicę śmierci księcia Janusza Wiśniowieckiego*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 2006, t. 8, s. 37–54.

⁵ Zob. I. Czamańska, *Wiśniowieccy. Monografia rodu*, Poznań 2007, s. 232–237.

Należała mu się stąd buława koronna – i tę król Władysław w końcu mu przeznaczył, tyle że wieść o tym dotarła do księcia dopiero na łożu śmierci...

Dedykując utwór synom księcia (nastoletnim obecnie), „Oświeconym... Dymitrowi i Konstantemu”, zaznacza na wstępie Twardowski, że pisze po dziesięciu latach od śmierci ich ojca, a pisząc, stawia im go za wzór osobowy i zachęca do kontynuowania jego dzieła i naśladowania cnót. Nie wspomina już jednak, że trafili oni tymczasem pod opiekę księcia Jeremiego. Równocześnie wysławia ród Wiśniowieckich, najpotężniejszy na Ukrainie, zwłaszcza po przejęciu książęcych dóbr Krzysztofa (zm. 1627) i Jerzego (zm. 1631) Zbaraskich, kiedy to spora część Ukrainy lewobrzeżnej znalazła się w rękach księcia Jeremiego. Dzisiaj wiemy, że już wkrótce miał i on ją utracić i choć starszy jedynie o rok od Janusza, odejść nagle i tajemniczo – duchem w zaświaty, ciałem zaś ostatecznie na Święty Krzyż. Zdążył tymczasem zadbać o sławę rodu i nagrodzić wielkopolskiego poetę, oddając mu za zasługi w dzierżawę dobra Zarubińce na Podolu. Znowu nie na długo – bo i sam poeta będzie musiał uchodzić przed nawałą kozacką.

4

Spójrzmy jednak na tytuł. Jest on bardziej pojemny i zawiera szereg informacji o księciu, jak również o Twardowskim i jego dziele. Czytamy w nim: *Książę Wiśniowiecki IANUSZ, koniuszy koronny, krzemieniecki starosta, ojczystą Muzą od Samuela z Skrzypny Twardowskiego przypomniany świeżo roku MDCXLVI*.

Na rok 1646 przypadała dziesiąta rocznica śmierci Janusza Wiśniowieckiego i z tej okazji przypomina w poemacie Twardowski jego żywot i zasługi – dla poddanych (i zwłaszcza dla poddanych) oraz dla ojczyzny, jako obrońcy jej granic. Nie przypadkiem eksponuje się w tytule imię IANUSZ, nie tylko poprzez prowokacyjne jakby przestawienie go po nazwisku (co uznać by można za zwykły u Twardowskiego szyk przestawny), ale i przez kształt graficzny (wielkość i krój czcionki). Powstaje wzrokowa sugestia, by kojarzyć księcia z rzymskim imieniem Janusa, władcy złotego wieku ludzkości – by tym bardziej realne stawały się we wspomnieniu chwile szczęśliwego bytowania u boku opiekuna i mecenasa. W poemacie pojawia się stąd rozpacz „nieszczęsnej teraz Ukrainy”, gdy zginął „jej obrońca” i „stróż jedyny” (w. 41–42); z żalu również „poddani wyją utrapieni”, bo nie ma, kto by im „użył ciężarów” i „od krwawych drapieży żołnierskich” ubronił (w. 171–174).

Książę Janusz Wiśniowiecki to zatem niemal *pater patriae*, nieszczęsny ojciec swej małej ojczyzny, „europejskiego kraju” który on swoim sumptem, kosztem i własną krwią chronił, śladem ojców, gdy tylko poganin „głowę podniósł”, a „hordy tatarskie” najeżdżały w „koronne granice” (w. 214–218).

Po raz kolejny zaznacza przy tym Twardowski rodzimy charakter swej Muzy – poezji. Ona to wprowadza do pamięci pokoleń ludzi i ich dzieła, godne uznania i nagrody w postaci dobrej sławy: sławy czynów na rzecz ojczyzny. Jedynie bowiem sława pozostaje w pamięci, wolna od zmienności losu i łaski pańskiej (tu: królewskiej) i jedynie też jej nie wydrze już zazdrość i ludzka złość. Motyw ten parokrotnie podejmuje w poemacie Twardowski, z uporem jakby domagając się nagrody – dla księcia, a jeśli już dla niego spóźnionej, to przynajmniej dla dorastających jego dzieci. I mówi:

[...] Bo za cóż prace takie stoją,
 Jeśli swojej pochwały za to zasłużony
 Nie odniesie i wdzięku?
 (w. 1758–1760)

Chodzi o „prace” dla ojczyzny i króla, od którego oczekuje poeta „pochwały”, jako „zasłużonej”, oraz „wdzięku”, czyli wdzięczności. Minęły czasy humanistycznego altruizmu, kiedy ten, kto „swe pospolitej rzeczy / Służby oddał” – jak ujmuje to Jan Kochanowski w pieśni II 12 – „ani się też ogląda na ludzkie nagrody”, a cnota sama była szczęściem i drogą do nieba. Samuel Twardowski jest bardziej

praktyczny, i wie, że praca pracą, ale po jej skończeniu należy się spodziewać nagrody, nawet za pracę dla ojczyzny. I nie ukrywa, że w takim też kontekście widzi swój własny trud poetycki.

5

Poemat o księciu Wiśniowieckim, jak widzieliśmy, nie był wcale badawczo zapomniany, nawet jeśli wydał go krytycznie dopiero prof. Krzywy, wieńcząc niejako swój wielki wkład w naukową edycję dzieł Samuela ze Skrzypny. Wcześniej w jego opracowaniu ukazały się trzy inne tytuły, wszystkie w dynamicznej do niedawna, a wraz z odejściem śp. prof. Adama Karpińskiego przygastęj jednak IBL-owskiej serii Biblioteka Pisarzy Staropolskich: *Przeważna legacja* w r. 2000, *Pałac Leszczyński* w r. 2002 i *Władysław IV* dopiero w r. 2012, choć w ramach „projektu badawczego” z lat 2004–2006. *Księżę Wiśniowiecki Janusz* to już zatem tytuł czwarty, tyle że przygotowany w ramach nowej serii: Biblioteka Dawnej Literatury Popularnej i Okolicznościowej, zainicjowanej na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego (wydawca jest tutaj równocześnie redaktorem naczelnym). Dodajmy, że wszystkie wymienione publikacje były przy tym finansowane przez Komitet Badań Naukowych, Ministerstwo Nauki i Szkolnictwa Wyższego, Fundację na Rzecz Nauki Polskiej (jako fundatora stypendium dla wydawcy), bądź też, jak w ostatnim przypadku – przez Narodowy Program Rozwoju Humanistyki na lata 2012–2017. Dofinansowywał rzecz za każdym razem także sam Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego.

Nie bez znaczenia też było, że edycję ostatnią poprzedziła o lat kilkanaście starannie przygotowana monografia utworu⁶, w sposób istotny uzupełniająca wiedzę o nim i siłą rzeczy wspomagająca opracowanie. Tym bardziej można mówić o dojrzałym owocu edytorskiego trudu, jakże bliskim Samuelowi ze Skrzypny, który – powtórzmy – wciąż „biedził się ze swoją Fortuną”.

Na tle tego, co już zostało powiedziane, zwróćmy uwagę na kilka spraw, istotnych, jak się zdaje, w utworze. Należą do nich sprawa gatunku, genezy utworu, jego idei przewodniej, a w końcu i opracowania.

Wytrawny znawca poematów Samuela ze Skrzypny nie tylko przyjmuje w dobrej wierze zapewnienie poety-humanisty, że zamierzał już wcześniej opisać „cnoty [...] i pamiętne dzieła” (w. 17), ale też wyprowadza we *Wstępie* wnioski, że je faktycznie zaczął opisywać, a teraz, po dziesięciu latach musiał wobec tego zmienić założenia gatunkowe. Przyjmuje zatem autorytatywnie, że utwór powstawał w dwu fazach: tuż po śmierci księcia, jako dzieło „o szerszym rozmachu” (s. 17), ale przerwane jednak z powodu nagłej śmierci opiekuna⁷. Stąd dywagacje: czy chodzi o „przeredagowanie gotowych już części dzieła”, czy też w ogóle o „zmiianę zamysłów” (sc. „przestrajanie” radosnego panegiriku w żałobny poemat biograficzny), czy wreszcie tylko o „zarys poematu” (s. 23).

Jeśli pominąć topikę wypowiedzi poetyckiej, to na gruncie faktów należy przyjąć, że nic nie stało na przeszkodzie, by poemat w pierwotnej postaci, jeśli tylko istniał, mógł być drukowany. Zwłaszcza że *Dafnis drzewem bobkowym* powstała w r. 1636, tuż przed śmiercią Janusza Wiśniowieckiego, i z niezmienną, a poświęconą mu dedykacją ukazała się dwa lata później (w Lublinie 1638, w tej samej drukarni, co kazanie o Giżyckiego i z przesłaniem drukarza do wdowy po księciu). Gdyby poemat biograficzny był już wówczas gotowy, byłby z pewnością bardziej stosowny do przedstawienia postaci księcia, jak też okazania żalu po nim, niż dramatyczna sielanka o nimfie Dafnidzie napastowanej przez Apollina.

⁶ R. Ryba, „*Księżę Wiśniowiecki Janusz*” *Samuela Twardowskiego na tle bohaterskiej epiki biograficznej siedemnastego wieku*, Katowice 2000, Wyd. UŚ. Zob. też recenzję Piotra Borka: „Napis”, seria VII, 2001, s. 531–535.

⁷ Podobnie w przewodniku *Dawni pisarze polscy* (t. 4, 2003, s. 284), gdzie przyjmuje się powstanie dzieła „ok. 1636” i druk w r. 1646. Inaczej w dawniejszym, również poznańskim *Piśmiennictwie staropolskim*, gdzie uwzględnia się jedynie rok 1646, jako datę wydania (*Bibliografia literatury polskiej „Nowy Korbut”*, t. 3, Poznań 1965, s. 362).

A zarazem nie można zapominać, że nie znamy w gruncie rzeczy szczegółów owych kontaktów z księciem. W każdym razie nie były one jednoznaczne i łatwe. Poeta wprawdzie pisał *Dafnidę* „u boku” księcia, ale ten ani jej sam nie sfinansował, ani nie podjął innej inicjatywy Twardowskiego i nie podał do druku jego poematu poświęconego starszemu synowi z okazji czwartej rocznicy urodzin: napisana w r. 1635 *Pobudka cnoty w Jaśnie Oświeconym Księżęciu Jerzym Dymitrze [...]* *wielkiej nadzieje dziecinie* ukazała się dopiero pośmiertnie u jezuitów w Kaliszu w r. 1681 w zbiorowym tomie *Miscellanea selecta*. Nie było też przypadkiem, że tuż po wydaniu *Dafnidy*, najpóźniej w r. 1639, Twardowski przeniósł się do swoich stron rodzinnych, w Kaliskie i Poznańskie. Tam też drukował poemat o księciu – i wtedy też otrzymał zastawem od ks. Jeremiego Wiśniowieckiego wieś Zarubińce na Podolu. A z drugiej strony wiadomo, że właśnie wtedy wdowa po księciu Januszu, skazana sądownie na infamię za długi, zwracała się błagalnym listem do ks. Jeremiego o pomoc i wstawiennictwo za sobą, przez pamięć na nieletnie dzieci.

Zabrakło we *Wstępie* konfrontacji tych faktów. Zabrakło też pełnego odczytania wspomnianej monografii badaczki ze Śląska i zwłaszcza pełnego w niej wywodu (s. 58–115), z końcowym stwierdzeniem (zawartym zresztą już w tytule rozdziału), że utwór Twardowskiego to „poemat biograficzny”, a nie epepeja (z czym wydawca obszernie dyskutuje)⁸.

Jedną z dwu głównych problemów *Wstępu*, obok gatunku, staje się i zajmuje w nim połowę objętości, sprawa Terminusa, rzymskiego boga granic, który u Twardowskiego ma uosabiać „symbol nieustępliwego kresu życia” (*Wstęp*, s. 11) oraz nieuchronność „przedwiecznych wyroków”, przerywających w połowie żywot księcia (s. 14). Twardowski, co prawda, nie wymienia wprost Terminusa i mówi jedynie peryfrastycznie o „starcu”, „ponurym” bądź „w tablicę kamienną ponurzonym” (w. 180) – dla wydawcy staje się jednak intelektualnym odkryciem, w ślad za Erazmem z Rotterdamu i Janem Białostockim. Trudno powiedzieć, na ile to nowość, a na ile nadinterpretacja tekstu, w sytuacji, gdy Twardowski, wychowanek jezuitów (por. Sarbiewski i jego *Dii gentium*), znał doskonale antyczne konwencje i rzymskie Terminalia, a wyjątkowo liczną gromadę postaci mitologicznych wprowadzał na zasadzie figur stylistycznych, by poprzez nie opisywać świat przedstawiony utworów – niekoniecznie przy tym podnosząc je do rangi idei przewodniej i motywu głównego w utworach. W omawianym przypadku trop myślowy został już znacznie wcześniej przetarty na krakowskim neofilologicznym podwórku zarówno samą koncepcją pisma, jak też artykułem wstępnym prof. Andrzeja Borowskiego⁹.

Wyraźnie widać, jak nie tylko dojrzały, ale i erudycyjnie bogaty jest poemat Samuela ze Skrzypny. Tym bardziej należy się wdzięczność Wydawcy za jego inicjatywę i równie dojrzały trud edytorski. Staranne rzeczowe objaśnienia pozwalają swobodnie czytać utwór i delektować się dość jednak zawiłą frazą Twardowskiego. Jeśli nawet znajdujemy w tomiku miejsca do ponownego przejrzenia, to nie zmienia to jednak faktu, że powoli powoli zmierzamy do pełnego wydania spuścizny Samuela ze Skrzypny.

⁸ Tak zresztą zrozumiał tekst monografii jej recenzent (zob. obj. 6) i uznał utwór za „niepowtarzalną konstrukcję poematu biograficznego” (s. 535). O „poematy historycznych”, a nie przykładach epepei pisał też wcześniej Marian Kaczmarek we wciąż aktualnej monografii *Epicki kształt poematów historycznych Samuela Twardowskiego* (Wrocław 1972). Autorytatywny ton polemiki genologicznej odczytywać bodaj należy jako wynik wcześniejszych przemyśleń wydawcy zawartych w monografii o strukturze gatunkowej poematów Jana Kochanowskiego, *Sztuka wyborów i dar inwencji* (Warszawa 2008).

⁹ Zob. A. Borowski, *Terminus*, „Terminus” 1999, R. I, z. 1, s. 11–14 i wskazaną tu literaturę przedmiotu.

CZY AGATA BIELIK-ROBSON JEST POTRZEBNA LITERATUROZNAWCOM?

(Agata Bielik-Robson, *Cienie pod czerwoną skałą. Eseje o literaturze*,
Wydawnictwo słowo obraz/terytoria, Gdańsk 2016, ss. 336)

PATRYCJA OLEŚ*

Już w pierwszym zdaniu *Wstępu* Autorka tłumaczy się z tego, że jako filozofka czyta literaturę, że w swojej pracy używa literatury, by pokazać idee i zjawiska krążące w filozofii, czy szerzej – humanistyce, że literatura nie jest zamkniętym uniwersum, a funkcjonuje także w innym horyzoncie myśli. Stawiane jej zarzuty o instrumentalne wykorzystywanie materii literackiej odpira prostym faktem swojej „witalnej ciekawości”. To symptomatyczne, w moim odczuciu, dla współczesnego literaturoznawstwa, że z czytania literatury trzeba się tłumaczyć, znaleźć ku temu pretekst i, co najważniejsze, solidne literaturoznawcze umocowanie swoich sądów. Literaturoznawstwo bardzo opornie i okrężnymi drogami wkracza w szeroki horyzont współczesnych idei. Postulaty budowania nowej humanistyki wciąż pozostają w sferze życzeniowej, rzekłabym – programowej. Uчени wciąż tkwią w ciasnych gorsetach dyscyplin badawczych i wąskich specjalizacji. Teoria literacka natomiast, mimo ogromnej liczby wydawanych ostatnio interdyscyplinarnych publikacji, w dalszym ciągu pielęgnuje przekonanie o autonomii badanej przez siebie materii, przydanej jej przez wielkie szkoły interpretacji XX wieku. Choć wszyscy zgodzą się, że literatura jest nośnikiem idei, świadectwem epoki, znakiem historii, dokumentem kultury *etc.*, to wciąż jednak traktowanie literatury jako narzędzia – szczególnie w myśli filozoficznej – spotyka się z dezaprobatą, bądź przynajmniej pobłażliwością badaczy literatury. Książka Bielik-Robson próbuje zdjąć to odium ze związków literatury z filozofią, testując filozoficzny, a właściwie postsekularny, „kryptoteologiczny” warsztat na materii literackiej. Badaczka pisze:

Widziana w ten sposób literatura – przyznając, dość „użytkowo” i „nieautonomicznie”, przynajmniej jak na gust dzisiejszej teorii literackiej – staje się jedynym w swoim rodzaju narzędziem pracowania idei: obracaniem ich w ciało, rodzeniem w ludzkiej postaci, sprowadzaniem na ziemię. Czyli, by użyć znów teologicznego terminu – jest narzędziem inkarnacji. (s. 13)¹

Cienie pod czerwoną skałą to zbiór szkiców, esejów i interpretacji literackich, które powstały w znakomitej większości w latach 2007–2015. Każdy z nich stanowi odrębną całość, ale poprzez zestawienie zyskują one inny, nadrzędny kontekst, który Autorka we *Wstępie* sygnalizuje. Ich spoiwo stanowi próba spojrzenia na literaturę z perspektywy postsekularnej, wyzyskania jej kryptoteologicznego charakteru. Pojęcie „kryptoteologii” staje się podstawową zasadą porządkującą eseje, ale i głównym narzędziem metodologicznym. Autorka poszukuje ukrytych śladów Bóstwa, znaków obecności Absolutu w nowoczesnej literaturze. Idzie za myślą Celana piszącego, że każdy z wierszy ma swojego ukrytego Boga i poszukuje tej obecności, „która domaga się odszyfrowania” (s. 6), by wyznaczyć literaturze nową rolę. Nie idzie jednak o działanie w rodzaju pozytywistycznej pracy u podstaw, a raczej o to, by pozwolić literaturze na podjęcie wysiłku przywrócenia współczesnemu światu tego, co bezpowrotnie utracił wraz ze śmiercią Boga – metafizyki, kosmosu, człowieka... A jeśli nawet nie uda jej się tego dokonać, warto przynajmniej pozwolić jej na próbę stawienia czoła rozczarowaniu i, co najważniejsze, zaświadczyć o nim. To swoista szkoła czytania i zarazem propozycja przyjrzenia się literaturze w innym świetle. Choć to książka

* Patrycja Oleś – doktorantka, Wydział Polonistyki UJ.

¹ Cytaty pochodzą z recenzowanego wydania A. Bielik-Robson, *Cienie pod czerwoną skałą*, Gdańsk 2016. W tekście podaję numer strony w nawiasie.

przede wszystkim filozoficzna, rozwijająca projekt „innej”, mesjańskiej nowoczesności, pokazuje także, co niezwykle cenne, jak literatura może stać się medium pewnej po-nowoczesnej formy religijności, być może jedynej możliwej. Autorka poszukuje istoty i zasad nowoczesnej literatury w ogólności, wychodząc od pytań o nowoczesną formułę duchowości, czytając tak odległych od siebie pisarzy: Becketta, Schulza, Naborowskiego, Bellowa, Coetzee’go, Miłosza, Celana, Nietzschego, Brzozowskiego czy Patera.

Poszczególne eseje można potraktować jako kryptoteologiczne, i całkiem jawnie filozoficzne sprawdziany literatury; te teksty to krótkie spięcia myśli, nieoczywiste fuzje intelektualne, z których to fuzji Bielik-Robson wyciąga bardzo ciekawe (witalnie ciekawe) wnioski. Filozofia staje się, parafrazując tu porównanie przywołane przez Autorkę we *Wstępie*, światłem oświetlającym literaturę z ukrycia, wydobywa takie odcienie tekstu, które przy tradycyjnych odczytaniach pozostają latentne. Może się wydawać, że jest to pozycja pod pewnymi względami hermetyczna, a to przede wszystkim z powodu dyskursywności języka, czerpiącego z wielu metodologicznych źródeł, tradycji, języków interpretacji, za pomocą których Autorka tworzy swoją własną, niezwykle zindywidualizowaną mapę myśli, która prowadzi czytelników z jednej strony przez czytany tekst, a z drugiej przez samą nowoczesność. Bo to właśnie nowoczesność, poza literaturą, jest główną bohaterką tej książki: ta „inna nowoczesność”, mająca swe źródła w romantycznym natężeniu „Ja”, poszukująca śladów utraconej transcendencji, niegodząca się na „bezwarunkową immanencję”, czy też może widząca ryzyko takiego projektu, nowoczesność, której granice i definicja wciąż na szczęście nie zostały wytyczone. Tym razem Bielik-Robson szuka jej na kartach literatury, wykreśla ścieżki nowoczesności, krocząc po śladach twórców – bohaterów *Cieni pod czerwoną skałą*. Opowiada o „innej nowoczesności” przez pryzmat kryptoteologicznego śladu *deus absconditus* w literaturze – Boga, który się wycofał. Opowiada o niej, nie zważając na cezury czasowe, utarte schematy interpretacji wyznaczane prądami intelektualnymi, manifestami i przełomami. Jej bohaterowie to zazwyczaj samotnicy idący pod prąd procesom modernizacji, ale też tę nowoczesność i swoje czasy wyprzedzający, jak Blake, Beckett czy Brzozowski.

Ryzykując sporym uproszczeniem, można by spróbować przyporządkować bohaterów poszczególnych esejów zawartych w tomie do dwóch grup. Z jednej strony mamy witalistycznych piewców nieograniczonych możliwości emancypacyjnych człowieka, pragnących „więcej życia”, błogosławieństwa, która to formuła, zaczerpnięta wprost ze znakomitej interpretacji *Księgi J* napisanej przez Harolda Blooma², staje się podstawową dla projektu filozoficznego Bielik-Robson. Z drugiej strony natomiast mamy tych pisarzy, którzy nie chcą wybrać drogi antytetycznego natężenia za wszelką cenę, tych, którzy widząc ryzyko modernizacji, pragną się z życia wycofać, samoograniczyć, czy też oswoić obcy idiom rzeczywistości zewnętrznej, jej język, lub po prostu, jak w eseju: *O formule aprecjacji Waltera Patera* z tym światem się pogodzić.

Pierwszym witalistą *Cieni pod czerwoną skałą* jest William Blake. Autorka zestawia go z innym – tradycyjnie również uważanym za witalistę – autorem, a mianowicie Fryderykiem Nietzsche, który wypada w tym agonie jako naturalista i prawie że po-nowoczesny redukcjonista. W drugim szkicu o Nietzsche, Autorka próbuje pokazać go przede wszystkim jako twórcę pewnej koncepcji estetyki mającej na celu ocalać człowieka od „antymetafizycznego horroru” [s. 54] nagiej prawdy śmierci z jednej, a naturalistycznych konieczności z drugiej strony. Kolejnym kryptoteologicznym świadkiem „głodu istnienia” (s. 165), któremu głos oddaje Bielik-Robson, jest Stanisław Brzozowski i historia jego niezwykłego nawrócenia na katolicyzm. Również po stronie witalistów znajdziemy Czesława Miłosza wraz z pisaną w duchu nienormatywnej żydowskiej teologii interpretacją *Fausta warszawskiego*. Książkę zamyka esej o Saulu Bellowie i Philipie Rocie, będący swoistym podsumowaniem witalistycznej szkoły czytania literatury i zarazem apologią literatury jako takiej.

² Por. H. Bloom, D. Rosenberg, *The Book of J*, Grove Press, New York 2004; H. Bloom, *Księga J: Jakub*, przeł. A. Lipszyc, „Literatura na Świecie” 2013, nr 9–10.

Na drugim brzegu emancypacji znajdziemy przede wszystkim Samuela Becketta, Paula Celana i Johna Maxwella Coetzee'go – pisarzy próbujących oswoić wrogi język immanentyzacji, uczynić go na powrót własnym. Zanurzonych w tym śmiertelnym idiomie autorów chce widzieć Bielik-Robson, paradoksalnie, jako milczących świadków nowoczesności i bardzo cichych jej przeciwników, widząc w tych rozbitych naczyniach języka szansę na ocalenie. Nazywa Celana żydowską Antygoną, który, grzebiąc swoich zmarłych w słowach poezji, odnawia język w taki sposób, by można w nim było odnaleźć (tylko i aż) potencjalność istnienia sztuki po Shoah i – dlaczego by nie? – człowieczeństwa. Najbardziej w tym mesjańskim projekcie dziwić by mogła obecność Becketta widzianego jako gnostyka. Z racji tego jednak, że Bielik-Robson, tak jak Harold Bloom, jest wyznawczynią witalistycznego antytetyzmu, Beckett ze swoim pragnieniem ostatecznego końca i zamknięcia, który – jak mówi Autorka – próbuje umrzeć na swój własny sposób, staje się tym ostatecznym świadkiem negatywnej strony procesu emancypacji, z którym Autorka agonicznie zmagają się i spiera.

Zupełnie inne miejsce zajmują w tym tomie eseje o kabale Brunona Schulza, czy o *Mejsaszach* Györgyego Spiro, które z różnych perspektyw dotyczą zagadnienia możliwości istnienia Bóstwa, Absolutu w nowoczesności, mówią o innych drogach modernizacji i – przede wszystkim – innych formach religijności, na jakich poszukiwanie jest skazany człowiek współczesny. Wart wyróżnienia wydaje mi się także w tym kontekście szkic o Danielu Naborowskim będący nostalgiczną, ale tylko wyobrażoną opowieścią o Polsce protestanckiej, w której siły kontreformacji nie zwyciężyły. Naborowski uosabia dla Autorki wszystkie tęsknoty za „inną” nowoczesnością – mieszczańską, nie-katolicką, inaczej religijną.

Kryptoteologiczne lektury Bielik-Robson, jak widać, poruszają bardzo wiele kwestii, choć można zauważyć, że uparcie wracają do kilku zagadnień, z których najważniejsze to problem języka jako nośnika idei (nie)obecność, czy też paradoksalna obecność Boga, tej koniecznej metafizycznej resztki, będącej z konieczności tylko resztką. Raz po raz powraca też kwestia roli sztuki w świecie ogłaszającym raz za razem końce kolejnych podmiotowych rudymetów, na których wspierały się całe pokolenia ludzkości i zarazem kolejne przełomy i zwroty mające uratować elementarne poczucie sensu egzystencji. Autorka zastanawia się nad tym, jakie warunki muszą być spełnione i za pomocą jakiego języka literatura jest w stanie nas uratować od klęski negatywności, w jakiej się pogrążamy nieprzerwanie, od kiedy człowiek stanął w centrum uniwersum.

To właśnie przy okazji powtórnej lektury Becketta Autorka podnosi ważną kwestię języka, którym posługuje się literatura, by jednocześnie poddać krytyce indolencję języka filozoficznego nieprzystającego zupełnie do rzeczywistości opisywanej, coraz bardziej zasadniczo rozmiągającego się z Prawdą. Językowy projekt Becketta dotyczy, mówiąc w największym skrócie, możliwości egzystencji w ramach absolutystycznej i opresywnej struktury rzeczywistości. Gra Becketta toczy się o to, by odnaleźć tę nienaruszalną podstawę siebie, agambenowską „resztkę”, którą będzie się dało wyrazić językiem należącym do Innego, obcego, a która mimo tego zachowa autonomię. Zwycięstwem w tej grze jest sam fakt trwania, nieulegania opresji Języka. Bielik-Robson wpisuje zmagania Becketta w linię „hiobową antropologicznego minimum w warunkach teologicznego maksimum” (s. 79). Bóg ukryty nie jest w tym przypadku konstruktem pozytywnym, światłem oświetlającym z ukrycia. Jest szansą na zaistnienie literatury, ale tylko jako wyrazu rozpaczliwej walki ze złośliwym gnostyckim demonem, którego zamiary są nieodgadnione, którego wszechobecność, a jednocześnie niewidoczność, paraliżuje jakąkolwiek aktywność jednostki.

Bóg ukryty jest wszechwładzą przeciw wolności „Ja”. Beckettowskie milczenie nie jest biernym poddaniem się woli archonta, tak jak nie jest nim pokora Hioba. Ta postawa świadczy o wysiłku przełamania opresji i, paradoksalnie, daje szansę na samopotwierdzenie się w warunkach „teologicznego maksimum”, którego rolę obecnie odgrywa ideologiczny absolutyzm. Literatura Becketta próbuje zaświadczyć o sobie bez słów, być literaturą negatywną. Mówienie o nowo-

czesnej podmiotowości musi być więc takim „mówiącym milczeniem”. Bielik-Robson podnosi tu bardzo doniosły problem dla literatury, (ale i dla filozofii!) która zmagą się z własną materią, szukając twardego rdzenia i zasady swojego istnienia. Jak mówić o Prawdzie Realnego za pomocą języka, który tę Prawdę przesłania? To problem, który literatura przepracowuje już dłużej i lepiej niż filozofia, stającą się coraz bardziej domeną archontów ideologii niż rzeczników prawdy.

Odtąd pisanie nie służy oddawaniu czegoś już istniejącego; odtąd pisanie staje się integralną częścią samego wysiłku egzystencjalnego, samej walki o istnienie – o potwierdzenie własnego, zawsze kruchego i niepewnego jestem, co chwila na nowo wyłaniającego się z nicości. (s. 99)

Bielik-Robson pisze w tym kontekście także o ostatecznej dekonstrukcji romantycznej teorii ekspresywistycznej, wedle której pisanie stanowi wyraz wewnętrznych przeżyć autora. Trudno jednak zgodzić się z założeniem (niewyeksplikowanym wprost) przez Autorkę, by literaturze XX-wiecznej udało się być czymś więcej bądź czymś innym niżli świadectwem przeżyć tworzącego, jego kondycji podmiotowej. Zdaje się, że tym, co uległo zmianie, jest samo przeżycie, sama kondycja podmiotu, którego wyobcowanie, nieustanne zmaganie z zasadą rzeczywistości stało się bardziej dotkliwe niż w wieku wcześniejszym. Literatura wciąż świadczy, jednak świadectwo już jest inne. I właśnie w związku z pojęciem świadectwa warto jeszcze nadmienić parę słów o eseju na temat Celana. Autorka nazywa jego twórczość „pisanem antyterapeutycznym” czy nawet „traumatyzującym” (s. 225–226), pisanem, które celowo i systematycznie nie chce przeżycia Shoah przepracować. Poezja Celana jest poezją dążącą do przeżywania tego wydarzenia wciąż od nowa, by o nim zaświadczyć, bo zapomnienie i tak nie jest możliwe. Świadectwo jednak, które oddala się od tego, o czym świadczy, potencjalnie może uświęcić źródło owej traumy, czego poeta za wszelką cenę chce uniknąć. Jego rolą jest tylko pogrzebanie zmarłych, nadawanie im imienia. To właśnie w tym kontekście Bielik-Robson nazywa Celana Antygoną, kimś, kto sprzeciwia się zasadom życia w imię śmierci pojedynczej, kto występuje w imię jednostki przeciw opresji systemu.

Jego Słowo nie ma jednak mocy wskrzeszania. Jest zbyt mocno uwikłane w samo wydarzenie traumy. Jak mówi badaczka, Celanowska formuła świadectwa jest „antyteodyceą gwarantowaną lingwistycznie” (s. 245), czyli tego rodzaju pisanem, które uniemożliwia jakąkolwiek formę naprawy kryzysu (języka, egzystencji, metafizyki), bo tylko w takim klinclu możliwa jest odnowa języka, czyli możliwość pisania w ogóle. Trauma jest dla Celana tym, czym dla Becketta milczenie – paradoksalną inwersyjnością tkwiącą w samym języku, który zaprzecza sam sobie, by przetrwać, jest egzystencjalnym wydarzeniem. Taka literatura staje się świadectwem, nośnikiem zmagania formy z samą sobą oraz ze światem, który opisuje. Z tego agonu wewnętrznego, aporetycznej kondycji podmiotu wyrażanej w formie językowej rodzi się nowa literatura na miarę „innej nowoczesności”. Warunkiem możliwości tworzenia takiej literatury jest znalezienie owego punktu przesilenia formy, resztkowej formuły metafizycznej, śladu Bóstwa, które co prawda nie zagwarantuje ocalenia i restytucji języka, ale pozwoli na świadczenie przeciwko zagarniającym wolność systemom opresywnym i przywróci nadzieję jednostce. Literatura jest widziana jako wyrazicielka tej jednostkowości, indywidualności, jako paradoksalna anty-forma, w której możliwe staje się wyrażenie gestów autoasercji podmiotu.

Gdyby tak pojmować literaturę – jako sztukę, która odmawia tworzenia „dzieła sztuki”, czegoś tak formalnie doskonałego i domkniętego jak wymarzona księga Stephane’a Mallarme – to byłby to proces nieustannej autodekonstrukcji: odrzucania i odwlekania formy, która nie nadchodzi tak długo, jak długo życie utrzymuje się w grze. (s. 287)

Właśnie to życie – główny temat literatury – jest możliwe do pokazania, gdy horyzont religijny w znaczeniu doktrynerskim czy ideologicznym odsunie się w cień. Autorka stawia mocną tezę, że bez tego świecącego z ukrycia światła boskości, nie ma mowy o żadnej literaturze. Tak jak

nie ma mowy o niej wtedy, gdy światło Absolutu świeci tak mocno, że świat stworzony staje się niewidoczny.

Cienie pod czerwoną skałą to książka przeciw wszelkim fundamentalizmom, zbierająca resztki boskości ze świata i czyniąca z tej resztki warunek konieczny tworzenia – bezwarunkową boską resztkę, która musi nią pozostać, by nie doprowadzić do osunięcia w dwie przepaście – fundamentalizmu ideologicznego z jednej i odczarowanej nowoczesności z drugiej strony. Bielik-Robson śpiewa pieśń pochwalną literaturze, niejako wbrew wszelkim nowoczesnym dogmatyzmom, pieśń, wydawałoby się, w języku obcym literaturoznawcom, ale jakże bliskim samej literaturze.

NAWIEDZENIE – I UWIEDZENIE

(Jakub Momro, *Widmontologie nowoczesności. Genezy*, Warszawa – IBL PAN, 2015)

ANDRZEJ SKRENDO*

Uwodzenie ma naturę spektralną, ale czy widmo – uwodzicielską? Tę pierwszą możliwość opisuje Jean Baudrillard. Pisze o „spektralnym efekcie uwodzenia”. Tłumaczy, że uwodzenie „nie sprowadza się do samego pozoru, nie polega na czystej nieobecności, lecz na ekliptyce obecności.” Strategia uwodzenia to przerzucanie się między „jest/nie jest”, powodujące „migotanie”, które tworzy „hipnotyzujący układ”.¹

W poświęconej nawiedzaniu książce Jakuba Momry *Widmontologie nowoczesności. Genezy*² Baudrillard się nie pojawia. Korowód widm prowadzi Jacques Derrida. Oczywiście, to nie przypadek – ale czy owa nieprzypadkowość ma znaczenie? A jeśli tak, to jakie?

Tytuł książki Momry jest neologizmem mającym stanowić odpowiednik francuskiego neologizmu „hantologie”, który z kolei stanowi homofon do słowa „ontologie”. Słowo francuskie pochodzi z książki *Spectres de Marx* J. Derridy³. Powstało w nawiązaniu do słynnego zdania Marksa z *Manifestu komunistycznego*: „Ein Gespenst geht um in Europa – das Gespenst des Kommunismus”, co po polsku wyklada się „Widmo krąży po Europie – widmo komunizmu”, zaś po francusku brzmi nieco inaczej (zamiast „umgehen”, czyli krążyć, obiegać, pojawia się czasownik „hanter” – nawiedzać): „Un spectre hante l’Europe: le spectre du communisme” (podobnie po angielsku: „A spectre is haunting Europe – the spectre of communism”). Jak zauważa Andrzej Sosnowski, „widmontologia” to „bardzo ładny, zręczny przekład, ale chyba z niewielkim cieniem, smugą czy powidokiem przeinaczenia, bo pojawia się w nim rzeczownik «widmo», a w oryginalnym działa sam czasownik «nawiedzać»”⁴. Owo „przeinaczenie” podpowiada pewien trop wart

* Andrzej Skrendo – prof. dr hab., Uniwersytet Szczeciński.

¹ J. Baudrillard, *O uwodzeniu*, przeł. J. Margański, Warszawa, 2005, s. 83.

² J. Momro, *Widmontologie nowoczesności. Genezy*, Warszawa 2015. Odwołania do tej książki lokalizuję w tekście głównym.

³ Wyd. francuskie 1993; wyd. pol., *Widma Marksa. Stan długu, praca żałoby i nowa Międzynarodówka*, przeł. T. Załuski, Warszawa 2016.

⁴ *Widmowa terazniejszość. Rozmowa [A. Kopkiewicz] z Jakubem Momrą i Andrzejem Sosnowskim*, „Dwutygodnik”, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/6411-widmowa-terazniejszosc.html> [data dostępu: 03.06.2016].

nie ma mowy o niej wtedy, gdy światło Absolutu świeci tak mocno, że świat stworzony staje się niewidoczny.

Cienie pod czerwoną skałą to książka przeciw wszelkim fundamentalizmom, zbierająca resztki boskości ze świata i czyniąca z tej resztki warunek konieczny tworzenia – bezwarunkową boską resztkę, która musi nią pozostać, by nie doprowadzić do osunięcia w dwie przepaście – fundamentalizmu ideologicznego z jednej i odczarowanej nowoczesności z drugiej strony. Bielik-Robson śpiewa pieśń pochwalną literaturze, niejako wbrew wszelkim nowoczesnym dogmatyzmom, pieśń, wydawałoby się, w języku obcym literaturoznawcom, ale jakże bliskim samej literaturze.

NAWIEDZENIE – I UWIEDZENIE

(Jakub Momro, *Widmontologie nowoczesności. Genezy*, Warszawa – IBL PAN, 2015)

ANDRZEJ SKRENDO*

Uwodzenie ma naturę spektralną, ale czy widmo – uwodzicielską? Tę pierwszą możliwość opisuje Jean Baudrillard. Pisze o „spektralnym efekcie uwodzenia”. Tłumaczy, że uwodzenie „nie sprowadza się do samego pozoru, nie polega na czystej nieobecności, lecz na ekliptyce obecności.” Strategia uwodzenia to przerzucanie się między „jest/nie jest”, powodujące „migotanie”, które tworzy „hipnotyzujący układ”.¹

W poświęconej nawiedzaniu książce Jakuba Momry *Widmontologie nowoczesności. Genezy*² Baudrillard się nie pojawia. Korowód widm prowadzi Jacques Derrida. Oczywiście, to nie przypadek – ale czy owa nieprzypadkowość ma znaczenie? A jeśli tak, to jakie?

Tytuł książki Momry jest neologizmem mającym stanowić odpowiednik francuskiego neologizmu „hantologie”, który z kolei stanowi homofon do słowa „ontologie”. Słowo francuskie pochodzi z książki *Spectres de Marx* J. Derridy³. Powstało w nawiązaniu do słynnego zdania Marksa z *Manifestu komunistycznego*: „Ein Gespenst geht um in Europa – das Gespenst des Kommunismus”, co po polsku wykłada się „Widmo krąży po Europie – widmo komunizmu”, zaś po francusku brzmi nieco inaczej (zamiast „umgehen”, czyli krążyć, obiegać, pojawia się czasownik „hanter” – nawiedzać): „Un spectre hante l’Europe: le spectre du communisme” (podobnie po angielsku: „A spectre is haunting Europe – the spectre of communism”). Jak zauważa Andrzej Sosnowski, „widmontologia” to „bardzo ładny, zręczny przekład, ale chyba z niewielkim cieniem, smugą czy powidokiem przeinaczenia, bo pojawia się w nim rzeczownik «widmo», a w oryginalnym działa sam czasownik «nawiedzać»”⁴. Owo „przeinaczenie” podpowiada pewien trop wart

* Andrzej Skrendo – prof. dr hab., Uniwersytet Szczeciński.

¹ J. Baudrillard, *O uwodzeniu*, przeł. J. Margański, Warszawa, 2005, s. 83.

² J. Momro, *Widmontologie nowoczesności. Genezy*, Warszawa 2015. Odwołania do tej książki lokalizuję w tekście głównym.

³ Wyd. francuskie 1993; wyd. pol., *Widma Marksa. Stan długu, praca żałoby i nowa Międzynarodówka*, przeł. T. Załuski, Warszawa 2016.

⁴ *Widmowa terazniejszość. Rozmowa [A. Kopkiewicz] z Jakubem Momrą i Andrzejem Sosnowskim*, „Dwutygodnik”, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/6411-widmowa-terazniejszosc.html> [data dostępu: 03.06.2016].

podjęcia: podsuwa myśl, że w widmontologicznym projekcie Momry występuje jakaś niejawna dążność do unieruchomienia, substancjalizacji czy nawet swoistej monumentalizacji procesu czy wydarzenia nawiedzenia. Warto też dopowiedzieć, że słowo widmontologia, jeśli potraktować je poprzez odniesienie do francuskiego wzoru, mówi nam, iż każda ontologia jest ontologią widmową, czyli opowiadającą o nawiedzeniu przez widma, nawiedzaną przez widma i nawiedzającą jak widmo.

Nietrudno zauważyć, że para „hantologie”/„ontologie” przypomina inną parę homofonów wymyśloną przez Derridę: „différence” (różnica)/„différance” (to drugie słowo jest neologizmem, który – jak wiadomo – przekładamy zwykle za pomocą słowa „różnia”). W przypadkach obu tych par chodzi mniej więcej o to samo. Widmo to bowiem, podobnie jak różnia, „figuracja bytu poza opozycją narodzin i kresu, początku i końca, przeszłości i przyszłości” (s. 379); coś, co „roz-bija porządek obecności, ale nie jest skamieliną jakiegoś zaprzeszłego sensu, lecz inskrypcyjną figurą dekonstruującą podział na głos i pismo, wewnątrz i zewnątrz, materialności formalność” (s. 261–262); siłą czyniącą z każdej opozycji „widmową opozycję”, czyli taką, „w której ani wewnątrz, ani zewnątrz nie są ujmowane wprost jako pewne ontologiczne stałe, lecz odrzeczywistniają się w języku” (s. 371). Wskazując na te podobieństwa nie chcę wcale powiedzieć, że koncepcja Momry jest odtwórcza; przeciwnie, napisał on książkę wysoce oryginalną i poważną. Przesiąkniętą do głębi dekonstrukcją; wywiedzioną z konceptu Derridy; napisaną w stylu jego francuskich naśladowców (takich jak Lacoue-Labarthe lub Nancy). Ale także, i przede wszystkim, dokonującą twórczej reinterpretacji dekonstrukcji poprzez ukazanie jej potężnego, metafizycznego zaplecza. To właśnie zamiana „różni” na „widmo” wyzwala potencjał tej reinterpretacji.

Stawką rozważań Momry nie jest jednak wcale spór o rozumienie dekonstrukcji, lecz nowoczesności. Momro broni stanowiska, że ma ona naturę spektralną, jest „procesem, który nie może ani się zacząć, ani osiągnąć swego kresu” (s. 8). Zupełnie inaczej niż uważał Jürgen Habermas, swego czasu polemista Derridy, wedle którego nowoczesność to projekt niedokończony i dokończenia oczekujący. Jednak, podobnie jak to się stało w przypadku Marksa, Habermas nie staje się ani na chwilę rzeczywistym punktem odniesienia dla Momry. Jest nim, jak już wspominaliśmy, przeczytana przez Derridę, psychoanaliza. Okazuje się ona tradycją kluczową, gdyż „jest nie tylko jedną z naczelných nowoczesnych fikcji, ale również fikcją samej nowoczesności, obrazująca wewnętrzne pęknięcie w sieci jej epistemologicznych i ontologicznych uwarunkowań” (s. 209). Obie tradycje, i dekonstrukcja, i psychoanaliza, obrazują zatem „kryzysową pozycję źródła” (s. 212), to znaczy fakt – zacytujmy tym razem nie Derridę, ale Juliana Przybosa – że źródło „nie-i-jest”. I ostatecznie o tym traktuje książka Jakuba Momry: o starodawnej, najstarszej kategorii filozoficznej, jaką jest początek.

Łącznikiem między nowoczesnymi tradycjami dekonstrukcji i psychoanalizy a tradycją metafizyczną (językiem *arché*) okazał się heglizm. Raz jeszcze przywołajmy Andrzeja Sosnowskiego, który z pewnym przekąsem stwierdza, że Momro niejako „upiera się przy ponadtrzystuletniej medytacyjno-spekulatywnej introspekcji i introwersji (z grubsza rzecz nazywając) refleksyjnego podmiotu czującego i myślącego, który z czasem coraz namiętniej pochylał się i rozptywał nad bogactwami swoich historii i prehistorii, śladów pamięciowych, wypartych treści, odniesionych ran *etc.* Wszystko to niezmiennie mocno pachnie wilgotnym konfesjonalem i nie mniej stęchłym muzeum”⁵. Sosnowski za ów upór zdaje się ganić Momrę, jednak są również powody, aby chwalić. Spłacając swe długi wobec tradycji (i bardzo dobrze!), Momro pisze bowiem – trzeba to powiedzieć wyraźnie – przeciw niej. Przedstawia książkę antyheglowską i antyhermeneutyczną (dość przypomnieć o alegatycznych odwołaniach do Hegla w *Prawdzie i metodzie* Gadamera), choć zanurzoną i uzależnioną od metafizyki w stopniu o wiele większym niż to widać na pierwszy rzut oka. Widmo przeciw Duchowi – równie dobrze tak oto mógłby brzmieć tytuł (lub podtytuł) książki Momry.

⁵ Tamże.

Co oznacza: Derrida przeciw Heglowi, nieświadomość przeciw świadomości, nierozstrzygalność przeciw pojednaniu.

Fakt, że *Widmontologie*... swe nowatorstwo zawdzięczają silnym związkom z tradycją filozoficzną ma szereg konsekwencji. Wymieńmy niektóre z nich. Zaczniemy od tego, że Momro napisał książkę wysoce spekulatywną. Oznacza to, że konstruuje imponującą maszynę dyskursywną, w ramach której odbywa się wzmożony ruch wysoce abstrakcyjnych pojęć i kategorii. Z wprawą, z wyczuleniem na paradoks, a także ze swego rodzaju patosem, porusza się w wysokich rejonach intelektualnego wyrafinowania. Wprawdzie krytykuje spekulatywny charakter języka filozoficznego, wprowadzając m.in. idee materialności i temporalności, ale właśnie: idee, abstrakty, kategorie dyskursywne. Ani nie chce, ani nie potrafi wyjść poza nie. Owa dyskursywna maszyna pożera niemal wszystko. Po heglowsku mówiąc: znosi granice, czyli przekracza je i zachowuje jednocześnie. W języku bardziej współczesnych mistrzów Momry: ukazuje widmowy status bytu jako takiego, czyli sytuuje go ponad, obok lub poniżej – a raczej: i ponad, i obok, i poniżej jednocześnie opozycji pozór–istota. Zaciera też odróżnienia, na których ufundowany został dyskurs samego Momry. *Widmontologia*... dzieli się na dwie części: *Spekulacje* oraz *Praktyki*, ale łatwo dostrzec, że nie różnią się one zbyt mocno; spekulacje stają się w takim samym stopniu praktykami, w jakim praktyki nie są praktykami, lecz spekulacjami.

Zaciera się również – pamiętajmy, że słowo „spekulacja” stanowi w pewnej mierze odpowiednik słowa „teoria” – różnica między teorią a praktyką. Na rzecz teorii. Momrze skutecznie udaje się uniknąć zarzutu, że jest teoretykiem, czyli że niezależnie od tego, czy pisze o powieści, czy o filmie, czy o operze, za każdym razem pokazuje to, co teoria robi z powieścią, filmem czy operą, a nigdy to, co one robią (razem i z osobna) z teorią. Dokonuje tego pokazując, że każdy „przedmiot” jego rozważań to wysoce złożony kompleks sensów, swego rodzaju sieć powiązań, nawarstwień czy ustrukturyzowań, w ramach której nie da się operować pojęciami przyczynowości, uprzedniości, wynikania czy jakimikolwiek innymi narzędziami dotychczasowej krytyki genetycznej lub genealogicznej. Kiedy, na przykład, pisze o *Don Giovannim* Mozarta, to często nie wiadomo, w którym momencie mówi o dziele Mozarta, a w którym o różnych komentarzach (głównie filozoficznych) mniej lub bardziej związanych z tym dziełem. Wydaje się niekiedy, że jego interpretacje, nazywane praktykami, niejako wyzbywają się swego przedmiotu lub ustanawiają go, obdarzając dziwnym, widmowym statusem: nieobecnej obecności i obecnej nieobecności. Komu innemu można by z tego faktu czynić zarzut, ale nie Momrze. Jego rozważania są zbyt wyrafinowane, aby wolno je oceniać za pomocą prostych narzędzi, takich jak np. odróżnienie teoria/praktyka. Co oczywiście nie przeczy temu, powtórzmy, że Momro – mimo że sprytnie unika zarzutów o dokonywanie gwałtu na sztuce za pomocą filozofii – zasadnie może być nazywany teoretykiem.

Teoretykiem, czyli kimś, kto mimo wszystko pragnie całości. Pisząc o *Widmach* Marksa Derridy, Momro stwierdza: „Widmonotologia jest w pewien sposób projektem totalnym, choć jego autor głosi niemożliwość całości i konieczność rozbioru figur spełnienia i kresu, naczelných dyskursywnych postaci historii jako teleologii” (s. 471). Otóż to zdanie opisuje także jego własne postępowanie. Momro z nadzwyczajną skrupulatnością, przezornością i przemyślnością niejako ubezpiecza swój projekt przed jakąkolwiek formą oskrzydlenia lub okrążenia, konstruuje wysublimowaną anty-dialektyczną dialektykę, swego rodzaju nad-dialektykę udaremniania. W jej ramach spektralność bytu jawi się jako nieodparta na mocy swej własnej logiki; całkowicie samozwrotna i autokonstytutywna; krańcowo autoteliczna w swej perfekcyjnej sztuce niszczenia *telosu*, który powraca dokładnie tyle razy, ile razy został przebity kołkiem.

Tak rodzi się swoista monotonia wywodu Momry: mimo całej swej błyskotliwości, Momro zwykle dochodzi do tego samego i za pomocą tej samej metody. Tę osobliwość jego dyskursu objaśnia inny cytat z samego Momry: „Jako się rzekło, serie słów, które wypełniają stronicę tekstu,

rządzą się prawem substytucji: zautonomizowany język powtarza niemal to samo, ale w innych wariantach” (s. 400). Uwaga ta dotyczy prozy Jelinek, ale wydaje mi się, że w (co najmniej) tej samej mierze dyskursu, którego stanowi część. Zatem: metoda Momry to powtórzenie, które wprowadzie różnicuje, ale również ujednocila. A także: przenoszenie każdej poruszanej kwestii na poziom „meta”, co sprawia, że przedmiotem rozważań staje się sam ów poziom, nie zaś to, co wydawało się być przedmiotem na początku i co na ów poziom wyniesiono. Dobrze to pokazują analizy twórczości Jelinek, które traktują jej prozę jako „refleksję nad fundamentalnymi tematami dotyczącymi samej możliwości wypowiedzi” (s. 386), analizę „problemu powstania relacji jako takiej” (s. 387), pytanie o „możliwość badania własnych podstaw” (s. 388) *etc.* Godny uwagi pozostaje przy tym fakt, że Momro tworząc swą „spektralną ontologię języka” (s. 404), sytuuje się na tak wysokim poziomie abstrakcji, że w zasadzie nie odnotowuje faktu, że ma do czynienia – zarówno w przypadku Jelinek, jak i Sebalda – z językiem przekładu, co – zarówno z metodologicznego, jak i filologicznego punktu widzenia – robi znaczną różnicę. Równie ważne jest to, że nie zakłada, iż książki Jelinek, jak każdego innego pisarza, w mniejszym w lub większym stopniu (który należałoby dopiero ustalić), jedynie dopuszczają forsowany przez niego tryb lektury, ale że po prostu są tego samego rodzaju refleksją, jaką prowadzi Momro. Stanowią bowiem – wedle osobliwego i enigmatycznego wyrażenia Momry – „przeźrenie nienaukowego badania granic wypowiedzi” (s. 387). Sformułowanie to wynika z innego, równie arbitralnego, nieoczywistego i cokolwiek zagadkowego założenia, że „literatura to dyskursywna instytucja nowoczesnej epistemologii” (tamże). Ale przecież nie chodzi tu tylko o literaturę: czymś takim, epistemologią, jest dla Momry cała sztuka. Dlatego opisuje on ją za pomocą narzędzi filozoficznych, co oczywiście wolno robić i co Momro robi znakomicie, ale nie zauważa, że tym samym popada w sprzeczność: im wyżej wspina się na drodze epistemologicznej spekulacji, tym bardziej zatracza różnice między dziełami, poetykami, konwencjami, rodzajami sztuki. Język badawczy Momry pozostaje całkowicie nieczuły na to, na czym mu najbardziej zależy – na wielości, dąty, jednostkowości, sygnatury (z żargonu dekonstrukcji można wypisać wiele tego rodzaju określeń) – gdyż nie różnicuje się w zetknięciu z innymi językami, lecz demonstruje doprawdy imponującą, ale też i przerażającą zdolność do ich pochłaniania oraz odróżnicowywania.

Powiedzmy to inaczej: Momro najchętniej uwagi swe sytuuje na metapoziomie, nazwanym przez niego w pewnym momencie – poniekąd trafnie – „dziwnym metadyskursem” (s. 393). Dzieje się tak dlatego, że u Momry – jak u analizowanego przez Momrę Freuda – „spekulacja jest z konieczności i nieuchronnie zawsze metaspekulacją” (s. 233). A metaspekulacja, dodajmy, niepostrzeżenie przechodzi w metametaspekulację: i tak dalej. Czyli: tematem spekulacji stają się warunki możliwości spekulacji; spekulacja okazuje się spekulacją już nie tylko na temat widma, ale „zjawiającego się widma samego zjawiania się” (s. 165); i nie tyle na temat miejsca zjawiania się, ile „podwojonej wewnętrzności, w której multiplikacja zinterioryzowanych elementów okazuje się własną odwrotnością” (s. 368). W zasadzie – logice tej nie można niczego zarzucić. Nie od dziś wiadomo, że epistemologia zwykle postępuje w ruchu regresywno-repetycyjnym: i że jest to ruch w kierunku coraz większej abstrakcji. A przecież widmo to „quasi-transcendentalna możliwość zaistnienia przygodności” (s. 262). Oznacza to jednak, że nie jakiegokolwiek doświadczenie przygodności, ale tylko i jedynie jego pusta struktura opisywana przez dobrze znany z dekonstrukcji paradoks niemożliwej możliwości i możliwej niemożliwości, okazuje się tematem Momry. Czytelnik jego książki (być może tylko o tyle, o ile jest miłośnikiem sztuki, a nie filozofii) z pewnym zdumieniem orientuje się w trakcie lektury – i nie ma co ukrywać, jest to rodzaj rozczarowania – że u Momry w zasadzie nie ma znaczenia, o jakiej sztuce pisze, bo za każdym razem pisze tak samo. Fakt, że zajmuje się operą, filmem, literaturą trzeba oczywiście docenić, bo to dowód, niejedyny, ogromnej erudycji. Ale nie zmienia to faktu, że dla natury prowadzonych przez Momrę rozważań nie ma znaczenia fakt, że pisze on o tak różnych sztukach. Jego rozważania nie różnicują się

pod wpływem tematu, albowiem temat jest tylko jeden. Nie sztuki (w liczbie mnogiej), nawet nie sztuka, ale – idea sztuki.

Mówi o tym zresztą sam Momro, gdy na początku swej książki przedstawia *Étant donnés* Duchampa jako prototyp nowoczesności, pochwalając „radykałną metamorfozę sztuki w ideę” (s. 12) oraz „zwrotne patrzenie, które w zasadzie nie widzi nic poza samym sobą” (s. 13). Otóż owo spoglądanie spoglądające na samo siebie nawet jeśli odkrywa w swym łonie wyrwę, wewnętrzny podział, „zewnątrze bez wnętrza” (s. 259), „temporalną dystrybucję pustki” (s. 274) czy jakiś inny „otchłanny fundament” (s. 261), ostatecznie nie znajdzie tam niczego poza sobą – i nigdy nie spojrzy gdzie indziej. Co być może oznacza, że nie istnieje epistemologia sztuki, nawet jeśli miałaby ona być *quasi*-transcendentalna. Z tego chyba powodu, że w *quasi*-transcendentalizmie kluczową rolę odgrywa drugi człon tej nazwy, zaś zastrzeżenie, jakie wnosi pierwszy, pozostaje – mimo długości rozważań Momry – chronicznie niepewne; jak również dlatego, że nie do końca wiadomo, czym staje się na (bez)gruncie widmontologii sztuka, a w szczególności literatura pojęta jako „dyskursywna instytucja nowoczesnej epistemologii”.

Tak dochodzimy do kolejnej kwestii: widmontologię cechuje pewna nieuleczalna abstynencja empiryczna. *Filozoficzny dyskurs nowoczesności* Habermasa, książka przeciw której w jakiejś mierze zwraca się Momro, co by o niej nie powiedzieć, zanurzona jest głęboko w problematyce swego czasu i żyje czasu tego gorączką: dzięki temu zyskuje dużo urody. Rozważania Momry w porównaniu z nią wydają się wychłodzone i kostyczne. Jest też bardzo znaczące, że Momro dystansuje się od *Widm Marksa*. Tym samym bowiem ponownie dusi w zarodku możliwość zwrotu ku jakiejś empirii innej niż – by tak rzec – idea empiryczności wpisana w dyskurs, wraz z tym dyskursem przenicowywana, wielorako zapośredniczona i całkowicie atopiczna. Terry Eagleton (w przywoływanym zresztą przez Momrę) zbiorze *Ghostly Demarcations* (zbiera różne odczytania książki Derridy) ubolewa nad nieprzewycięzalną separacją Derridy od jakichkolwiek dających się zaktualizować i usytuować problemów istniejącego marksizmu, nazywając projekt ontologii nawiedzenia całkowicie nieodpartym tylko w takim sensie i w takiej mierze, w jakiej pozostaje całkowicie pozbawiony treści⁶. Nie twierdzę, że Eagleton ma rację, ale wydaje mi się symptomatyczne, że Momro odsuwa się od *Widm Marksa* najwyraźniej z tego powodu, że Derrida, jak na jego miary, sytuuje się wciąż za blisko Marksa.

Obok kwestii idei sztuki i sztuk, istnieje jeszcze drugi niezmiernie drażliwy punkt projektu Momry: mianowicie krytyczny, czy też emancypacyjny wymiar spektrologii. Momro się przy nim upiera, ale to, co o nim mówi, wypada blado. Sprawę tę mogę tylko zamarkować, powiem zatem jedynie, że niejasna jest dla mnie krytyka Adorna, która zmierza do wniosku, że Adorno „stara się przelicytować determinizm mitu regułą nieprzekraczalnej konieczności dobrowolnej destrukcji, pragnie pokonać mit w geście” (s. 136). Jest to wniosek niezrozumiały tym bardziej, że to, co Momro daje nam zamiast tego, czego odmówił filozofii Adorna (chodzi o – umownie mówiąc – przesłanki emancypacji), sytuuje się na poziomie postmodernistycznego frazesu. Dowiadujemy się, że „potencjalny (przynajmniej) ładunek krytyczny” widmo przynosi dlatego, że „rozbija każdy język” (s. 50); albo że „krytyczne figury nowoczesności” (s. 304) powołuje sam fakt, iż źródło pozostaje „niejako od początku niedostępne” i „zmacone” (s. 303); albo że sama „Wielość daje się utożsamiać z wolnością i potencjalną emancypacją” (s. 485); albo że „marksizm spektralny”, będący „mesjanizmem bez treści” (s. 491), zamiast owej treści opisuje „doświadczenie z konieczności nieokreślone, abstrakcyjne, pustynne, uwalniające, eksponujące, ofiarowujące swoje oczekiwanie innemu” (s. 492; jest to parafraza myślenia Derridy, ale zdaje się, że wolna od akcentów

⁶ Zob. T. Eagleton, *Marxism without Marxism* [w:] *Ghostly Demarcation. A Symposium on Jacques Derrida's "Specters of Marx"*, red. M. Sprinker, London–New York 2008 (wyd. pierw. 1999), s. 87.

krytycznych). Zauważmy, że słowo „albo” zostało w tym wyliczeniu użyte nieprawidłowo: wszystkie cztery wymienione formuły nie mówią czegoś innego, lecz to samo na różne sposoby. Że emancypacja zaczyna się i kończy w momencie utraty punktu odniesienia, a uprzywilejowanym miejscem, w którym się realizuje, jest pustynia. Tym samym projekt widmontologii uzyskuje pewien ukryty, ale wyczuwalny rys kwietystyczno-scholastyczny.

Tak wracamy do Baudrillarda: może Momro nie zajmuje się nim z tego między innymi powodu, że Baudrillard zdaje się mówić za każdym razem za dużo. Mimowolnie pokazują to *Widmontologie nowoczesności*. Wobec tego imponującego tomu stajemy „zahipnotyzowani” ekliptyką „migotania” między „jest/nie jest”. Ale co z uwodzicielskim aspektem spektrologii? Okazuje, że albo hipnotyzujemy, albo uwodzimy. Baudrillard najwyraźniej nie ma racji. Trochę szkoda.
