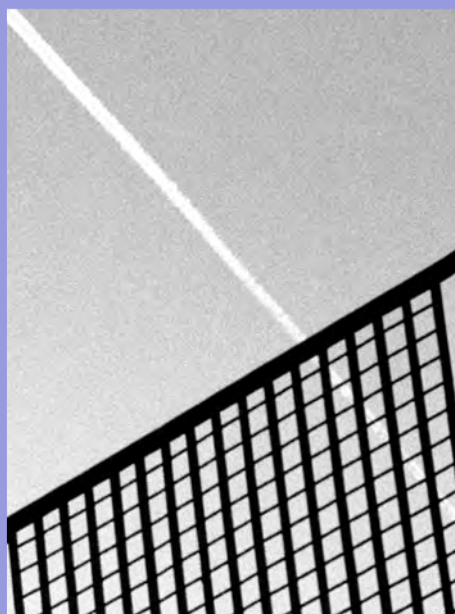


# Blizny

Eseje



## Grzegorz Jankowicz



# Blizny

Eseje

Grzegorz Jankowicz



Wydawnictwo Ossolineum

COPYRIGHT © BY Grzegorz Jankowicz

COPYRIGHT © FOR THIS EDITION BY  
Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 2017

WYDANIE PIERWSZE  
WROCLAW 2019

*No, scars. You forgot to pack  
some*

John Ashbery



Od dawna nie daje mi spokoju jedno zdanie Hegla, a w zasadzie jego część: „Rany ducha goją się, nie pozostawiając blizn [...]”<sup>1</sup>. Krzepiąca perspektywa. Co zostało rozcięte w wyniku traumatycznego zdarzenia, zrasta się i przestaje boleć. Na dodatek chirurgiczny laser czasu usuwa wszelkie ślady.

Hegel pisze o gojących się ranach w kontekście pękającej skorupy zatwardziałego serca. Ta larwa musi ustąpić, o ile – zgodnie z regułą rozwoju ducha – świadomość ma się wznieść ku ogólności. Duch walczy, ściera się, przepoczwarza, wyczerpuje swoje kolejne formy i porzuca je za sobą, konsekwentnie przybliżając się do momentu absolutnego. W trakcie tego pochodu sam sobie zadaje rany. Albo inaczej: sam jest raną, która najpierw otwiera się w łonie natury, by zainicjować progres, a następnie goi się i znika. Czyn, wskutek którego powstało cięcie, zostaje wymazany. W niepamięci przepada również kryjący się za nim zamiar. Wywyższony duch zapomina o przeszłych trudach i boleściach.

W komentarzu do Hegłowskiej frazy Geoffrey Hartman stwierdza, że to złuda: „Zaiste duch zostawia blizny –

<sup>1</sup> G.W.F. Hegel, *Fenomenologia ducha*, tłum. Ś.F. Nowicki, Warszawa 2002, s. 425.





## Pięć rozważań o literaturze i wolności



# Rozważanie pierwsze

## 1

W 1989 roku miałem jedenaście lat, czytałem powieści fantastycznonaukowe i komiksy, grałem w koszykówkę, uczyłem się angielskiego w osiedlowym domu kultury i próbowałem zrozumieć, dlaczego wszyscy dorośli wokół entuzjastycznie mówią o wielkiej zmianie, która się właśnie dokonała. Moja świadomość polityczna była niewielka – tak naprawdę zaczęła się kształtować dopiero w szkole średniej.

Co innego wyobraźnia. Nie rozumiałem w pełni tego, co się dzieje, nie byłem w stanie przyporządkować nowych pojęć – takich jak swoboda, normalność, wybory, wolny rynek – do otaczających mnie zjawisk. Największe kłopoty miałem z „wolnym rynkiem”, ponieważ na „rynek” chodziłem z dziadkiem po zakupy i robiłem to dobrowolnie, z przyjemnością, bez poczucia zniewolenia. Jednak od czasu do czasu intuicja podpowiadała mi, że coś jest nie tak, ponieważ moja wyobraźnia przetwarzała dookolną rzeczywistość i wysyłała impulsy mojemu ciału, które reagowało z niepokojącą siłą.

Moja krakowska podstawówka mieściła się w paskudnym budynku (klasyczna tysiąclatka). Przed transformacją

nauczyciele realizowali narzucony odgórnie program ideologiczny tak niemrawo, że nikt nie traktował go poważnie. Komunistyczne rocznice upamiętniane były w formie uroczystych akademii, podczas których bezmyślnie, jak nakręcone maszynki, recytowaliśmy okolicznościowe wierszyki. Ponoć wcześniej, przed rokiem 1985, wszystko wyglądało i działało inaczej, ale ja tego „wcześniej” nie doświadczyłem, dlatego nie mogłem uwierzyć, że – to przykład jeden z wielu – pierdołowaty pan od prac technicznych, który w okresie głębokiego PRL-u pełnił ważną funkcję w lokalnych strukturach partyjnych, odpytywał uczniów (także podczas przerw) ze znajomości materiału propagandowego. A jednak szkoła – nie jako budynek, nie jako ludzie, lecz jako miejsce będące częścią porządku symbolicznego – nieustannie na nas oddziaływała, wysyłając impulsy do naszej nieświadomości.

Realne wyłaziło na powierzchnię pod różnymi postaciami. Przed wszystkim jako upiorne fantazje, które – niczym wygłodniałe zwierzęta – karmiły się lękiem. Nie obawialiśmy się nauczycieli, puszczaliśmy mimo uszu historie o ich przeszłych nadużyciach, ale instytucje, struktury, formy, dyskursy i mechanizmy operowały w naszych duszach z przytłaczającą intensywnością. W procesie psychoemotionalnej alchemii obrazy przetwarzane były w gesty. To, co zaczynało się jako fantazmat, prędzej czy później wywoływało patologiczną reakcję w postaci agresji, której z obsce niczną rozkoszą i piekielnym rozmachem oddawali się moi rówieśnicy. W szkole i po szkole, na boisku, przy trzepaku i na parkingu żyliśmy w świecie *Mechanicznej pomarańczy*, przy czym nie chodziło o żaden bunt, lecz wyłącznie o upust destruktywnej energii. Wiele lat później dowiedziałem się od Zbigniewa Libery, że z perspektywy artystów okres mię-

dzy 1985 a 1995 rokiem był może najlepszym czasem w powojennej historii Polski. Stary system dogorywał i nie był już w stanie unieruchomić jednostek w przypisanych im miejscach społecznej struktury. Nowy system dopiero się rodził, nie miał więc jeszcze ustandaryzowanych reguł gry. Dla ludzi, którzy potrafili działać samodzielnie (nie tylko artystów), był to czas absolutnej swobody. Mało kto interesował się wówczas ciemną stroną ustrojowej metamorfozy.

Uspokajające założenie, którym pocieszali się dorośli, brzmiało następująco: nadeszły nowe czasy, w których dawne pragnienia zostaną zrealizowane, a obietnice – wreszcie spełnione. Osłabiony system i jego wydrążeni z ducha funkcjonariusze już nigdy nie odbiorą wolności społeczeństwu. Wszystko samo się ułoży. Sytuacja, w jakiej znajdowali się młodzi, była paradoksalna: nie doświadczyliśmy świadomie politycznej opresji, więc nie rozumieliśmy do końca ani lęków, ani nadziei naszych rodziców. To zaś, co przyniosła zmiana, wcale nie było jednoznacznie dobre. Nieświadomi udziału, jaki w procesach społecznych miały starsze pokolenia, nie rozumiejąc ich genezy i genealogii, wyczekując na jakikolwiek gest ze strony wiecznie nieobecnych matek i ojców, funkcjonując w obrębie instytucji, których struktury wydawały się raz wątle, innym razem wiecznotrwałe, mogliśmy jedynie fantazjować i reagować.

Jestem pewien, że bestialska agresja młodych (ciągłe ustawki, międzyklasowe walki podczas szkolnych przerw, międzyosiedlowe wojny) stanowiła uboczny efekt procesów transformacyjnych. Z czymś sobie nie radziliśmy, coś wyrażało się w naszych gestach, blizny coraz szczelniej pokrywające nasze ciała były pieczęciami utrwalającymi symptomy.



Niewinny





Franz Kafka nigdy nie był w Ameryce i zapewne nigdy poważnie nie myślał o zaoceanicznej podróży, co nie znaczy, że o niej nie fantazjował. Z relacji Maksa Broda wiadomo, że w swym niedługim życiu pisarz odbył tylko dwie „dalekie” wyprawy: do Francji i Włoch. W Ameryce mieszkali jednak krewni Kafki, o których wiele się w jego domu rodzinnym mówiło (ich losy pełne były spektakularnych wzlotów i bolesnych upadków) i którzy przysyłali do Pragi długie listy oraz – to najważniejsze – karty pocztowe z wizerunkami amerykańskich metropolii.

Wyobrażam to sobie: pewnego dnia listonosz przynosi zagraniczną pocztę. Kartka przedstawia widok nowojorskiego portu, jaki jawi się podróżnym z pokładu statku. Kafka obraca widokówkę w dłoniach, a potem bardzo dokładnie ogląda obrazek, z którego wywodzi pierwsze zdania powieści. To naprawdę mogło się wydarzyć, choć o początkach pracy nad *Zaginionym* wiemy niewiele. Kafka konsekwentnie unikał rozmów na ten temat. Nikomu nie zwierzał się ze swych pomysłów dotyczących tego utworu, a kiedy pytania Broda stawały się nieznośnie uporczywe, dla świętego spokoju

rzucał zdawkowe odpowiedzi. Prace przygotowawcze Kafka rozpoczął w marcu 1912 roku (biografowie spekulują, że pierwszą wersję powieści napisał już w 1911, ale ją zniszczył, by po wielu miesiącach rozpocząć pracę od zera). Chciał jak najszybciej zgromadzić materiał faktograficzny, a następnie stworzyć dzieło, które – jak pisał wcześniej w dzienniku – wreszcie w pełni go usatysfakcjonuje.

Ameryka pobudzała wyobraźnię Kafki od najmłodszych lat. Zaoceaniczna kraina jawiła mu się przy tym dość konwencjonalnie: jako alternatywa dla świata, w którym obowiązują stare prawa. Gdzieś tam, za wielką wodą, znajdował się kraj spełnionej obietnicy, w którym sprawiedliwość i wolność stanowiły oczywisty fundament kondycji człowieka. Powieściowa wersja owego raju miała być odtrutką na europejską znieczulicę ciągnącego się w nieskończoność XIX wieku, którego rzeczywisty kres miał przynieść dopiero wybuch wielkiej wojny.

Ponoć Kafka planował nadać powieści szczęśliwe zakończenie.

## Zaginiony w Ameryce

W 1934 roku Walter Benjamin i Bertolt Brecht spotkali się w Svendborgu, niewielkim duńskim mieście na wyspie Fionia, gdzie grali w szachy, spacerowali po okolicy i prowadzili ożywione dyskusje o literaturze i filozofii. Któregoś dnia – był początek lipca – Brecht przedstawił przyjacielowi swą typologię pisarzy, obejmującą dwie grupy. Pierwszą byli „wizjonerzy”, stawiający sobie za cel rozwiązanie problemów współczesnego świata. Do drugiej zaliczali się „pisarze roztropni”, przytłoczeni przez rzeczywistość, żyjący w niej jak

w labiryncie, który co prawda nie ma dla nich żadnych tajemnic, ale jednak nie pozwala im wyjść na zewnątrz, cokolwiek to „zewnątrze” by było. Na pytanie Benjamina, do której grupy należy Kafka, Brecht odpowiedział, że jest to kwestia nierozstrzygalna, a z faktu tego należy wyciągnąć wniosek o klęsce wybitnego pisarza.

Według Brechta każde z Kafkowskich dzieł zaczyna się od paraboli, która podlega władzy rozumu i jemu właśnie zawiera swój sens. Dopiero później, w kolejnych akapitach, pojawia się wizja, której załączek tkwił już w wyjściowej przypowieści, ale był przez nią tłamszony. Brecht zarzucał Kafce, że pisarz, owszem, miał przeczucie tego, co nadchodzi, ale za bardzo ignorował otaczający go świat, wybierając parabole i fantazje, co ostatecznie uniemożliwiło mu wynalezienie literackich środków zaradczych, które można by wykorzystać w walce z procesami alienującymi nowoczesnego człowieka. Nigdy nie był „nauczycielem”, swym współczesnym nie wskazał drogi ucieczki, nie pomógł im w rozwiązaniu żadnego problemu. Kafka to marzyciel – grzmiał autor *Opery za trzy grosze* – którego precyzja jest dokładnością człowieka niedokładnego.

Dobrze jest mieć te słowa w pamięci podczas lektury *Zaginionego*, pierwszej powieści Kafki, opublikowanej przez Broda jako *Ameryka* w 1927 roku, trzy lata po śmierci pisarza. Zmieniony tytuł miał przyciągać uwagę czytelników. I przyciągał. Mniej więcej do połowy lat trzydziestych XX wieku Europejczyków można było dzielić na trzy grupy: tych, którzy wyjechali do Stanów Zjednoczonych, tych, którzy zamierzali wyjechać, a także tych, którzy fantazjowali na temat wyjazdu, ale ograniczali się do zakupu bedekerów oraz powieści opowiadających o Nowym Świecie. Wiadomo już, do której z grup należał nasz pisarz.

Niech mi wolno będzie napomknąć – pisze Brod w posłowie do pierwszego wydania powieści – że Franz Kafka bardzo chętnie czytywał książki podróżnicze i pamiętniki, że biografia Franklina była jedną z jego ulubionych książek, której fragmenty chętnie czytywał na głos, że zawsze odczuwał tęsknotę do swobody i do dalekich krajów.<sup>1</sup>

Jedną z tych książek był ilustrowany przewodnik Arthura Holitschera *Amerika: Heute und Morgen* (Ameryka: dziś i jutro), którego pierwsze wydanie ukazało się w 1912 roku, czyli wtedy, gdy Kafka rozpoczął prace nad właściwą wersją *Zaginionego*. Książka Holitschera zachowała się w domowej bibliotece pisarza. Być może Brod zaczerpnął tytuł powieści właśnie z tego źródła, mając nadzieję, że dzieło przyjacielela stanie się równie popularne (wspomniany bedeker miał kilka wznowień). A może wiedział, że Kafka bardzo wiele Holitscherowi zawdzięcza, i chciał w ten sposób przerzucić pomost między jednym a drugim autorem, by czytelnicy w pełni zrozumieli pisarski zamysł? Jeśli tak było w istocie, Brod przerzucił ów pomost bardzo pośpiesznie i nieuważnie.

## Ramię z mieczem

Napisałem wcześniej, że czytając *Zaginionego*, powinniśmy mieć w odwodzie zdanie Brechta. Dlaczego? Kafka wysnuł swą historię m.in. z fotografii, które znalazł w dziełku Holitschera. Zapewne posiłkował się także zdjęciami z albumu rodzinnego i wspomnianymi kartkami pocztowymi. Bardzo dużo czytał o Ameryce i – jak pisze w swej monumentalnej biografii Reiner Stach – z uwagą śledził wszystkie rozmowy na temat Nowego Świata oraz procesów modernizacyjnych,

<sup>1</sup> M. Brod, *Posłowie do pierwszego wydania*, w: F. Kafka, *Ameryka*, tłum. J. Kydryński, Warszawa 1978, s. 399.

które były tam wdrażane. Jego powieść, rozpoczynająca się od paraboli, jest efektem pracy fantazji, która – pobudzona wizerunkami nieznanego mu kraju – uruchomiła fabularną machinę.

W 2007 roku ukazała się rozprawa Carolin Duttlinger *Kafka and Photography* (Kafka i fotografia), dostarczająca dowodów, że niemal wszystkie opisy amerykańskich krajobrazów, które znajdujemy w *Zaginionym*, mają swe źródło w zdjęciach zreprodukowanych przez Holitschera. Przy czym Kafkowskie deskrypcje zawierają celowe zniekształcenia, jakby pisarzowi zależało na zerwaniu więzi łączących tekst ze światem i przeniesieniu czytelnika do wnętrza własnej wizji, bardziej rzeczywistej niż sama rzeczywistość. Pisarz tworzy opisy z niezwykłą skrupulatnością, wręcz przytłaczającą odbiorcę, usypiającą jego czujność. W jednej ze scen bohater patrzy przez okno na wysokie góry, a czytelnik ulega temu sugestywnemu obrazowi nawet wtedy, gdy wie, że między Nowym Jorkiem a Oklahomą (pociąg zmierza właśnie w tym kierunku) rozciąga się równina.

W pierwszych zdaniach powieści główny bohater – szesnastoletni Karl Rossmann – stoi na pokładzie statku, który wpływa do nowojorskiego portu. Jego uwaga koncentruje się na posągu Bogini Wolności. „Jej ramię z mieczem – mówi narrator – jakby dopiero co uniosło się w górę, a wokół jej postaci wiały swobodne wiatry”<sup>2</sup>. To słynny fragment, o którym wielokrotnie pisali krytycy. Złudzenie optyczne, którego ofiarą pada bohater, jest zarazem wskazówką dla czytelnika. Bogini Wolności dzierży w dłoni miecz, a nie – jak w rzeczywistości – pochodnię, której buchający ogień ma budzić nadzieję u przybywających do Ameryki imigrantów. Ten miecz, wzniesiony do góry już w pierwszym akapicie powieści, będzie wisiał nad Karlem przez cały czas.

<sup>2</sup> F. Kafka, *Zaginiony*, tłum. J. Kydryński, posł. G. Jankowicz, Kraków 2017, s. 5.

Ponoć Kafka namawiał swego wydawcę Kurta Wolffa, by w edycji książkowej (ostatecznie pisarz zdecydował się na publikację jedynie pierwszego rozdziału powieści pod tytułem *Palacz*; w druku zmienił wiek bohatera na siedemnaście lat) poprzedził tekst fotografią z przewodnika Holitschera. Czy chciał w ten sposób podkreślić rolę, jaką w jego pracy pisarskiej odegrały zdjęcia, czy też umożliwić czytelnikowi szybkie rozwikłanie zagadki z pierwszego akapitu? Zapewne jedno i drugie. Wygląda na to, że Brecht ma rację: precyzja Kafki jest podszyta niedokładnością, jakimś odchyleniem, które nasila się wraz z rozwojem fabuły, tworząc napięcie między postaciami i budząc irytację czytelnika. Ale trzeba zaznaczyć, że każdą ze swych aberracji pisarz projektuje z niezwykłą konsekwencją. Jeśli w tekście coś nie gra, to znaczy, że reguły owej „nie-gry” zostały zawczasu skrzętnie opracowane. Nie powinniśmy zakładać, że Kafka – przez roztargnienie czy z powodu niewiedzy – popełnia błędy. Należy szukać innego wyjaśnienia niespodziewanych anomalii.

Wróćmy jednak do Karla Rossmanna, który dociera statkiem pasażerskim z Hamburga do Nowego Jorku. Miecz, dzierzony przez Boginię Wolności, pozwala mniemać, że podróż Karla nie będzie zwycięskim pochodem Europejczyka, który wyruszył na podbój nowego lądu. Już na początku dowiadujemy się, że Karl został przymuszony do wyjazdu przez rodziców. Dał się bowiem uwieść służącej, czego efektem była kłopotliwa dla całej rodziny ciąża. By uniknąć skandalu, wysłano chłopaka do Stanów Zjednoczonych, gdzie pod okiem dobrze sytuowanego wuja miał zacząć nowe życie. Karl przywozi ze sobą traumatyczny bagaż, przy czym źródłem traumy nie jest wcale przypadkowy romans, lecz opresja, której doświadczył ze strony własnej rodziny, bez reszty podległej patriarchalnemu prawu.

# Spis treści

Wstęp	7
Pięć rozważań o literaturze i wolności	11
Doczesny geometra	59
Niewinny	103
Widmo	141
Naleciałości	163
Pusty róg obfitości	187
Dlaczego nie wolałbyś nie?	217
Poezja, która się ujmuje	243
Ten jeden wers	281
Nota	287
Indeks	291