

DARIUSZ CZAJA

# Życie czyli nieprzejrzystość Poza antropologię – kultury

*Nie mam rozwiązania zagadki życia.*

Wilhelm Dilthey, *Gesammelte Schriften* (VIII, 220)<sup>1</sup>

*C'est la vie.*

francuskie

## „Kultura” jako źródło cierpień

Gdyby komuś o naturze pedanta, mającemu równocześnie nadmiar wolnego czasu, chciało się sporządzić listę frekwencyjną pojęć kluczowych pojawiających się w artykułach i pracach etnografów/etnologów/antropologów (niepotrzebne skreślić), bez wątpienia okazałoby się, że na czele takiego rankingu, na jednym z pierwszych miejsc, znalazłoby się pojęcie kultury. „Kultura”, to coś między fetyszem a oczywistością. Kategoria kultury używana jest już niemal bezrefleksyjnie, na zasadzie pojęciowego liczmanu. Na co dzień zajmujemy się przecież kulturowym wymiarem stroju, jedzenia, ozdabiania ciała itp. Badamy „kulturowy aspekt zagadnienia”, nalegamy na to, by „tłumaczyć kulturę przez kulturę”, bo ten sposób podejścia do przedmiotu naszych badań ma wyróżniać nas spośród tych, którzy podejmują podobne tematy, to ma być nasz znak firmowy, nasza antropologiczna *differentia specifica*. Dziesiątki, zazwyczaj bezużytecznych poznawczo, jej definicji wtłaczamy w głowy zdeorientowanych studentów. Dzielimy włos na czworo, odróżniając „kulturę ludową” i „kulturę masową”, „kulturę materialną” i „kulturę duchową”, „kulturę instrumentalną” i „kulturę symboliczną”, a w przypliwie fantazji wymyślamy nawet upiorne cielő o dwóch głowach – „kulturę społeczną”. Niekończące się i beznadziejnie nużące dyskusje na temat ich zakresu znaczeniowego to pokaźna część antropologicznej refleksji teoretycznej. Wydaje się, że gdyby pozbawić antropologię jej ulubionej kategorii, ta rozsypałaby się niezwłocznie jak domek z kart. No bo skoro nie ma pojęcia, które wiązałoby w całość różnorodny świat obser-

wowanych zjawisk, to co w istocie pozostanie obiektem naszego namysłu? O czym tak naprawdę mówimy i mówić będziemy? Bez zabawek, jak wiadomo, zabawy nie ma.

Wedle pociesznego sloganu lat ostatnich, antropolog to ktoś, kto nade wszystko się dziwi. Wartość heurystyczna tego określenia, sądząc po powstałych w tym czasie publikacjach, jest niemal żadna (gdzie ta lawina prac odkrywających rzeczywistość, a nie urojoną, nieoczywistość naszych oczywistości?!), wszelako dobrze nadaje się ono jako środek poprawiający samopoczucie. Dziwiący się antropolog, nie ukrywajmy – to brzmi dumnie. Owo zdziwienie, poprzez szacowne greckie *thaumadzein*, miało nas sprawnie i bez bólu przybliżyć do głębi filozoficznego namysłu. Tyle że owo antropologiczne zdziwienie rzadko, o ile w ogóle, nawiązywało do greckiej tradycji mądrościowej, źródłowo z tym słowem związanej, najczęściej był to po prostu epistemologiczny czek bez pokrycia.

Podajmy zatem zdziwieniu fakt, któremu mało kto zazwyczaj się dziwi. Otóż, pojęcie kultury nie jest, jak zdaje się sądzić większość z nas, filozoficznie niewinne. Nie jest tak, że windując tę kategorię na czoło naszej listy pojęciowych narzędzi, nie prokurujemy tym samym wyraźnej ontologii badanych przez nas fenomenów. A ontologia ta, choć niemal powszechnie akceptowana, nie ma w sobie nic z przymusu dziejowej konieczności. A jeśli tak, to wolno przynajmniej zorientować się na czym polega jej dyskusyjny status.

Zdaję sobie oczywiście sprawę, że nie ma jednej, obowiązującej w antropologii czy – właśnie! – w „naukach o kulturze”, niekłopotliwej definicji tego terminu. Wydaje się jednak, że tak jak bywa ono najczęściej używane, gromadzi w sobie przynajmniej dwie dające się bez trudu wyodrębnić cechy.

W pojęciu kultury mieści się tedy, po pierwsze, roszczenie do powszechności, wymiaru ponadjednostkowego, anonimowego, uniformizującego, typizującego. Pojedynczy człowiek wpleciony w kulturę – obojętnie, czy za pomocą „wzoru”, „normy”, „koniunktury”, „wtórnego systemu znaczącego” czy „epistemy” – jest zawsze elementem czegoś większego, rozleglejszego, jest zaledwie częstką ogarniającego go organizmu. Jest jej elementem zestandaryzowanym i powtarzalnym, realizującym „program” narzucony przez kulturową konwencję. Pojęcie systemu, tak ważne dla dzisiejszych ujęć kultury, fakt ten dobitnie potwierdza. Po drugie, kultura to obszar tego, co utrwalone czy też, jak powiadamy, zobiektywizowane, tego, co można zobaczyć i opisać. Jeśli tak, to katalog pytań, które można tak pojmovanym zjawiskom kultury zadać, jest z punktu ograniczony. Mówiąc na razie skrótowo: ograniczony jest do powierzchniowego, widocznego, zewnętrznego wymiaru zjawisk, do ich, co najwyżej, semantyki, ale już nie do, na przykład, ich aspektu egzystencjalnego czy – Boże broń! – metafizycznego. Zakłada się tu milcząco, że „treści kultury” cała ta złożo-

na i różnorodna siatka znaczeń jest zasadniczo poznawalna i lepiej lub gorzej, ale daje się opisać w którymś z wybranych języków teoretycznych. Rozumieć zjawisko kultury, to zrekonstruować reguły (bądź też odkryć osławione „mechanizmy kultury”, w których porzmięwa nie zawsze uświadamiany pogłos utechniczenia języka humanistyki) nadawania sensu rzeczywistości. Z jednej strony: *aż* tyle, ale z drugiej: *tylko* tyle.

Uwagi poniższe wyrastają z dziecinnego, być może zdziwienia, że niejedyna to droga zajmowania się światem ludzkich znaczeń, że antropologię da się pomyśleć równie sensownie opierając się na innych, skądinąd dobrze znanych i funkcjonujących od dawna w humanistyce pojęciach. Wyrastają przede wszystkim z poczucia pewnego braku. A nawet więcej: z poczucia, że rozpowszechnione i dominujące współcześnie w antropologii obiektywizujące i systemowe rozumienie kultury jest sitem, które przepuszcza tylko pewne treści, „całą resztę” zaś – w moim przekonaniu dalece ważniejszą – pozostawiając poza granicami refleksji; że zatem antropologia, która z pojęcia kultury uczyniła swój sztandar, jest antropologią naznaczoną u źródła niezmywalnym grzechem pierworodnym redukcji.

### Gra przypadku i konieczności

Na czym bliżej rzecz polega? Rozważmy zatem przykładowo przypadek semiotyki kultury, podejścia, w którego owocność poznawczą – sądząc po imponującej liczbie pozycji z tej dziedziny – trudno wątpić. Semiotyka kultury, jak może mało która ze szkół metodologicznych, ufundowana jest na dobrze zdefiniowanym pojęciu kultury. Jego rozumienie zmieniało się wszakże w czasie. Przypadek Jurija Łotmana, a zwłaszcza jego, ewoluującego z latami, rozumienia semiotyki kultury, jest, w świetle poruszanych tu kwestii, bardzo pouczający. Jeden z twórców tartuskiej wersji semiotyki, jej patron intelektualny i duchowy, dochodzi po latach do pewnych konkluzji, które stawiają częściowo pod znakiem zapytania wcześniejsze (teksty z lat 60. i 70.), sformułowane z ogromnym rozmachem i na podstawie potężnego materiału empirycznego<sup>2</sup>, rozstrzygnięcia w kwestii statusu ontologicznego kultury, jak i możliwości jej badania. Najogólniej rzecz ujmując, chodzi tu o relacje pomiędzy jednostką i kulturą. Pomiędzy żywym, myślącym, działającym człowiekiem a bezosobowymi nadrzędnymi strukturami o charakterze niemal deterministycznym: językiem naturalnym i uformowanymi wedle jego wzoru strukturalnego wtórnymi systemami modelującymi. Nie przypadkiem zajął się Łotman badaniami natury procesu historycznego. Starał się odpowiedzieć na pytanie o „warunki możliwości” zmiany historycznej, rekonstruował jego elementy stabilizujące i jego dynamikę. Przede wszystkim jednak próbował opisać, jaką rolę w procesie historycznym odgrywa jednostka, w jaki sposób dochodzi do przelamania dominującego w danym momencie historycz-

nym wzoru postępowania, jak twórcza jednostka podaje swej woli zastany układ.

W polemice z pracami historyków spod znaku *Nouvelle Histoire* dobitnie podkreśla Łotman, że metodologiczny przechrzył od jednostronnie pojmowanej historii politycznej do historii anonimowych quasi-deterministycznych struktur domaga się korekty. Łotman w żadnym stopniu nie dezawuuje osiągnięć badaczy spod znaku *Annales*, wskazuje wszakże na istotne ograniczenia ich podejścia. Trudność polega na określeniu relacji pomiędzy czynnikiem świadomym i nieświadomym procesu historycznego. Późny Łotman ujmuje rzecz dialektycznie: „Historia nie jest tylko świadomym procesem, ale nie jest też tylko nieświadomym procesem. Stanowi ona wzajemne napięcie obu czynników. Jeżeli «historia polityczna» lekceważyła jedną stronę tego dwoistego procesu historycznego, to nowa historia czyni to w stosunku do drugiej. Wszelki dynamiczny proces dokonujący się z udziałem człowieka waha się między biegunem ciągłych powolnych zmian (na nieświadomość i wola człowieka nie okazuje wpływu, są one często w ogóle niezauważalne dla współczesnych, ponieważ ich okresowość jest dłuższa niż życie pokolenia) a biegunem świadomej działalności ludzkiej, przeprowadzonej w rezultacie wolicjonalnych i osobistych wysiłków. Oderwać jedną stronę od drugiej nie można, tak samo jak nie można oderwać północy od południa. Ich przeciwstawienie jest warunkiem ich istnienia”.<sup>3</sup>

Jak widać, gra idzie o niebagatelną stawkę: jest nią pytanie o stopień i zakres ludzkiej wolności. W jakim stopniu nasze działania są jedynie prostą funkcją ponadjednostkowych struktur, a w jakim od nich odbiegają? W jakim są domeną konieczności, a w jakim świadomości i woli? Łotman podejmuje w tym miejscu i rozwija pewne spostrzeżenia Marca Blocha, szczególnie jego metaforę przebiegu historycznego jako serii klatek taśmy filmowej, którą historyk winien umieć zrekonstruować. O ile jednak klasyk francuskiej historiografii rozpatruje – nieco na modłę heglowską – ciąg owych zdarzeń nie tylko jako prawdopodobnych, ale jedynie możliwych, to Łotman wskazuje, że zdarzenie historyczne jest zawsze w y b o r e m spośród szeregu istniejących możliwości, że jest rezultatem realizacji jednej z nich. Oznacza to konieczność zmiany podejścia do materiału historycznego. Coś zdarzyło się nie dlatego, że zdarzyć się musiało, ale dlatego, że – z pewnych powodów – wybrana została ta, a nie inna możliwość: „Wyobraźmy sobie film, przedstawiający życie człowieka od narodzin do śmierci. Oglądając go retrospektywnie, powiemy: człowiek ten miał jedynie jedną możliwość i on z żelazną konsekwencją zakończył na tym, na czym powinien był zakończyć. Błądność takiego poglądu stanie się oczywista podczas perspektywicznego przeglądu kadrów: wówczas film stanie się opowieścią o zmarnowanych możliwościach i dla głębszego odsłonięcia istoty życia będzie wymagał paralelnych alternatywnych zdjęć. I możliwe, że w jednym

wariacie bohater zginie w wieku 16 lat na barykadzie, a w drugim – w wieku 60 lat będzie pisał donosy na sąsiadów do służb bezpieczeństwa”.<sup>4</sup>

Niezwykle interesująco wplata Łotman w swoje wywody ustalenia biochemika Ilji Prigożyna, twórcy teorii bifurkacji. Prigożyn, badacz procesów dynamicznych w przyrodzie, zauważył, że w pewnej fazie dynamiki procesów chemicznych, biologicznych i fizycznych, które przebiegają według zdeterminowanej krzywej, dochodzi do takiego momentu krytycznego, że nie ma możliwości przewidzenia dalszego stanu danego układu. Od tego momentu zwanego punktem bifurkacji (od łac. *bifurcus* – dwuzębny, rozdwojony), rzeczywistość przestaje być przewidywalna. Nie można stwierdzić, co dalej nastąpi, jako że przed układem pojawia się szereg możliwości, a ich wybór jest w znacznej mierze dziełem przypadku. Przyszłość przestaje być obszarem konieczności, a staje się przestrzenią możliwości. Łotman aplikując ów model przyrodoznawczy do własnych celów, podkreśla rolę elementów nieprzewidywalnych w procesie historycznym. Akcentuje obecność twórczego przypadku w zdeterminowanym świecie systemu semiotycznego. „Przy rozpatrywaniu procesu historycznego w kierunku strzały czasu punkty bifurkacji okazują się tymi momentami historycznymi, kiedy napięcie sprzecznych strukturalnych biegunów osiąga najwyższy stopień i cały system traci równowagę. W tych momentach zachowanie tak pojedynczych ludzi, jak i mas przestaje być automatycznie przewidywalnym, determinacja schodzi na dalszy plan. Ruch historyczny należy w tych momentach przedstawiać sobie nie jak trajektorię, lecz jak *continuum*, które potencjalnie jest w stanie zakończyć się szeregiem wariantów”.<sup>5</sup> W punktach bifurkacji, akcentuje Łotman, zaczyna działać nie tylko przypadek, ale przejawia się świadomy wybór jednej z rysujących się możliwości. Znika więc przymus systemu, historia okazuje się areną wypadków nieprzewidywalnych. Nie jest, co prawda, tak, by przypadek pojawiał się na scenie historii jak *deus ex machina*, niemniej jednak jest jakością, której zaistnienia nie da się przewidzieć, nie da się logicznie wyprowadzić z analizy warunków początkowych. Późny Łotman jak gdyby chciał połączyć w całość historię wydarzeniową i historię „długich trwał”, jak gdyby chciał łączyć w jedno przypadek i konieczność, pokazując, że mamy tu do czynienia nie z dwoma rozłącznymi aspektami, ale z dwiema stronami jednego medalu. Proces historyczny byłby wówczas dialektycznym spięciem jednego i drugiego.

Wolno wszakże zapytać, czy nawet takie postawienie sprawy, dowartościowujące przestrzeń ludzkiej wolności, pokazujące, że system semiotyczny nie jest szczelnie domknięty i w pewnych sytuacjach dopuszcza jego rozerwanie, eksplozję, jak powiada Łotman, w swojej ostatniej książce,<sup>6</sup> czy takie przesunięcie oznacza istotny zwrot w semiotycznej ontologii. Wydaje mi się, że Łotman, choć wyraźnie sterował pod

koniec życia ku ujęciom antropologii, które zrywałyby z ortodoksyjną realizacją semiologicznego wzorca, nie przekroczył jednak kredowego koła języka opisu wykształconego u początku jego pisarstwa. W dalszym ciągu wolno mieć wątpliwości co do tego, czy na ołtarzu znakowych idei nie poświęcono tu wielowarstwowej, skomplikowanej, niejednoznacznej, ale także: alogicznej, irracjonalnej rzeczywistości ludzkiej? Czy na gruncie tego języka da się pomyśleć prawdziwy podmiot,<sup>7</sup> który nie będzie tylko definiowany przez jego zdolności znakotwórcze i komunikacyjne, ale który będzie przypominał bardziej żywego człowieka z krwi i kości, człowieka z jego nieprzejrzystą, wciąż dziejącą się, wciąż będącą *in statu nascendi* tajemniczą egzystencją? Czy koncepcja człowieka wpisanego w kulturę o znakowych parametrach nie jest, mimo wszystko, redukcyjnym modelem osoby? Czy obiektywizujący język semiotyki, tak sprawny w opisywaniu większych całości kultury, tak precyzyjny, gdy chodzi o modelowy opis pewnych sfer kultury, nie gubi czegoś istotnego, gdy chodzi o pojedynczą, niepowtarzalną osobę? Czy nieprzewidywalność procesu historycznego, a zatem otwarcie furtki w szczelnym dotąd synchronicznym systemie znakowym, to jej słowo ostatnie?

## Sztuka i kultura

Niejedyne to wątpliwości, jakie można formułować wobec opisu rzeczywistości przez pryzmat „kultury”. Kulturę można kontestować także i z innej, dość niespodziewanej, strony: z punktu widzenia sztuki. Tak właśnie czyni Wiesław Juszczak – nominalnie historyk sztuki, ale i równocześnie badacz zajmujący się filozoficzną refleksją nad sztuką – w książce *Fragmenty*, zbiorze artykułów, które wbrew skromnemu i mylącemu tytułowi jest wyjątkowo spójną i domyślaną wizją sztuki, a przede wszystkim jej miejsca we współczesności. Do przedstawionej tu listy pytań wobec „kultury”, dopisuje swoje, bodaj jeszcze ważniejsze, dopowiadając i radykalizując tym samym jeszcze znaki zapytania pomnożone powyżej. Rzadki to głos we współczesnej humanistyce, rzadki, gdy chodzi o formułowanie tez idących jawnie pod prąd dominujących w niej przyzwyczajęń poznawczych. Choćby i z tego powodu warto przyjrzeć się im bliżej.

Na czym polega zarysowane tak ostro i drastycznie przez Juszczaka napięcie między sztuką i kulturą? Bierze się ono przede wszystkim z jasno wyłożonej przezeń koncepcji dzieła sztuki. W swojej refleksji nad istotą sztuki, nad jej ontologicznym wymiarem, podąża on wiernie za rozstrzygnięciami Heideggera z jego fundamentalnej rozprawy *O źródle dzieła sztuki* i uwagami Gadamera z *Prawdy i metody*. Sztuka to taki obszar ludzkiego działania, w którym nie wartości estetyczne – jak pouczał Kant – stoją najwyżej. Sztuka jest instrumentem poznania, to przestrzeń ujawniania się prawdy. Dzieło sztuki „jest miejscem stanowienia się prawdy.

Jest przy tym zawsze również rzeczą. Ale jest takim jej osobliwym rodzajem, którego pierwszą i podstawową funkcję odkrywa się w tym, że rzecz ta wskazuje wprost na swą istotę, i inaczej niż przez swą istotę nie może się nam objawić, nie może zostać poznana. Odsłania się najpierw i właściwie tylko w tym, co stanowi o prawdzie jej bycia. A wszystkie rzeczy inne niż dzieło są w tak pojętej swej prawdzie właśnie ukryte. Wśród rzeczy więc jedynie dzieło może naprowadzić nas na istotę, ukazać także prawdę rzeczy innych niż ono”.<sup>8</sup>

Nie piękno tedy, ale prawda staje się tu kategorią nadrzędną. Piękno, powtarza za Heideggerem Juszczak, jest miejscem zjawiania się prawdy, jest co najwyżej znakiem, śladem tego, że prawda pojawia się w dziele. Sztuka nie jest – i nie może być – pojmowana jako najgłębiej prywatna, subiektywna wypowiedź artysty. Sztuka nie jest bowiem, jak się wciąż niemal powszechnie sądzi, ekspresją „wnętrza” artysty, ale instrumentem poznania rzeczywistości. Rzeczywistości, jak dodaje za Claudelem, w sensie najbardziej totalnym, obejmującym „rzeczy widzialne i niewidzialne”. Wychodząca od przestrzeni zmysłowej, „materialnej”, sztuka zawsze celuje w to, co „niematerialne”. Autentyczne dzieło sztuki odsłania lub przynajmniej stara się odsłonić ową tajemniczą granicę zmysłowego i duchowego. Ma moc odsłaniania, skrytego za woalem codzienności, niezwykle wymiaru rzeczy. Sztuka pozbawiona wymiaru duchowego to w perspektywie przyjętej przez Juszczaka jawny przykład kwadratury koła. Tak pomyślaną sztukę można by nazwać religijną, gdyby nie mylące (konfesyjne najczęściej), rutynowe skojarzenia związane z tym przymiotnikiem. Religijną, bo tak jak religia obejmuje sens całości doświadczenia i stara się nieustannie podążać za niezgłębialnym, penetrować wciąż umykający horyzont tajemnicy.

To właśnie w tym punkcie sztuka jawnie bierze rozbrat z kulturą. Kultura, utrzymuje Juszczak, jest obszarem tego, co nazwane, znane, jest domeną tego, co poznawczo oswojone. „Zdawało mi się kiedyś, że nazwy: «kultura», i «cywilizacja» oznaczają dwie różne dziedziny. Teraz coraz mniej jestem tego pewien. A na pewno jestem przekonany, że sztuka odleglejsza jest od kultury niż kultura od cywilizacji, nawet jeśli między dwiema ostatnimi da się wskazać jakieś różnice. W pewnym momencie, nie tak dawno, dało o sobie znać «semantyczne drżenie» u samych podstaw terminu «kultura». Zewnętrznym tego sygnałem okazała się konieczność dopowiedzenia, doprecyzowania tego słowa. Zaczęło się dość powszechnie (a nawet w trybie naukowo-administracyjnym) mówić o «kulturze duchowej» i «kulturze materialnej». Spróbujmy dokonać takiej samej operacji na słowie «sztuka», a przekonamy się o istotnej między nimi różnicy. (...) Upór, z jakim powtarzam, że należy oddzielić sztukę od kultury, spowodowany jest także względami zupełnie doraźnymi. Współczesna historia sztuki, a jeszcze bardziej krytyka artystyczna, zdaje się bowiem zapominać o tym, co istotnie stanowi

jej «przedmiot». Coraz bardziej zacierają się i są zacierane różnice między tym, co artystyczne i paraartystyczne. Pojęcie «ikonosfery» nie tyle przyczyniło się do tego zamieszania, co stało się widocznym znakiem jego istnienia – i zgody na nie. Sztukę włączono w obszar «widzialnych artefaktów», w którym, jeśli się nawet chciało uwzględnić jakiś hierarchiczny porządek, nie sposób go było na dłuższą metę utrzymać”.<sup>9</sup>

Juszczak kontestuje „kulturowe” podejście do rzeczywistości sztuki, nie tylko po to, aby utrzymać jakieś elementarne dystynkcje między tym, co jest sztuką, a tym, co zaledwie sztukę pozoruje, by wprowadzić jakiś ład pojęciowy w świecie rozchwianych kryteriów i doraźnych, czynionych na podstawie drugorzędnych cech, nobilitacji „przedmiotów” sztuki. Zwraca uwagę na często co prawda podkreślany fakt dyktatu myślenia naukowo-technicznego we współczesności, ale i wyprowadza z tego faktu wnioski dla „kultury” i „sztuki”, dla bliższego określenia relacji między nimi. Akcentuje, że to, co nazywać zwykliśmy „duchowym” aspektem kultury, zbudowane jest „na podstawach nauk i ogarnia sobą wszelkie dziedziny wiedzy oraz bardziej stechnicyzowane metody poznania. (...) To, co nazwałem degradacją sensu, polega na uzależnieniu takich zjawisk i wytworów [zjawisk przypominających zewnętrznie sztukę – DC] od bezpośredniego dyktatu techniki, użytkowości, konsumpcji; tych funkcjonalnych celów, które dominują w sferze „środków masowego przekazu”. Degradacja ta polega, dalej, na redukcji rzeczywistości do sfery ludzkich wytworów i pragmatycznych celów. Polega wreszcie na redukcji tejże rzeczywistości do tego, co może być naukowo lub przy użyciu analogicznych do naukowych metod poznane i wykorzystane”.<sup>10</sup>

Uwagi Juszczaka, warto może to podkreślić, nie są jakimś historycznym (i w dodatku mocno spóźnionym) atakiem na stechnicyzowaną współczesność, nie są podszyte wizją retrospektywnej utopii w duchu rousseauskim. W rozgraniczeniu „kultury” i „sztuki” chodzi mu, jak rozumiem, przede wszystkim o utrzymanie w mocy wspomnianej autonomicznej jakości sztuki, jakości niesprowadzalnej do żadnej innej dziedziny ludzkiej twórczości. W kulturze bowiem nie ma miejsca na tajemnicę, z kolei w sztuce tajemnica jest celem twórczego działania. Kultura oferuje nam produkty godzące nas z rzeczywistością, tworzące tak pożądany kokon komfortu i bezpieczeństwa, sztuka zaś to taki rodzaj poznania, który stawia nas za każdym razem wobec niepoznawalnego. Tymczasem świat współczesny, zorganizowany na podstawie modelu naukowego, dostarczając owych analgetyków w nadmiarze, z punktu uchyla jakiegokolwiek pytania o tajemnicę, o to, co niepoznawalne, co wymyka się dyskursywnemu nazwaniu.

Propozycja Juszczaka, zdają sobie sprawę, wyda się wielu zbyt radykalna i nie do przyjęcia. Jest tu zapewne z czym dyskutować. W tym miejscu jednak wątpliwości traktuję na korzyść oskarżonego. Nie wchodzę

w meritum ewentualnego sporu. Jego koncept przywołuję tu przede wszystkim z jednego powodu: pokazuje on, mianowicie, że można myśleć o ważnym polu ludzkiej aktywności – sztuce – nie w obrębie „kultury”, ale dokładnie poza jej obszarem. Że do myślenia o sztuce, o tym, co w niej najgłębsze, „kultura” nie jest konieczna. Jest tak dlatego, ponieważ rozpowszechnione ujęcia „kultury”, o słabo – jak zaznacza Juszcak – uświadamianej pozytywistycznej proweniencji (tu świetnym przykładem może być „kultura symboliczna” Cassirera), nie uwzględniają szczególnej ontologii dzieła sztuki. Nie uwzględniają również, co z metodologicznego punktu widzenia jeszcze ważniejsze, że uprzedmiotawiający, obiektywizujący język opisu, który tak dobrze przystaje do analizy fenomenów kulturowych, załamuje się w zetknięciu z dziełem sztuki, odsłania swoją nieadekwatność i w gruncie rzeczy bezradność.

Sytuacja przypomina tę opisaną powyżej. Tak jak semiotyczna koncepcja kultury zamyka z definicji pewien obszar rzeczywistości, uniemożliwia postawienie pytań o egzystencjalny i metafizyczny sens rzeczywistości, bo wszystko zaczyna się i kończy na „tekstach kultury”, tak i tutaj „kultura” okazuje się domeną jedynie ludzkich wytworów, a przez tę właśnie zasłonę kulturowych konstruktów sztuka (podobnie jak i religia) pragnie się przebić. I w jednym, i w drugim przypadku kategoria „kultury” pełni rolę filtra, który – by przywołać poręczną metaforę z akustyki – skutecznie obcina pewne istotne pasma doświadczanej i przeżywanej rzeczywistości. Eliminuje z refleksji antropologicznej i unieważnia tajemnicę jako tajemnicę właśnie.

### Kartka z żywotów nieświętych

Prowokacji nigdy za mało. Przyjrzyjmy się teraz fragmentowi pewnego współczesnego zwyczajnego żywota. Spójrzmy nieuprzedzonym okiem na ten poetycki zapis codzienności.

„Henryk Kwiatek przyjaźnił się z gościem ze świętego obrazu. To był jedyny facet, z którym mógł to robić. Wracal do domu – zaparzał herbatę, A wtedy święty obraz doń z obrazu schodził. I rozmawiali. Henryk Kwiatek mówił o wszystkim, co mu się zdarzyło tego dnia a święty milczał i świętymi oczami na Henryka patrzył. Henryk Kwiatek przyjaźnił się z gościem ze świętego obrazu. Bo z kim się miał przyjaźnić? No przecież nie z księdzem, Co raz do roku po kołędzie chodził. Bo z kim się miał przyjaźnić? Przecież nie z listonoszem, co raz na miesiąc mu rentę przynosił.

Henryk Kwiatek...

Henryk Kwiatek przyjaźnił się z gościem ze świętego obrazu. Któregoś dnia wrócił z miasta – zaparzył herbatę.

A obraz zszedł z obrazu i usiadł przy stole,  
A listonosz nie przyszedł i renty nie przyniósł.  
Następnego dnia także listonosz nie przyszedł.  
Henryk Kwiatek co chwilę do swych drzwi podchodził.  
Minął tydzień czekania – listonosz nie przyszedł.  
Henryk Kwiatek do gościa z obrazu powiedział:  
– Ja dotychczas nie chciałem niczego od ciebie.  
Wiem doskonale, że ty możesz wiele.  
Ja do tej pory niczego od ciebie nie chciałem,  
więc teraz o pożyczkę chciałbym cię poprosić.

Henryk Kwiatek...

Święty gość długo milczał i patrzył świętymi  
Oczami na Henryka – Henryk Kwiatek znowu  
Poprosił o pożyczkę. A gość palec unióśl,  
popatrzył na Henryka i powiedział:  
– MIŁOŚĆ...

Teraz kamera opuszcza mieszkanie  
I widać blokowisko przeraźliwie czarne  
I widać czarne niebo – i na niebie czarnym  
WIELKIE I BLADE PRZERAŻLIWIE SERCE”<sup>11</sup>

Spróbujmy na moment założyć – rzecz z punktu widzenia reguł literaturoznawczej interpretacji skandaliczna – realność fikcji, p r a w d z i w o ś ć opisaną tu historii życiowej. Potraktujmy ów precyzyjnie zrobiony wiersz, operujący świadomie sprozaizowanym językiem reporterskiej (także i filmowej) narracji, jak opowieść „z życia wziętą”. Dla podparcia tego jawnie antymetodologicznego procederu, dodać tu można, że historia ta ma swoje wcale liczne odpowiedniki w niezwykłym filmie Marcela Łozińskiego „Wszystko może się przytrafić”. W tym arcydziele polskiego dokumentu, sześciolatek syn reżysera, jeżdżąc na hulajnodze po warszawskich Łazienkach „przepytuje z życia” takich właśnie jak u Świetlickiego bohaterów. A może raczej: antybohaterów, ludzi bez wielkich dokonań, bez biografii obfitujących w chwalebne czyny, najczęściej samotnych i wyrzucenych na margines życia, ludzi z bocznego toru wielkiej historii, ludzi – chciałoby się powiedzieć – bez właściwości, gdyby za tym słowem nie stała jednoznacznie negatywna kwalifikacja. Wszyscy oni mają (mieli?, większość z nich to ludzie w podeszłym wieku) nie jakieś, ale najgłębiej własne i niepodobne do innych życie. I wszyscy dzielą się z chłopcem i z nami, widzami tej opowieści, szczegółami swojej zwyczajnej egzystencji. Pobudzeni pytaniami dziecka, jakby na podobieństwo uwag Łotmana, odwijają przed nami film swojego życia, wywołują jego znaczące kadry. Łozińskiemu udało się rzecz rzadka. W zderzeniu życia wchodzącego w świat i życia schodzącego z „tego świata”, w postawieniu bohaterów wobec perspektywy ostatecznej, okazało się, że zwykłe, zwyczajne, banalne skrawki życia nabierają nieledwie epifanicznej gęstości. Zwykłość egzystencji okazała się jedynie maską dla ukrytej niepojętości i niezgłębialności życia.

Co antropolog k u l t u r y ma do powiedzenia o przytoczonym przed chwilą jednym ledwie fragmencie zwyczajnej egzystencji? Co potrafi powiedzieć o tej, zamkniętej w trzech obrazach, historii przeraźliwej samotności i głodu rozmowy z niewidzialnym, historii nadziei i rozpacz, historii zamkniętej na głucho świętości (bo chyba nie jest to wiersz o kłopotach poczty z doręczaniem renty)? Co antropolog kultury, ze swoimi kodami, systemami znaczącymi, kanałami informacji itp. ma o tej historii do powiedzenia? Co może zrobić z tą tragiczną i (zakładamy dalej) prawdziwą historią pojedynczego życia? W końcu, było nie było, „antropologia” ma w swym rdzeniu *anthropos*, człowieka, a kto powiedział, że ma to być człowiek uogólniony, przedstawiciel jakiejś grupy społecznej, reprezentant jakiejś zbiorowości, a nie człowiek z własną historią, własną biografią, własnym, osobnym i niepowtarzalnym jak linie papilarne, wzorem egzystencji. Chce być dobrze rozumiany: nie idzie mi tu o żadną solidarność w cierpieniu, o jakiegokolwiek etyczne powinności antropologa (choć tych pewnie nigdy za dużo), o żaden sentymentalizm uczuciowy. Kwestię stawiam wyłącznie na poziomie metodologicznym: chodzi mi o to, co może on – jako badacz zajmujący się rozumieniem spraw ludzkich i mający w zanadru dobrze sprawdzone narzędzia opisu – zrobić z t y m właśnie życiem? Na ile kategorie, z którymi dziarsko wyrusza w świat, są tu w ogóle przydatne? Biegli w sztuce dzielenia znaków na naturalne i arbitralne, w odróżnianiu znaczącego od znaczonego, w dodawaniu do „kultury” różnicujących ją przymiotników, co możemy powiedzieć o t y m życiu, tak prostym i tak nagim w swojej przezroczywej, zdawałoby się, zwyczajności, a tak uykającym przed schwyтaniem go w jednoznaczne formuły logiczne i semantyczne?

Widać przecież wyraźnie, że potraktowanie naszego modelowego Henryka Kwiatka po prostu jako statystycznego przypadku zwyczajnie zabija, *excusez le mot*, przedmiot naszego badania. Widać nie mniej wyraźnie, że zastosowanie wobec tego „przypadku” tradycyjnej, z „kulturą” związanej aparatury pojęciowej mijają się z celem. Czujemy jak odległe i toporne są narzędzia analityczne wobec tej zwyczajnie nie-zwyczajnej egzystencji. Rozumiemy, że opowiedziane tu fragmentarycznie życie, to, co w nim najciekawsze i najbardziej tajemnicze, nie odsłoni się w ten sposób przed nami. Prowadzi to do konstatacji bolesnej, ale prawdziwej, że, krótko mówiąc, antropolog k u l t u r y na temat powyższej historii i jej podobnych ma do powiedzenia niewiele bądź zgoła nic. Albo inaczej: że wszystko to, co ewentualnie miałby do powiedzenia, będzie zawsze p o n i ż e j historii tu przedstawionej, że życie skutecznie opiera się przed zakusami próbujących roztajemniczyć go kulturowo badaczy.

Trzeba przy tym powiedzieć wyraźnie: w zarysowanym tu lapidarnie i grubą kreską sprzeciwie wobec „kultury” nie chodzi o żadne dramatyczne ruchy, o ja-

kąkolwiek nazewniczą rewolucję. Byłaby to w istocie operacja samobójcza (spróbujmy wyobrazić sobie tekst antropologiczny całkowicie obywatelski się bez pojęcia kultury). Nie idzie o to, by niczemu niewinne dziecko wylać razem z kąpielą. Zależało mi na czym innym: na pokazaniu, jak ograniczona jest to wizja świata ludzkiego i jak mocno funkcjonuje w naszym myśleniu; jak ciągnie za sobą ogon nieprzewycięzonych do dzisiaj – wbrew głośnym deklaracjom – przesądzeń i dyrektyw poznawczych paradygmatu pozytywistycznego; jak w dalszym ciągu daje prymat *metodzie* przed *prawdą*, jak dystansuje się od dialogicznej formuły rozumienia, jak dalece lęka się wszystkiego, co wymyka się dyskursywnemu poznaniu.<sup>12</sup>

## Z ciemności w ciemność

Dobrze więc: jeśli nie „kultura”, to co? Wprowadźmy zatem do zatęchłego antropologicznego słownika (akulturacja, obyczaj, zmiana kulturowa...) nieco przykurzone, co nie znaczy: martwe, pojęcie „życia”. „Życie” w całej jego prostocie i... skomplikowaniu. Trzeba będzie powrócić tym samym do elementarnej charakterystyki tego terminu, tak jak pojawia się ona w pismach filozoficznych Wilhelma Diltheya, najważniejszego z przedstawicieli tzw. filozofii życia przelomu XIX i XX stulecia. Z Diltheyem jest ciekawa sprawa. Wspomina się zawsze jego nazwisko, ilekroć mowa o odległym sporze o odrębny status poznawczy humanistyki czy dyskusjach o naturze interpretacji, ale w zasadzie traktuje się jego pomysły niemal wyłącznie jako etap (przewycięzony) w historii filozofii. Docenia się jego wpływ na późniejsze wielkości (Husserl, Heidegger), ale jego filozofia życia traktowana jest jako szacowny, ale jednak zabytek w dziejach pojęć filozoficznych. W pracach antropologicznych, nieufnych wobec konceptów filozoficznych, jako żywa inspiracja metodologiczna pojawia się rzadko.<sup>13</sup> Tymczasem wydaje się, że pojęcie „życia”, ma w dalszym ciągu intrygującą moc oddziaływania.<sup>14</sup> Obejmując treści bardziej podstawowe i daleko szersze niż pojęcie „kultury”, rejestruje bowiem i uwzględnia nie tylko poznawalne, ale także niedyskursywne i semantycznie ciemne, niedookreślone sfery rzeczywistości, może być dla niego interesującą przeciwwagą.

Przypomnijmy: dla Diltheya polemizującego z różnymi odmianami filozofii świadomości to właśnie „życie” stanowiło fundamentalną i nieredukowalną podstawę namysłu nad człowiekiem. Pojęcie „życia” skierowane było przeciwko wszelkim uroszczeniom rozumu abstrakcyjnego, przeciwko wszelkim konstrukcjom teoretycznym, niemającym umocowania w empirii. W miejsce świadomości pojawia się u niego życie jako pierwsza, podstawowa struktura znacząca, jako sposób bycia człowieka. Nie przypadkiem Heidegger będzie podkreślał swój dług wobec Diltheya (czy heidegge-

rowskie *Dasein* jest powtórzeniem, czy rozwinięciem diltheyowskiego „życia” w innym języku pojęciowym, to osobny problem). Dilthey wielokrotnie utrzymywał, że wszystkie pojęcia, którymi próbujemy opisywać i interpretować zachowania człowieka, właśnie z życia się wywodzą, że innymi słowy: „życie poznaje życie” (czyżby prasformułowanie tezy o poznawaniu „kultury przez kulturę”?)). I jest to sytuacja trwała. Poza życie, jako pierwotne *datum*, nie można wyjść, z niego pochodzą kategorie, które stać się mogą narzędziami jego opisu. Pojęcie życia wprowadza Dilthey z całą towarzyszącą mu dwuznacznością. Jest bowiem życie przedmiotem, ale i podmiotem poznania. Kategorie życia nie są jedynie formami pozwalającymi okiełznać chaos doświadczenia, ale równocześnie sposobami, w jakich życie się uzewnętrznia.

Czym jest dokładniej owo „życie”, jak je rozumieć? Niewątpliwie jest czymś innym niż fenomen czysto biologiczny,<sup>15</sup> i to bodaj jedyna rzecz, o której można powiedzieć bez żadnych dwuznaczności. Dilthey określał je wielokrotnie, oddawał jego znaczenie w wielu terminach i określeniach metaforycznych. Bez wątpienia jego eksplikacja tego pojęcia daleka jest od tak miłej sercu uczonego jednoznaczności. Chciałoby się powiedzieć, że jest równie bogata i wieloznaczna (co dla wielu znaczy po prostu: mętna i pokrętna) jak... samo życie. W jednej z jego opisowych charakterystyk, zwraca Dilthey uwagę przede wszystkim właśnie na to, jak wymyka się ono jednoznacznym określeniom, jak oscyluje na granicy między oczywistością i esencjalną niepojętością: „Słowo życie oznacza coś każdemu z nas najlepiej znanego, rzeczywistość najintymniejszą, ale równocześnie i najciemniejszą, ba, zupełnie niemożliwą do zbadania. Czym jest życie – zagadka to nie do rozwiązania. Wszelki namysł, wszelkie myślenie i badanie wyrasta z tak niezbadanej rzeczywistości. Korzenie wszelkiego poznawania tkwią w tym niepoznawalnym w swej pełni życiu. Można opisywać życie. Można uwydatniać jego poszczególne cechy charakterystyczne. Można śledzić w tej wzburzonej melodii jej jak gdyby rytm i akcent. Ale nie można rozebrać życia na czynniki. Życie jest nieanalizowalne. Żadna formuła, żadne wyjaśnienie nie jest w stanie wyrazić, czym jest życie. Pojawiając się w życiu i istniejąc w układzie życia, myślenie bowiem nie może nawrócić poza życie. Życie pozostaje dla myślenia niedocieczonym jako dana, do której ono samo należy, poza którą zatem nie może ono nawrócić. Myślenie nie może nawrócić poza życie, ponieważ jest jego wyrazem. Najważniejsze pojęcia, z pomocą których pojmujemy świat, są kategoriami życia. Jakimże sposobem moglibyśmy z pomocą pojęć, wyodrębnionych i poprzez abstrakcję oczyszczonych z życia, wyjść poza życie”.<sup>16</sup>

Nie można adekwatnie wypowiedzieć życia, bo myślenie analityczne, które próbuje ten cel osiągnąć, nie może oderwać się od obiektu swojego opisu, nie jest

w stanie go transcendować, przeciwnie: zawsze jest jego ekspresją. Dilthey pokazywał będzie i przekonująco dowodził, jak wątłe i kruche są nasze narzędzia poznawcze, jak niezdarnie próbują wyjść poza „przyrodzone” im ograniczenia. Żyjemy otoczeni ścianami, powtarzał, i poza nie nie sposób wyjść. Toteż lektura życia, czytanie w jego znakach nie ma, bo mieć nie może, ostatecznego końca. Życie musi być wciąż na nowo wypowiedane. Jakże dalekie to od późniejszego optymizmu poznawczego w humanistyce, która widziała swoją szansę wyjścia z kryzysu epistemologicznego w przyjęciu modelu dostarczonego przez przyrodoznawstwo.

Zasługą Diltheya jest wydobywanie na jaw całego dynamizmu, pulsowania, zmienności kategorii życia, jego dziejowości. Wnikliwa komentatorka diltheyowskiej filozofii, zauważa, że utożsamienie życia z dziejowością jako przestrzeni pojawiania się znaczeń pozwala mówić o logosie życia, o trwałej jego dyspozycji do wydobywania z siebie struktur, na podstawie których może być rozumiane. „L o g o s ы c i a jest więc dziejowym procesem, w trakcie którego dochodzi do głosu znaczenie życia i kształtują się jego struktury; dopiero jako dziejowe, czyli podlegające dynamice ekspresji, życie jest poznawalne. Proces ten nie czyni go jednak całkowicie przejrzystym i nie jest w stanie usunąć irracjonalnej reszty; jako niosące nowość, otwarte ku przyszłości – życie pozostaje niezgłębialne”.<sup>17</sup> Ów logos życia jest więc kategorią paradoksalną. Wskazuje, że życie może być rozumiane, poznawalne, ale tylko do pewnego stopnia. Pojawianie się znaczeń, nadawanie kształtu przepływającemu, dynamicznemu strumieniowi życia to jeden aspekt zjawiska. Drugim jest nieodłączne od jego „jasnej” części, ciemne tło, jak i otwartość biorąca się z jego „wychylenia” w przyszłość. W jednym z bardziej przejmujących fragmentów swojego dzieła odnotowuje Dilthey: „W obu kierunkach życie niknie w ciemności. W ciemności tonie jego początek, ciemność spowija jego koniec. Ciemność ta rodzi w nas obawy, nadzieje, najrozmaitsze afekty. Pod ich wpływem powstaje wiara, poezja i metafizyka... To z ciemności wybiegające i w ciemność biegnące życie chciałby człowiek wpisać w jakiś układ, w którym życie stałoby się dlań pojmovalnym”.<sup>18</sup> Nawet w autobiografii, którą uznawał on za najbardziej instruktywną formę, jaką przybiera rozumienie życia, dostrzega momenty niepoddające się analitycznemu rozbiorowi: „Autobiografia jest objaśnieniem życia w jego tajemniczym splocie przypadku, losu i charakteru. Gdziekolwiek spojrzymy, tam nasza świadomość próbuje uporać się z życiem. Nasze losy, jak również nasza istota, napełniają nas cierpieniem i zmuszają, byśmy się z nimi rozumiejąco pogodzili. Przeszłość tajemniczo nęci, byśmy poznali nici znaczenia jej momentów. Jej eksplikacja pozostaje jednak niezadowolająca. Nigdy nie uporamamy się z tym, co nazywamy przypadkiem: zdarzenia, które jako wspaniałe czy jako straszliwe stały się zna-

czącymi dla naszego życia, zawsze zdają się wkraczać przez bramy przypadku”.<sup>19</sup>

To ciekawe, u Łotmana przypadek jest jedynie sygnałem otwartości systemu znakowego, czymś nieprzewidywalnym, ale dającym się w dużym stopniu ex post zrekonstruować i wytłumaczyć; u Diltheya przypadek jest emanacją niewytłumaczalnego, jest każdorazowo zwiastunem tajemnicy.

Poznanie żywego, pulsującego życia, życia z jego niedającą się precyzyjnie wykreślić trajektorią przypadków, zawsze będzie naznaczone skazą nieadekwatności. Analiza życia skazana jest tedy na niedopowiedzenie, a w ostateczności niewypowiedzenie. Interpretacje życia zawsze zawierać będą w sobie ową, nieusuwalną „ślepą plamkę” poznania. Ale nie jest to okoliczność epistemologicznie frustrująca. Nie jest to świadectwo bezradności poznawczej, ale konsekwencja źródłowej, pierwotnej, nieprzekraczalnej ontologii życia. To po prostu uznanie twardej konieczności, która wynika z przekonania, że każde „pozytywne” rozwiązanie zagadki życia staje się kolejnym pytaniem, na które trzeba dać odpowiedź. Przyjmuje ono naturę horyzontu, który – mimo naszych prób schwywania go – wciąż będzie rysował się przed nami. Doskonalenie i wysubtelnianie naszych narzędzi poznawczych niczego w tej sytuacji nie zmienia. Życie pozostanie nieodgadnioną i nieodgadnywalną z natury rzeczy zagadką. Jeszcze raz Dilthey: „życie zawsze pozostaje dla nas zagadką, przeto i uniwersum musi pozostać dla nas zagadkowym. Gdybyśmy mogli analizować życie, wyjaśniłaby się nam tajemnica świata”.<sup>20</sup> Warto podkreślić wagę tego równania: życie = świat. Pytanie o życie, o to, jak się jawi, nie jest zatem jakimś pytaniem, jednym z wielu, pytaniem, które dotyczyłoby pewnego wydzielonego obszaru doświadczenia. Dilthey wyraźnie mówi, że w pytaniu o życie wybłyska niejasno tajemniczy sens Całości.

## Życie i opowieść

Nieżywiąc nadziei na złamanie szyfru świata, chcemy jednak jakoś zrozumieć życie. Jak je myślowo okiełznać, jak – mimo dojmującej świadomości ułomności naszych narzędzi poznawczych – schwytać je w porządkujące schematy poznawcze? Jedną z ciekawszych propozycji w tym względzie wydaje się koncepcja tożsamości narracyjnej Paula Ricoeura. Również i tu, podobnie jak w analityce egzystencjalnej *Dasein* Heideggera, słyhać pogłos biograficznej i autobiograficznej lekcji Diltheya.

Ricoeur wychodzi w swoim rozumowaniu od zakwestionowania zdroworoządkowego przekonania o fundamentalnej i nieprzekraczalnej odmienności życia i opowieści. W potocznym rozumieniu życie jest przeżywane, historie zaś opowiadane. Życie naznaczone jest stemplem prawdy, „czymś, co zdarzyło się naprawdę”; opowieści, z definicji, są produktem wyobraź-

ni, są nie-realne, mają status fikcji. Zdaje się jak gdyby życie od fikcji oddzielała przepaść nie do pokonania. Konstruuąc narracyjną koncepcję podmiotu, Ricoeur stara się przetrząść nad nimi pomost, wskazać możliwe łączniki, które mogłyby te dwie jakości ze sobą związać, tak jednak, by nie zatraciły one swojej odmienności.

Opowieść fikcyjna prowadzi do życia z prostego powodu. Otóż, proces budowania, komponowania opowieści nigdy nie jest dopełniony w tekście, ale każdorazowo dopełnia się po stronie czytelnika. Za sprawą opowieści dochodzi do refiguracji życia. Inaczej mówiąc: sens opowieści pojawia się na przecięciu świata tekstu i świata czytelnika. Akt lektury jest nie tylko twórczy, ale staje się momentem krytycznym w procesie przekształcania doświadczenia czytelnika przez opowieść. Ricoeur podkreśla tu szczególnie potencjalną otwartość tekstu fikcyjnego: „Mówiąc o świecie tekstu, akcentujemy charakterystyczną dla każdego dzieła literackiego zdolność otwierania horyzontu możliwego doświadczenia – jakby rzutowania przed siebie świata, w którym dałoby się żyć. Tekst nie jest czymś w sobie zamkniętym. Jest projekcją nowego *universum*, różnego od tego, w którym przywykliśmy żyć. Przyswoić sobie tekst w trakcie lektury to wejść w obręb horyzontu świata otwartego przez tekst – świata, w którym mieszczą się działania, charaktery i wydarzenia opowiadanej historii. W rezultacie czytelnik odkrywa, że przynależy jednocześnie do dwóch światów: tego, w którym rozwija rzeczywistą działalność, oraz tego, którego doświadcza mocą wyobraźni”.<sup>21</sup>

Z hermeneutycznego punktu widzenia tekst jest czymś więcej niż autoreferencyjnym układem znaków, tak jak chcieli to widzieć strukturaliści. Dzieło literackie obejmuje trzy wymiary: referencyjność, komunikowalność i samorozumienie. Pierwszy wymiar odnosi się do pośrednictwa między człowiekiem i światem, drugi pośredniczy między człowiekiem i drugim człowiekiem, trzeci – odnosi się do pośrednictwa między człowiekiem i nim samym. W tym ostatnim przypadku akt lektury staje się twórczym narzędziem samorefleksji. Czytanie, powiada Ricoeur, jest samo w sobie pewnym sposobem życia w świecie fikcji, który dla czytającego zostaje otwarty przez dzieło. A zatem historie są nie tylko powtórnie opowiadane, ale także przeżywane i tu otwiera się już możliwość ich wzajemnej interferencji.

Szczególną rolę przyznaje Ricoeur właściwości ludzkiej egzystencji, którą nazywa prenarracyjną zdolnością przypisaną samemu życiu. Mówiąc najprościej, chodzi tu o to, że życia nie da się zinterpretować sensownie dotąd, dokąd będzie się je pojmować wyłącznie w kategoriach biologicznych. Jest w samym życiu coś, co domaga się interpretacji. Życie chce być opowiedziane, chce być schwyte w narracyjny schemat. Doświadczenie życia zawiera w sobie wymóg rozjaśniającej je opowieści. Prenarracyjna jakość ludzkiego doświadczenia pozwala mówić o życiu „jako pewnej historii w stadium narodzin, lub jako działaniu

i doznawaniu domagającym się opowiedzenia. Zrozumienie działania nie sprowadza się do znajomości siatki pojęciowej, w którą bywa ujmowane. Na mocy swego symbolicznego zapośredniczenia, zrozumienie to sięga aż do rozpoznania czasowych właściwości działania, które przywołuje opowieść. To nie przypadkiem, ani nie przez pomyłkę potocznie mówimy, że przydarzyła się nam jakaś historia lub że jakaś historia schwyła nas w pułapkę, lub po prostu mówimy o historii życia.”<sup>22</sup>

W tym miejscu może pojawić się wątpliwość, czy nie jest tak, że wspomniane zapośredniczenie życia przez opowieść nie prowadzi do błędnego koła. Skoro bowiem rzutujemy na własne życie historie już usłyszone, mogłoby się wydawać, że nie mamy dostępu do „nagiętego”, żywego doświadczenia naszego życia, życia z wpisaną weń wirtualną opowieścią, ale od razu postrzegamy je przez pryzmat opowieści już istniejących. W odpowiedzi Ricoeur przywołuje sferę doświadczenia codziennego, pytając retorycznie: „czyż nie jesteśmy skłonni postrzegać pewien łańcuch epizodów naszego życia jako coś w rodzaju ciągu historii jeszcze nieopowiedzianych, historii, które domagają się opowiedzenia i które oferują punkty zaczepienia dla możliwej narracji? Co więcej, czyż opowieści nie są, na mocy definicji, historiami na nowo opowiedzianymi? Wydaje się to oczywiste, kiedy mamy na myśli opowiadanie o faktycznych historiach, które się zdarzyły. Ale czyżby pojęcie historii możliwej było nie do przyjęcia?”<sup>23</sup>

Dwa „z życia wzięte” pospolite przykłady uprawomocniają taką supozycję: seans psychoanalityczny i przewód sądowy. I w jednym, i w drugim przypadku, splecionej serii rozmaitych epizodów trzeba nadać (w miarę) spójną postać. W pierwszym przypadku psychoanalityk jest tym, który umożliwia pacjentowi wyciągnięcie z rozlicznych faktów jego życia spójnej narracji, nadaje im postać koherentnej opowieści, która byłaby dla niego zrozumiała i do przyjęcia. Zakłada się tym samym, że historia życia tkwiła już immanentnie w głowie pacjenta, że wyrasta z historii jeszcze nieopowiedzianej, stłumionej na rzecz tych opowieści, które dostępne były jedynie na poziomie świadomym. W przypadku drugim sędzia stara się poskładać w spójną całość splecione wątki historii, w którą uwikłany jest pozwany. Tu również praca interpretacyjna polega na wyświetleniu i zebraniu w pewną całość życiowych przypadków pozwanego, które tworzą z początku mętny i niejednoznaczny obraz historii jeszcze nieopowiedzianej. Łączenie wszelkich znaczących poszlak jest urzeczywistnieniem tej istniejącej dotąd *in potentia* wirtualnej historii. Z chwilą tej rekonstrukcji z masy poplątanych, często sprzecznych wątków, wyłania się ich podmiot. Sędzia-narrator, przekształca więc to, co się wydarzyło w przeszłości, jakąś niejasną prehistorię pozwanego, w sensowną i logiczną opowieść. „Z tej podwójnej analizy – podsumowuje Ricoeur – wynika,

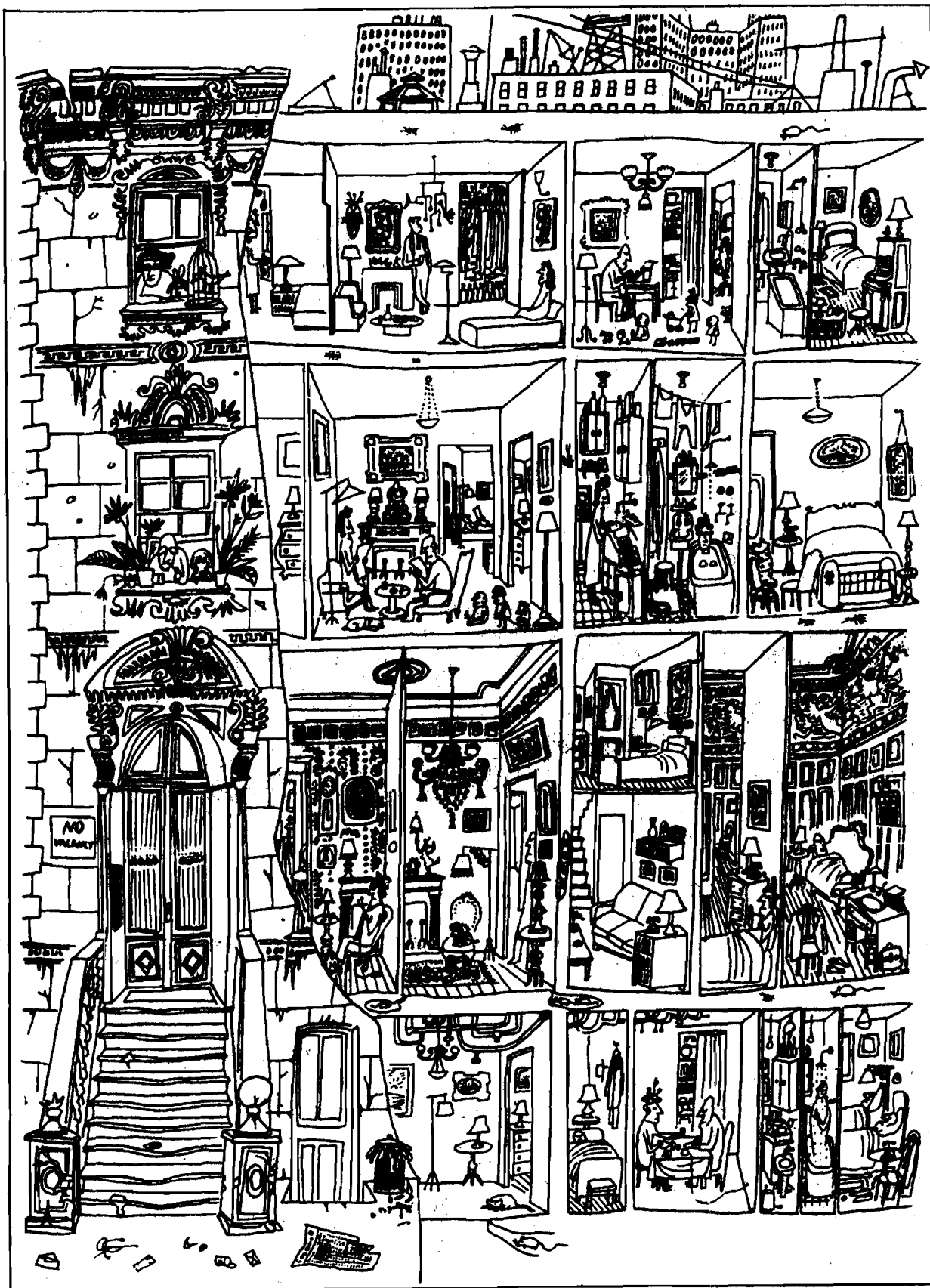
że fikcja, w szczególności opowieść fikcyjna, jest nieredukowalnym obszarem samorozumienia. Jeśli jest prawdą, że fikcja wypełnia się sensem tylko w życiu, a życie może być rozumiane tylko przez historie, które o nim opowiadają, to życie p r z e m y ś l a n e – w znaczeniu, jakie zapożyczyliśmy od Sokratesa – jest życiem ponownie opowiedzianym.”<sup>24</sup>

Niezależnie od wątpliwości, jakie można żywić wobec narracyjnej koncepcji tożsamości, która w opowieści widzi narzędzie samorozumienia, niezależnie od tego, jak postrzegać będziemy rolę owych zdolności fabulacyjnych,<sup>25</sup> cztery wnioski, jakie wyciągnąć można z analiz Ricoeura, wydają się niepodważalne. Pierwszy: ukazuje on tożsamość w jej aspekcie dynamicznym, pokazuje – choć po analizach filozofii egzystencji rzecz to nienowa – życie jako strukturę otwartą, niedomkniętą, wciąż stającą się w drodze kolejnych opowieści. Drugi: życie naprawdę ma strukturę narracjopodobną, nie jest to wynik rzutowania weń znanych nam fabul. Życie oglądane z perspektywy narracyjnej tworzy gęsty, spleciony wzór historii potencjalnych, historii, które oczekują na swojego narratora. Trzeci, komplementarny: opowieści fikcyjne są szczególną maszyną do unieruchamiania czasu. Pozwalają na wprowadzenie do chaosu danych wyjściowych, do tej niejasnej epizodycznej magmy życiowego doświadczenia, narracyjnego wzoru nadającego im ład i strukturę. Prościej: wprowadzają sens w przemijający i przypadkowy zbiór faktów naszego życia. I czwarty: tak ściśle powiązanie życia i opowieści, opowieści i życia, tworzy przekonujące i dobrze uzasadnione podstawy antropologii narratywnej.

Uwagi Ricoeura są dobrym preludium do ostatniej już odsłony tych rozważań o życiu. O życiu, które chce być opowiadane, a które nigdy do końca opowiedziane być nie może. O „życiu”, które jest większe i bogatsze od „kultury”, które przerasta kulturę. O życiu, które samo siebie transcenduje, które wciąż wymyka się nazwaniu i wypowiedzeniu.

### Życie codzienne przy Simon-Crubellier

Na początku był rysunek. W roku 1949 Saul Steinberg opublikował obrazek zatytułowany po prostu: *The Art of Living*. Rysunek przedstawia kamienicę z częściowo odsłoniętą fasadą. „Zerwanie” przedniej ściany odsłania życie toczące się w kilku mieszkaniach, prezentuje w obrazkach ową tytułową *sztukę życia*. Zwyczajne, codzienne życie, rozpisane na kilka mieszkań i utrwalone w swojej jednoczesności. Niepowtarzalna kreska Steinberga szkicuje więc parter, a tu pani z panem przy stole, obok ktoś bierze prysznic, jeszcze obok pani z panem śpią, ale w osobnych łóżkach, piętro wyżej pani robi na drutach, jeszcze jedno piętro – a tam rodzina w salonie z dziećmi, pani z panem czy-



Saul Steinberg, *The Art of Living* (rysunek, 1949)

Honoré HUTTING	SMAUTF	SUTTON	ORŁOWSKA	ALBIN	Morellet	Simpson	Troyan	Troquet		
	GRATIOLET		CRESPI	NIETO & ROGERS	Jérôme	Fresnel	BREIDEL	VALÈNE		
Brodin-Gratiolet CINOC	Doktor DINTEVILLE			SCHODY	Jérôme	PLASSAERT				
Hourcade	Gratiolet				WINCKLER					
RÉOL	RORSCHASCH				Hébert					
Speiss	Griſalconi				FOULEROT					
BERGER								Echard		
BARTLEBOOTH					Dunglars	MARQUISEAUX				
ALTAMONT					Appenzell	Colomb				
MOREAU						FOUREAU				
Wejście dla służby	MARCIA - antykwarjat		Claveau stróżówka NOCHÈRE		HALL WEJŚCIOWY	Massy				
PIWNICE	KOTŁOWNIA	PIWNICE	MASZYNERIA WINDY			MARCIA				
					P	I	W	N	C	E

Kamienica przy rue Simon Crubellier 11. Plan budynku (kursywą zaznaczone są nazwiska dawnych mieszkańców)

tają, dzieci krzątają się po podłodze... I tak dalej przez cztery kondygnacje. Steinberg robi w istocie przekrój poprzeczny przez budynek, dając w efekcie niecodzienny portret wielorodzinny we wnętrzu.

Ten właśnie rysunek stał się inspiracją dla Georges'a Pereca, autora jednej z najbardziej niezwykłych powieści ubiegłego stulecia: *Życie. Instrukcja obsługi*. Powieści pisanej przez Pereca powoli, metodycznie, przez prawie dziesięć lat. Powieści, o której Italo Calvino powiedział (przepisuję ze skrzydełka polskiego wydania): „Myślę, że ta książka, wydana w Paryżu w roku 1978, jest ostatnim prawdziwym wydarzeniem w historii powieści”. W rzeczy samej wielkie to dzieło. Najpierw całkiem dosłownie: książka Pereca liczy około 700 stron, podzielona jest na 99 rozdziałów. Obejmuje przy tym kilkadziesiąt detalicznie opowiedzianych historii, wprowadza na literacką scenę setki postaci o różnej randze i znaczeniu, zawiera niezliczoną ilość nazw własnych i tyleż samo przedmiotów różnego autoramentu. Całość poprzedza wstęp i kończy epilog. Ale to nie wszystko: zamieszczony jest w niej również plan budynku, indeks, kalendarium, „przypomnienie niektórych opowieści zawartych w niniejszym dziele”, a także *postscriptum*. Projekt najwyraźniej pomyślany jako swoista, literacka *summa*. Pomysł tej wielopiętrowej konstrukcji literackiej był tak genialny w swej prostocie, jak rysunek Steinberga. Mianowicie, Perek przedstawia i obrysowuje ze wszelkimi szczegółami świat jednej kamienicy mieszczącej się przy rue Simon-Crubellier nr 11 w Paryżu, świat obejmujący

dziesiątki zrekonstruowanych retrospektywnie biografii, historii życia jej mieszkańców pomnożonych o dziesiątki innych, które „przy okazji” ich referowania się pojawiają. Podobieństwo i – chciałoby się powiedzieć – wręcz niewolnicze naśladownictwo obrazkowego pierwowzoru polega i na tym, że obraz Pereca również jest do bólu statyczny: „akcja” powieści została jak gdyby unieruchomiona przez wskazówki zegara, umiejscowiona jest dokładnie 23 czerwca 1975 roku około godziny ósmej wieczorem. Śledzimy więc zatrzymane w kadrze zwiłokrotnione życie mieszkańców jednego domu. Brak tu jednej, rozwijającej się linearnie fabuły, mamy za to dziesiątki różnorodnych, pozornie niezwiązanych ze sobą opowieści. Fragment goni fragment. Okno z jednego pomieszczenia wyprowadza nas do drugiego. Wędrujemy do piwnic, do kotłowni, do służbówki i na strych. Wchodzimy do windy. Przemierzamy halle i schody. Narracja, ruchem konika szachowego (skomplikowany szachowy algorytm leży u podstaw konstrukcji powieści) przebiega z mieszkania do mieszkania, pozwalając nam – na wzór zasłony zdartej przez Steinberga – przyjrzeć się bliżej mieszkańcom tej osobliwej kamienicy. Wedle autokomentarza Pereca całość książki została pomyślana na podobieństwo domu, którego mieszkania, łącząc się ze sobą, przypominają pojedyncze elementy, które tworzą skomplikowany wzór jakiejś układanki.

Zanim zajrzymy wraz z Perekiem do wnętrza kamienicy, odnotujmy, że pewne przesłanki koncepcji powieści, jej głównych wątków i tematów, ba, sensu uprawiania literatury, układania słów w sensowne struktury, można wysledzić bez trudu we wcześniejszej twórczości Pereca. Ale także w jego biografii. Perek trawiony był obsesją zapomnienia, zanikania pewnych fragmentów rzeczywistości, toteż starał się zapisywać wszystko, co związane z jego życiem. Jeśli „wszystko” wydaje się słowem na wyrost, to warto wspomnieć w tym miejscu kilka utworów, które nie pozwalają wątpić w całościowy charakter jego zamysłu. W roku 1976 opublikowany został tekst zatytułowany: *Próba skatalogowania wszystkich płynnych i stałych pokarmów, jakie pochłonąłem w ciągu roku 1974*, i istotnie tytuł nie kłamie, autor odnotowuje sumiennie, co w tym czasie wypił i zjadł. Podobny, ewidencyjny charakter ma tekst *Notatki dotyczące przedmiotów, które znajdują się na moim biurku*. W książce *Je me souviens* z roku 1978, zawierającej kilkaset zdań opartych na jednym schemacie – „pamiętam, że...” – rzeczywiście stara się Perek zgodnie z tytułową zapowiedzią zdać sprawę z tego, co zapamiętał z lat 1946-61, co ważne przy tym, pamięć jego odnotowuje nie wielkie wydarzenia z pierwszych stron gazet, ale rzeczy, fakty, postaci, które okazują się całkowicie zwykłe, banalne, należące bez reszty do żywiołu nieefektywnej codzienności. Jak sam mówił, interesowało go odnotowywanie tych okrucich codzienności, którymi ludzie naprawdę żyli, a które z rozmaitych powodów uległy zapomnieniu.

W kilkustronicowym *Approches de quoi?* daje Perec „teoretyczną” podbudowę takiego podejścia do rozumienia życia. Twierdzi, że tym, co zwykle zostaje zapisane, zapamiętane, jest to, co wystaje ponad przeciętność, ponad banał codzienności: „A to, co naprawdę zdarza się, to, czym żyjemy, reszta, cała ta reszta, gdzie to jest? To, co przydarza się każdego dnia i każdego dnia powraca, to, co banalne, codzienne, oczywiste, powszednie, zwyczajne, podzwyczajne (*l'infraordinaire*), cały ten niezauważalny zgłębienie codzienności – jak zdać sobie z tego sprawę, jak o to zapytać, jak to wszystko opisać? (...) Być może trzeba w końcu zająć się odkryciem naszej własnej antropologii: takiej, która opowie o nas, która będzie szukać w nas tego, co od tak dawna łupimy u innych. Już nie egzotyka, ale to, co najgłębiej własne (*l'endotique*)”.<sup>26</sup>

Zapomnieniu ulega to, co naprawdę tworzy materię naszego życia, jego, jak sądzimy, mało efektowny miąższ. Cały wysiłek Pereca, te niekończące się wylizczanki niemal wszystkiego, co oko ludzkie jest w stanie wziąć pod uwagę, brał się właśnie z pragnienia zapisania, utrwalenia tego ogromnego obszaru naszego *prawdziwego* życia. To była jego wersja antropologii codzienności. Jeśli przypomnimy sobie kilka prac antropologicznych dotyczących podobnego obszaru – Ervinga Goffmana *Człowiek w teatrze życia codziennego*, Michela de Certeau *The Practice of Everyday Life* czy Rocha Sulimy *Antropologię codzienności* – widać wyraźnie radykalizm jego wizji codzienności, zwyczajnego życia. Aktywność Pereca ograniczała się do opisu tego, co niezauważane, pomijane milczeniem, co rutyna i przyzwyczajenie wyłącza z naszego pola widzenia. Pówtórzmy: opisu. Detaliczny, indeksowy, ewidencyjny, katalogujący opis bez imperatywu systematyzującej analizy. Próba maksymalnego przybliżenia się do żywej tkanki życia. Pragnienie zapisu surowego życia, życia *as itself*. Próba zbudowania jakiejś radykalnej postaci realizmu obywatelskiego się bez uprzednich założeń. Ale czy jest to w ogóle możliwe, zważywszy że rzeczy i obiekty nie skatalogują się raczej same? Za daną „kolekcją” zawsze ktoś (tu: Perec) stoi, ktoś, kto porządkuje rzeczywistość według własnych preferencji, pragnień i obsesji.

Bez względu jednak na to, jak określać ów realizm, jak oceniać jego rezultaty w stosunku do zamierzeń, jedno wydaje się nie podlegać wątpliwości. Ten typ realizmu jest próbą okiełznania chaosu świata i podobnie jak fikcyjne opowieści Ricoeura zmierzają w gruncie rzeczy w tym samym kierunku. Niezwykle trafnie wskazuje na tę cechę realizmu Pereca Michał P. Markowski, uwydatniając przy tym niejasny na pierwszy rzut oka związek prostego inwentarza z fikcją: „Realizm Pereca nie jest jedynie rejestrowaniem faktów wyblakłym piśmem neutralnego obserwatora. Obejmuje on nie tylko surowe zapisy, lecz także – przede wszystkim – autobiografię i fikcję, gdyż w obydwu tych przypadkach pisanie pozwala zapanować nad światem. Fikcja i neutralny opis łączą się dlatego, że stanowią dwie strony tej

samej «gry ze światem», która pozwala nadać mu sens. Wymyślić świat to go zinterpretować, obdzierając z niewiadomego. Użyć przedmiotom języka, odpamiętać to, co zapomniane, ocalić przez zapis to, co podzwyczajne – to zakorzenić się w świecie zadomowionym przez język. We wszystkich tych przypadkach pisanem Pereca rządzi lęk przed pustką, ten sam lęk, który kazał mu drzeć przed pustą kartką papieru i zapisywać miejsca, w których spał”.<sup>27</sup>

Dziwnie to wszystko się splata: Dilthey mówiący o autobiografii jako najbardziej filozoficznej literaturze i o nie dającej się rozwiązać zagadce życia, Ricoeur kładący nacisk na porządkującą, wyświetlającą znaczenie życia rolę fikcji, ale i na jej tymczasowy, „stający się”, dynamiczny, charakter, Perec maniackalnie zapisujący umykające życie, zagadujący pustkę świata sporządzeniem dziwacznych rejestrów i pisanem autobiografii...

### Paradoks puzzla

Powróćmy zatem do *Życia. Instrukcji obsługi*. Do powieści, która obok swej rangi literackiej jest dla mnie jednym z najznakomitszych dzieł z antropologii życia. Życia – nie kultury. To tu właśnie z rzadką wnikliwością i konsekwencją sprobematyzowany zostaje tytułowy rzeczownik „życie”. To tu oglądamy je jak gdyby pod zwiokrotniającym jego intensywność szkłem powiększającym. Wiele mówi się ostatnio o związkach i wzajemnym przenikaniu literatury i antropologii. Nie mam wątpliwości, że Perec napisał wielki – w każdym znaczeniu tego słowa – traktat antropologiczny. W tym traktacie brak co prawda pojęciowych analiz, są natomiast liczne opowieści, zestawienia, rekonstrukcje i przybliżenia, które ostatecznie składają się na solidną antropologię z „życiem” jako spoiwem całości.

Nie ma oczywiście żadnej możliwości – ani chyba sensu – by streścić tę książkę o ogromnej kubaturze, by próbować zebrać w jakąś sensowną całość splątane nici pomieszczonej w niej biografii, historii, pobocznych opowieści. Można wszakże wydestylować z niej jeden z wątków, jak wolno sądzić, wątków głównych, wskazać bohaterów, wokół których oplata się to, co u Pereca najważniejsze. Tak się przy tym składa, że ów wątek dobrze – kongenialnie wręcz – współbrzmi z poczynionymi tu wcześniej „życiowymi” uwagami.

Spośród ogromnej liczby postaci przewijających się przez strony *Życia* trzy zdają się mieć znaczenie najistotniejsze: Percival Bartlebooth, angielski miliarder, osobliwa postać, o jeszcze bardziej osobliwych zainteresowaniach, Gaspard Winckler, rzemieślnik parający się stolarką, ale i innymi wyrafinowanymi zajęciami rękodzielniczymi i Serge Valene, malarz, postać nieekspozowana w książce, ale odgrywająca w niej niepoślednią rolę. Cała trójka to mieszkańcy kamienicy przy Simon-Crubbier 11. Te trzy postaci połączone są przy tym subtelną siecią powiązań i zależności. Przyjrzyjmy się bliżej tym związkom.

Bartlebooth wraz ze swoim służącym Smautfem przez dwadzieścia lat podróżował po świecie, oddając się dość ekscentrycznemu, a z pragmatycznego punktu widzenia całkowicie bezużytecznemu, o ile nie wręcz absurdalnemu zajęciu. Oddajmy głos Perecowi:

„Bartlebooth zamierzał namalować pięćset morskich pejzaży w pięciuset rozmaitych portach. Porty te wytypował osobiście, zdając się w większym czy mniejszym stopniu na przypadek – przeglądał atlasy, dzieła geograficzne, opisy podróży i turystyczne foldery, zaznaczając przy tym miejsca, jakie wpadły mu w oko. Następnie Smautf studiował sposoby dotarcia do celu i badał możliwości zakwaterowania.

Pierwszym portem, w którym się zatrzymali – w pierwszej połowie stycznia roku tysiąc dziewięćset trzydziestego piątego – było Gijon w Zatoce Gaskońskiej, niedaleko miejsca, gdzie nieszczęsny Beaumont poszukiwał z uporem wielce problematycznej stolicy Arabów w Hiszpanii. Ostatnim – w drugiej połowie grudnia roku pięćdziesiątego czwartego – Brouwershaven u ujścia Skaldy w Zelandii. Po drodze był mały irlandzki port Muckanaghederauhaulia opodal Costello w zatoce Camus i jeszcze mniejszy port U na Karolinach; były porty bałtyckie, lotewskie, chińskie; porty malgaskie, chilijskie, teksańskie; były małe porty na dwie rybackie łodzie, obok których suszyły się sieci, oraz porty olbrzymie, z pirsami ciągnącymi się na kilometry z mnóstwem nabrzeży, basenów i doków, z tysiącami żurawi i setkami suwnic; były porty zatopione we mgle, porty zalane żarem, porty skute lodem; porty opuszczone, porty zapiaszczone; były porty jachtowe, gdzie na sztucznych plażach, pośród bieli fasad pałaców i kasyn, pyszniły się sztucznie hodowane palmy, i stoczniowe inferna, wypływające tysiącami *liberty shops*; były porty obrócone w perzynę przez bombardowania i porty zaciszne, w których nagie dziewczynki opryskiwały się wodą tuż obok sampanów; były porty z pirogami i porty z gondolami; były porty wojenne, doki, darsy, redy, mola i kanały; i piramidy lin, baryłek, gąbek; stopy egzotycznego drewna, góry makuchów, fosfatów i rudy; były kosze rojące się od homarów i krabów; i kramy pełne nagładów, cierników, główaczy, merlanów, makreli, płaszczyk, tuńczyków, mątw, minogów, dorad; i były porty cuchnące mydlinami i chlorem, porty spustoszone sztormem i wyludnione porty zduszone upałem; były krążowniki o poszarpanych burtach, spawane w ciemnościach nocy tysiącami palników i radosne transatlantyki pośród statków-cystrym, z których tryskały wspaniałe fontanny w ogłuszającym zgiełku syren oraz bicie dzwonów.

Bartlebooth na każdy port przeznaczał dwa tygodnie, wliczając w to podróż, co pozwalało mu zazwyczaj spę-

dzić pięć albo sześć dni na miejscu. W ciągu dwóch pierwszych dni spacerował brzegiem morza, obserwował statki, gawędził z rybakami (o ile oczywiście byli w stanie porozumieć się w jednym z pięciu znanych mu języków, to znaczy po francusku, angielsku, hiszpańsku, arabsku albo portugalsku), a niekiedy nawet wyruszał z nimi w morze. Trzeciego dnia wybierał odpowiednie miejsce i rysował kilka szkiców, po czym natychmiast darł je na kawałki. W wigilię odjazdu malował marinę – zazwyczaj późnym przedpołudniem, chyba że uwiecznić chciał jakiś specjalny efekt: wschód albo zachód słońca, nadchodzący sztorm, huragan, mżawkę, przyływ lub też odpływ oceanu, przelot ptaków, wyjście kutrów w morze, przybycie okrętu, kobiety piorące na brzegu bieliznę albo i inne podobne tematy. Pracował niesłychanie szybko i nigdy nie rozpoczynał od nowa. Ledwie podeschniętą akwarelę odrywał z bloku marki Whatman i wręczał Smautfowi. (...) Smautf otulał marinę delikatną bibułką, wsuwał w półsztywną kopertę i zawiązał w solidny papier pakowy, a następnie obwiązywał ją sznurkiem i pieczęto-

wał lakiem. Jeszcze tego samego wieczora, a najpóźniej – jeśli nie było na miejscu poczty – na drugi dzień rano, Smautf ekspediował papier do: «Monsieur Gaspard Winckler, 11 rue Simon-Crubbellier, Paris 17 France».<sup>28</sup>

Tutaj, w paryskiej kamienicy, towar odbierał Winckler i przystępował do pracy w swoim warsztacie. Namalowany obrazek był bowiem dopiero etapem pośrednim do właściwego celu. Tym celem było stworzenie z dostarczonej akwareli układanki, barwnego puzzla. Proces jego powstawania

rozłożony był na kilkanaście dni. Perec raz jeszcze:

„Pierwszego dnia Winckler ustawiał akwarelę na sztaludze obok okna i wpatrywał się w nią, nawet jej nie dotykając. Nazajutrz naklejał ją na odrobinę od niej większy podkład z topolowej sklejki. Używał do tego sporządzonego przez siebie kleju w ślicznym niebieskim kolorze, a pomiędzy sklejką i arkuszem Whatmana umieszczał cieniutką kartkę białego papieru, która ułatwić miała w przyszłości oddzielenie odtworzonej akwareli od podkładu, a poza tym wyznaczała brzegi puzzla. W końcu pokrywał całą powierzchnię ochronnym werniksem, posługując się przy tym szerokim, płaskim pędzlem zwanym ogonem dorsza. A potem znów przez trzy albo i cztery dni studiował akwarelę posługując się lupą, lub też stawiał ją ponownie na sztalugach i zasiadał przed nią na wiele godzin, od czasu do czasu podnosząc się, by sprawdzić z bliska jakiś szczegół, a niekiedy krążył wokół niej jak pantera uwięziona w klatce.

Pierwszy tydzień upływał w całości na drobiazgowej, niespokojnej obserwacji. Potem wszystko zaczyna-



Georges Perec

ło działać się bardzo szybko: Winckler przykrywał akwarelę nadzwyczaj cienką kalką i, praktycznie nie odrywając ołówka, rysował przyszłe cięcia puzzla. Reszta polegała już tylko na technice – technice delikatnej i czasożłonnej, wymagającej sumienności i zręczności, nie wymagającej jednakże jakiegokolwiek inwencji; korzystając z kalki, sporządzał formę (...) która pozwalała mu pewnie prowadzić osadzone w pałkowatej ramie ostrze wyrzynarki. Oszlifowanie papierem ściernym wszystkich kawałków puzzla i przetarcie ich irchą oraz kilka końcowych zabiegów zajmowało mu ostatnie dni z owych dwóch tygodni. Puzzle wędrował do jednego z przewiązanych szarą wstążką czarnych pudełek pani Hourcade; Winckler naklejał pod pokrywką etykietkę z datą i miejscem powstania akwareli

\*Fort Dauphin (Madagaskar) 12 czerwca 1940\* albo \*Port Said (Egipt) 31 grudnia 1953\*, a następnie pudełko, opatrzone uprzednio numerem i zalakowane, dołączało do gotowych już puzzli w bankowym sejfie Societe Generale; nazajutrz zaś, a czasami kilka dni później, listonosz przynosił nową akwarelę”.<sup>29</sup>

I tak osobliwa spółka Bartlebooth-Winckler funkcjonowała nieprzerwanie przez dwadzieścia lat od 1935 do 1955 roku. W tym czasie Winckler wywiązał się bez zarzutu z powierzzonej mu pracy, wykonując wszystkie 500 układanek na podstawie nadesłanych mu akwarel.

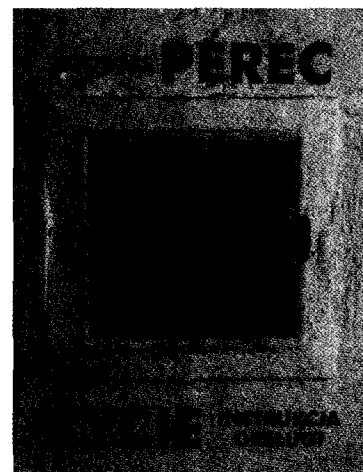
Cytuję bezwstydnie i bez skrępów te długie fragmenty z Pereca, nie tylko dlatego, że jakiegokolwiek streszczenie zmienia te finezyjne mikroeseje o pejzażach portowych, o procesie ich malowania, o pracy nad wycinaniem wzoru puzzla w błady i nieuchronnie kaleki, pomniejszony model oryginału. Przede wszystkim jednak dlatego, by unaocznic, jak językiem Pereca rządzi zasada maksymalnej wierności wobec opisu widzialnego świata, jak słowo ciasno przylega tu do rzeczy, a także, by zademonstrować, jak twórczo obecny jest w nim wspomniany wcześniej żywioł enumeracji. Ten chwyt nigdy nie jest prostą, pozbawioną większego sensu wyliczanką, zawsze służy nazwaniu, skatalogowaniu, objęciu maksymalnej liczby elementów danej klasy obiektów. Zawsze jest ambitną, choć z góry skazaną na porażkę, próbą utrwalenia w języku istniejącej różnorodności form widzialnych. Jest pragnieniem ich unieśmiertelnienia, zapisania śladów ich obecności. Imperatyw Pereca – choć jedyny w swoim rodzaju – przypomina wysiłki innych pisarzy, znajdujących sens pisanie po stronie jej funkcji ocalającej: choćby Schulza („co nienazwane nie istnieje”), czy Miłosza („co niewyrażone zmierza do nieistnienia”).

Pora wprowadzić trzecią postać z kamienicy Pereca, malarza Valene'a. Związek Valene'a z Bartleboothem ma dwojaki aspekt. Najpierw o pierwszym, bezpośrednim. To u niego właśnie Bartlebooth pobierał pierwsze lekcje sztuki malowania farbami akwarelowymi. Ten nie miał żadnego pojęcia o sztuce akwareli, toteż na-

ukę malowania poprzedziły rutynowe lekcje rysunku, węglem, grafitem i sangwiną, po paru latach dopiero przyszły pierwsze próby w plenerze. Odpowiedzią na kiepskie wprawki ucznia była niezmiennie totalna i bezlitosna krytyka malarza. W samej decyzji Anglika, by podjąć, naukę, było coś zagadkowego, niedającego się zdroworozsądkowo wytłumaczyć. Valene nie mógł pojąć jak to możliwe, by człowiek tak pozbawiony talentu jak Bartlebooth, zdecydował się na długie, żmudne i odpłatne studia malarskie. „Poza ową związłą edukacją prawie z sobą nie rozmawiali. (...) Kilka razy jednak zdarzyło mu się w czasie powrotnej jazdy zadać Bartleboothowi pytanie, dlaczego właściwie tak uparcie pragnie nauczyć się malować akwarelę. «A czemuż by nie?», odpowiadał zazwyczaj Bartlebooth. «Ponieważ – zareplikował pewnego dnia Valene – na pańskim miejscu większość moich uczniów dawno by się zniechęciła». «Jestem więc aż tak beznadziejny?» – spytał Bartlebooth. «Cóż – odrzekł Valene – przez dziesięć lat można się wszystkiego nauczyć; panu również się to uda. Ale dlaczego chce pan gruntownie poznać sztukę, która emocjonalnie jest panu całkowicie obca?». «Nie interesuje mnie akwarela, tylko to, do czego ma mi posłużyć». «A do czego ma panu posłużyć?» «Ależ do puzzli, drogi panie, do puzzli, rzecz jasna» – odparł bez najmniejszego wahania Bartlebooth”.<sup>30</sup>

Dopiero bliższy kontakt ze Smautfem i Wincklerem dał Valene'owi pogląd o ciężarze i skali przedsięwzięcia Bartlebootha. Pozwolił zrozumieć, że w wytwarzaniu puzzli najmniej chodziło o manualną rozrywkę: „Wyobraźmy sobie człowieka, którego bogactwu dorównuje jedynie jego obojętność wobec wszystkiego, na co zwykle pozwala wielka fortuna, i który, poniesiony ambicją i dumą, zapragnął objąć, opisać, wykorzystać do cna – nie, nie całość świata, to bowiem z założenia skazane byłoby na żalosną klęskę – ale jego fragment: stawiając czoło jego zagmatwanej niespójności, doprowadzić do końca zamierzenie niewątpliwie ograniczone, ale tworzące zamkniętą całość, nieskazitelne, definitywne”.<sup>31</sup>

Pomysł Bartlebootha był równie prosty, jak konsekwentny. Obejmował trzy etapy. Przez pierwsze dziesięć lat, od roku 1925, opanuje on biegle sztukę akwareli. Przez kolejne dwadzieścia, sporządzi 500 marin identycznego formatu, gotowa akwarela powędruje do rzemieślnika specjalisty, który naklei ją na deseczkę, a następnie potnie ją na puzzle złożony z 750 kawałków. Przez następnych dwadzieścia lat zrekonstruuje on w porządku powstania wszyst-



kie pięćset puzzli, przy czym każda akwarela zostanie po ułożeniu oddzielona od podłoża, zawieszona na miejsce swoich narodzin i tam poddana unicestwieniu przy pomocy rozpuszczalnika. Tym samym po całej operacji nie pozostanie żaden ślad. Cały proces zatonie koło i powróci do punktu wyjścia. Będzie to więc droga od pierwotnego Nic do końcowego Nic, jak gdyby kulawe, ograniczone, bo na ludzką skalę, powtórzenie dzieła rozpiętego między stworzeniem i apokalipsą.

Projekt Bartlebootha wspierał się na trzech podstawowych zasadach. Wedle pierwszej, moralnej, nie chodzi w tym przedsięwzięciu o żaden czyn heroiczny, byłby to projekt zwyczajny, niedostrzegalny, trudny, ale z pewnością dający się wykonać. Według drugiej, logicznej, wyklucza się tu działanie przypadku wpisując w przestrzeń i czas wydarzenia o identycznej naturze. Według trzeciej, estetycznej, projekt spełniałby się nie tylko w swojej bezużyteczności, ale przede wszystkim bezinteresowności i kulminował ostatecznie w samozniszczeniu.

Niestety, nadzwyczaj ambitny i pozbawiony pragnień o jakiegokolwiek korzyści, projekt angielskiego miliardera nie zostanie doprowadzony do końca. Przed ułożeniem pięćsetnej maryny umiera. Perceval Bartlebooth ostatecznie nie dociera do swojego Graala.

Drugi, subtelniejszy związek Valene'a z Bartleboothem polega na tym, że malarz również żyje obsesyjnie pewnym projektem. Pragnie namalować obraz kamienicy, w której od 55 lat mieszka, obraz, „którego znieruchomiałe, oderwane wycinki stały się przekleństwem każdej z jego chwil”.<sup>32</sup> Valene, nieco podobnie jak Bartlebooth, chce namalować, utrwalić również jeden znaczący fragment świata, jedną kamienicę z całą jej pogmatwaną historią, przesładuje go obraz „rozpłatanego budynku, który obnaża bezwstydnie skazy swej przeszłości i teraźniejszy rozkład, całe to pozbawione dalszego ciągu spiętrzenie historyjek wzniosłych lub farsowych, frywolnych lub załosnych”.<sup>33</sup> On sam także znalazłby się na obrazie, gdzieś na jego obrzeżu i malowałby obraz, na którym stoi on sam malujący obraz itd., jakby malarska wariacja na temat grafik Eschera. Tego obrazu nigdy nie skończy, dodajmy: ledwie go zacznie. Śmiercią Valene'a i opisem niedokończonego płótna – „jedynie kilka starannie narysowanych węglem linii dzieliło je na równe kwadraciki – szkic przekroju domu, w którym już nikt nie zamieszka” – kończy się powieść.<sup>34</sup> Obydwa więc zamierzenia, mistrza i ucznia, kończą się ostatecznie porażką.

Od epilogu powróćmy – na koniec – do wprowadzenia. Tam bowiem znajduje się niby tylko techniczny, ale zawierający pewien filozoficzny naddatek, opis układania i tworzenia puzzla. Że jest to fragment o dużym, fundamentalnym wręcz znaczeniu dla całej powieści, domyślać się możemy również i po tym, iż został on *in extenso* powtórzony w rozdziale XLIV, gdzie mowa jest o pracy rzemieślnika Wincklera nad przygotowaniem układanki.

Czymże w związku z tym jest układanie puzzla, czynność, którą zdaje się odesłaliśmy już nieodwołalnie do dziecięcego pokoju: „Na pierwszy rzut oka układanie puzzli wydaje się prostą, niewymyślną sztuką, mieszczącą się bez reszty w ubogich naukach *Gestalttheorie*; rozpatrywany przedmiot – obojętne, czy jest nim akt postrzegania, proces uczenia się, system filozoficzny, czy też, jak w interesującym nas przypadku, wykonana z drewna układanka – nie jest sumą poszczególnych elementów, które należy najpierw wyodrębnić i z osobna przeanalizować: stanowi on całość, to znaczy pewną formę, pewną strukturę; element nie istnieje przed zaistnieniem całości, nie jest od niej ani późniejszy, ani wcześniejszy; to nie elementy warunkują całość – to całość określa elementy; nie sposób odgadnąć postaci całości ani rządzących nią praw, nie sposób poznać zbioru ani jego struktury, jeżeli zna się jedynie z osobna składające się nań fragmenty, a co za tym idzie, można wpatrywać się w częśćkę układanki przez trzy doby bez przerwy i – pewnym będąc, że zgłębiło się bez reszty wszelkie tajniki jej kształtu i kolorów – nie posunąć naprzód o najcieńszy włos, liczy się bowiem wyłącznie możliwość zespolenia jej z innym fragmentem; i w tym sensie sztuka układania puzzli ma coś wspólnego ze sztuką gry w go: dopiero połączone elementy stają się czytelne, nabierają znaczenia – rozpatrywana z osobna częśćka układanki nie znaczy nic, jest tylko jakimś mglistym wyzwaniem, pytaniem, na które nie sposób znaleźć odpowiedzi; ale gdy tylko się uda – po niekończących się chwilach prób i błędów albo w przeblysku olśnienia – połączyć ją z jedną z jej sąsiadek, wtedy po prostu znika, przestaje istnieć jako częśćka, a zawiłe problemy poprzedzające owo zespolenie, problemy, których naturę tak dobrze oddaje angielskie słowo *puzzle* – zagadka – nie tylko tracą rację bytu, lecz wobec oczywistości rozwiązania wydaje się wręcz, że nigdy ich nie było: obie w cudowny sposób połączone częściki przeistaczają się w jedną, i z kolei ona staje się źródłem pomyłek, wahań, przypiływów, nadziei”.<sup>35</sup>

O czym mówi Perec w tym fragmencie?

Oczywiście, w planie najprostszym, najbardziej powierzchniowym, pozostającym zresztą w zgodzie z działaniami jednego z głównych bohaterów, jest to czytelna rekonstrukcja sposobu układania puzzla. Dokładniej może: rekonstrukcja sposobu niemożliwości, a każdym razie trudności układania puzzla. Jak można ułożyć cały obrazek, skoro nie wiemy, co w gruncie rzeczy układamy (narrator ma na myśli „prawdziwego” puzzla, a nie produkt masowy sprzedawany w sklepach, o czym za chwilę), a z poszczególnych elementów owej całości, z definicji, wydedukować się nie da. Możemy tworzyć drobne związki sensownych połączeń, ale i one stają się raczej kolejną zagadką niż rozwiązaniem. Pierwszy zespół znaczeń odnosiłby się więc do zagadnień związanych przede wszystkim z grą.

Drugi plan, chyba też nie jest przesadną, *nomen omen*, zagadką. Umieszczając rozważania na temat puzzla,

zli we wprowadzeniu do swojej książki, daje Perec przejrzysty wykład sposobu jej czytania, właśnie: *instrukcję obsługi* dzieła, które mamy przed oczami. Perec skonstruował swoją książkę na podobieństwo puzzla, sam obsadzając się w roli jego twórcy, nas, czytelników, w rolach jego rekonstruktorów, układaczy. Przepowiedział jednocześnie, jakie trudności możemy napotkać w trakcie lektury. Składanie tych 99 rozdziałów w spójną całość w istocie przypomina męki układacza puzzla. Co ważne, akt lektury nie jest w tym układzie biernym poddaniem się tekstowi, ale twórczą, rekonstrukcyjną pracą nad jej sensem głębokim. Do czytelnika należy połączenie tych różnorodnych epizodów, tak by pod nimi odsłonił się czytelny wzór całości.

W trzecim, najbardziej nas interesującym planie owo składanie puzzla najbardziej przypomina interpretację życia, rekonstrukcję jego znaczeń w spójne całości. Wydaje się nie ulegać wątpliwości, że dla Pereca puzzel jest figurą życia. Życie jest pewną postacią puzzla, powiada Perec. Tak jak rozsypana układanka, i życie składa się z setek, tysięcy drobnych detali, których sens nie rysuje się przed nami z naturalną oczywistością. Chcąc je zrozumieć, dodajemy mozolnie jeden fragment do drugiego, przymierzamy, czy do siebie pasują i z tych drobin sensu staramy się konstruować jakieś większe całości. Co i raz wydaje się nam, że uchwyciliśmy właśnie sens całości, ale ten niestannie wymyka się. Życie, przypomnijmy raz jeszcze Diltheya, jest tym, co nas przerasta, co wychodząc na jaw, raz po raz znika w ciemności. Interpretator życia, ten, który chce nadać mu jakieś znaczenie, usiłuje ogarnąć je w pewne sekwencje, związki, struktury, niczym w istocie nie różni się od tego, który pochyłony nad setkami rozsypanych elementów stara się zbudować z nich obrazek, w którym wszystkie elementy będą do siebie pasowały. I jeden, i drugi, jak sugeruje przypadek Bartlebootha, ostatecznie nie są w stanie sprostać zadaniu.

I w tym miejscu pojawia się zaskakująco czwarty plan, metafizyczny, wokół którego od początku tych rozważań nieśmiało krążymy. Pojawia się jako zwieńczenie rozważań o różnych typach puzzli. Otóż, narrator wyraźnie podkreśla, że mechanicznie tworzone, najczęściej spotykane puzzle są produktem o małej wartości. Nie tylko wykonane są z kartonu, a nie z drewna, nie tylko zaopatrzone są na pudełku w obrazek, który trzeba ułożyć, ale nade wszystko są cięte mechanicznie, co w gruncie rzeczy niweczy samą istotę puzzla. Dzieje się tak dlatego, że przypadkowe cięcia dają w efekcie dość przypadkowe trudności w ułożeniu, generalnie jednak po ułożeniu najbardziej wyeksponowanych przedmiotów, stopień trudności, jaki przedstawiają dla układającego, jest niewielki.

„Prawdziwa sztuka pojawia się dopiero wraz z drewnianym, ręcznie wykonanym puzzlem; pojawia się w owej chwili, w której jego twórca rozważać zaczyna wszelkie zagadnienia, z jakimi przyjdzie borykać się układającemu; gdy – zamiast pozwolić, by przypadek

pozacierał ślady – posłuży się fortelem, iluzją, zastawi pułapki; z premedytacją sprawi, że wszystkie widoczne w obrazie przedmioty – fotel pokryty złocistym brokatem, trójgraniasty czarny kapelusz zdobny czarnym, wystrzępionym piórem, żonkilowa liberia z mnóstwem srebrnych galonów – od samego początku kierować będą na fałszywe tropy; mało tego, że obraz – zorganizowana, spójna, ustrukturowana, pełna znaczeń przestrzeń – pocięty zostaje na rozproszone, bezkształtne, ubogie w treść cząstki: od tej chwili ich zdaniem staje się dezinformacja; pasujące do siebie jak ułamek dwa fragmenty gzymsu stosowne miejsca znajdują na przeciwnych krańcach sufitu, klamra mundurowego pasa okazuje się metalowym zwornikiem kandelabru, a kilka identycznych prawie na pierwszy rzut oka kawałków należy po części do stojącego na kominku karłowatego pomarańczowego drzewka, po części zaś do jego odrobiny tylko ciemniejszego odbicia w zwierciadle – oto klasyczne pułapki, z jakimi ma do czynienia prawdziwy amator układanek.

Z powyższego wysnuć można pewien wniosek – otóż ostateczna prawda, jaką kryje w sobie puzzel, polega na tym, że nie jest to, wbrew pozorom, samotna rozrywka: każdy gest układającego jest tylko powtórzeniem gestu, jaki twórca puzzla wykonał już przed nim; każdy element, który bierze do ręki, który bada i pieści, odkłada, znów po niego sięga, każda kombinacja, której bezskutecznie poszukuje, każdy przebłysk intuicji i nadziei, każdy odruch zniechęcenia – jest wynikiem jego poprzednika, ów bowiem wszystko to dawno już obmyślił, zbadał i wyliczył”.<sup>36</sup>

Układanie puzzla jest tedy sztuką nieuchronnie dwuznaczną. Jest przestrzenią wolności, spontaniczności, kreacji, a z drugiej strony ograniczane jest wciąż przez zamysł jego twórcy, co sprawia, że ręka układającego, sama o tym nie wiedząc, poddana jest jakiemś przedustawnemu imperatywowi konieczności. Czy „gra w życie” podlega temu samemu, paradoksalnemu prawu? Nie jest przecież jasne, czy z powyższego wynika, że tkanina życia również ma swego Autora? Czy jest ktoś, kto „wycina” puzzla poszczególnego życia? Czy rozumienie życia – „nie jest to samotna rozrywka” – polegałoby zatem w istocie jedynie na powtórzeniu gestu pierwotnego kreatora, odczytaniu przygotowanego uprzednio wzoru? I jeszcze: czy jest ktoś (kto?), kto przygotował puzzla życia, którego elementami wszyscy jesteśmy? Tego, niestety, nie wiemy. I zdaje się, wiedzieć nie będziemy.

Życie jest opowieścią o nieczytelnym wzorze, mówi Ricoeur.

Życie jest puzzlem, powiada Perec. Puzzlem, czyli zagadką.

Nie mam rozwiązania zagadki życia, dopowiada Dilthey.

Ale wysiłki, by odnaleźć przynajmniej zarysy wyjściowego obrazka, nie ustają.

*C'est la vie.* Bo Francuzi zawsze wszystko wiedzą najlepiej.

## Przypisy

- <sup>1</sup> W. Dilthey, *Rozumienie i życie*, w: *Wokół rozumienia. Studia i szkice z hermeneutyki*, wybór i przekład G. Sowiński, Kraków 1993, s. 91
- <sup>2</sup> Por. choćby artykuły z dwóch dobrze znanych zbiorów wydanych po polsku, prezentujących dokonania badaczy z Tartu: *Semiotyka kultury* oraz *Semiotyka dziejów Rosji*.
- <sup>3</sup> J. Łotman, *Wola boska czy gra hazardowa (Prawidłowość i przypadek w procesie historycznym)*, „Konteksty” nr 1-2: 1997, s. 33
- <sup>4</sup> Tamże, s. 33-34; por. też fascynującą książkę Alexandra Demandta na temat historii alternatywnej, w której rozważa on na podstawie o wielkie wydarzenia w historii inne możliwe scenariusze tego, co się rzeczywiście wydarzyło, A. Demandt, *Historia niebyła. Co by było, gdyby...?*, przeł. M. Skalska, Warszawa 1999
- <sup>5</sup> Tamże, s. 34
- <sup>6</sup> J. Łotman, *Kultura i eksplozja*, tł. i wstęp B. Żyłko, Warszawa 1999, s. 172
- <sup>7</sup> O kłopotach semiotyki z podmiotem zob. klasyczny artykuł P. Ricoeura, *Wyzwanie semiologiczne: problem podmiotu*, w: tegoż, *egzystencja i hermeneutyka*, opr. S. Cichowicz, Warszawa 1985, s. 245-275 czy świetny artykuł W. Panasa, *Z zagadnień semiotyki podmiotu*, w: tegoż, *W kręgu metody semiologicznej*, Lublin 1991, s. 123-135
- <sup>8</sup> W. Juszcak, *Treść pierwszych rzeczy*, w: *Fragmenty. Szkice z teorii i filozofii sztuki*, Warszawa 1995; Kiedyś Stanisław Lem sformułował trzy prawa rządzące polską rzeczywistością czytelniczą: 1. Nikt nic nie czyta. 2. Jeśli czyta, to nie rozumie. 3. Jeśli rozumie, to zapomina. Bardzo skromna, niemal żadna, jeśli nie liczyć kilku drobnych recenzji, recepcja wybitnej książki Wiesława Juszcaka refleksję Lema boleśnie potwierdza.
- <sup>9</sup> W. Juszcak, *Występny ornament, czyli o napięciach między sztuką a kulturą*, w: *Fragmenty...*, s. 153-154
- <sup>10</sup> Tamże, s. 155
- <sup>11</sup> M. Świetlicki, *Henryk Kwiatek*, w: *Wiersze wyprane*, Legnica 2002, s. 10-11
- <sup>12</sup> Wątpliwości tu zaprezentowane nie ograniczają się jedynie do obszaru antropologii. Oto głos historyka sztuki, w którym pobrzmiewają bardzo podobne tony: „Tak charakterystyczne dla współczesnej nauki pozbycie się gatunków i metod poznania nazywanych poznaniem artystycznym, doprowadziło do sytuacji kiedy dialogiczna, utożsamiająca refleksja o sztuce stała się niemożliwa. (...) Nie możemy pozwolić na to, aby język mówił nam, a nie my językiem, nie możemy pozwolić, by wszelkie łączące z procesem twórczym dychotomie, takie jak na przykład bieguny przypadku i konieczności, spontaniczności i kontroli, bezpośredniości i pośredniości, improwizacji i kalkulacji, stwarzania i odkrywania, uczuciowości i zmysłowości, łączono jedynie ze sztuką”, W. Okoń, *Nie Van Dycki, czyli o utożsamianiu*, „Konteksty” nr 1-2: 1997, s. 53; wtóruje mu historyk opowiadający się za „nowym romantyzmem” w metodologii historii: „To jest teoria historyczna, która mi odpowiada. Historia nie jest tu traktowana jako nauka. Ci romantyczni historycy, choćby Michelet, Tocqueville, byli bardzo osobiście zaangażowani. (...) Chcieli powiedzieć coś bardzo osobistego, o czym powinni wiedzieć inni. I to jest to, co utraciliśmy, ponieważ historia stała się nauką. Historia jest pisana przez całkowicie odczłowieczone jednostki, które po prostu orzekają o prawdziwości jakiegoś fragmentu przeszłości. (...) Jeśli interesujemy się przeszłością, powinniśmy interesować się tym, co oznacza ona dla nas tu i teraz. Do tego potrzebne jest romantyczne podejście do tekstu historycznego, a nie naukowe podejście współczesnego historyka”, *Pochwała narratywizmu. Rozmowa z Franklinem R. Ankersmitem*, „Konteksty” nr 1-2: 1997, s. 90
- <sup>13</sup> Nawiasem mówiąc, gdy chodzi o skalę i wnikliwość polskiej recepcji Diltheya, bez wątpienia ma rację Grzegorz Sowiński, tłumacz arcyciekawych fragmentów z obszernego dzieła niemieckiego filozofa, że jest ona minimalna, a w niektórych przypadkach wręcz skandaliczna, por. G. Sowiński, *Ku myśli myśliciela. Zapiski hermeneutyczne na marginesie dzieła Wilhelma Diltheya*, w: *Wokół rozumienia...*, s. 120
- <sup>14</sup> Z badaczy zwyczajowo łączonych z filozofią życia na odkrycie przez antropologię oczekuje bez wątpienia jeszcze Georg Simmel, autor błyskotliwych antropologicznych rozpraw i esejów, który w wyniku administracyjnego przyporządkowania został zesłany do obozu socjologii i prawem bezwładu tam już pozostał.
- <sup>15</sup> Co wyraźnie odróżniało Diltheya od Nietzschego czy Bergsona, innych przedstawicieli ówczesnej filozofii życia.
- <sup>16</sup> W. Dilthey, *Rozumienie i życie*, w: *Wokół rozumienia...*, s. 87
- <sup>17</sup> E. Paczkowska-Łagowska, *Logos życia. Filozofia życia w kręgu Wilhelma Diltheya*, Gdańsk 2000, s. 92
- <sup>18</sup> W. Dilthey, *Rozumienie i życie...*, w: *Wokół hermeneutyki...*, s. 94
- <sup>19</sup> Dilthey, *Rozumienie i życie*, s. 83
- <sup>20</sup> W. Dilthey, *Wokół rozumienia...* s. 87
- <sup>21</sup> P. Ricoeur, *Życie w poszukiwaniu opowieści*, tłum. E. Wolička, „Logos i Ethos” nr 2: 1993, s. 230
- <sup>22</sup> Tamże, s. 233
- <sup>23</sup> Tamże, s. 233
- <sup>24</sup> Tamże, s. 234
- <sup>25</sup> Elżbieta Wolička zarzuca Ricoeurowi, że ten miesza perspektywę rozumiejącej opowieści i rzeczywistego życia, nieuwzględniając, że zasadnicze dylematy ludzkiego życia rozgrywają się na innej płaszczyźnie niż historyczne fikcje czy fikcyjne historie: „Nie wystarczą tylko erudycyjne poszukiwania «formy nałożonej na mgliste treści», ponieważ nie w nalożeniu takiej czy innej formy kryje się sedno dramatu ludzkiej dziejowości, dokonywanych wyborów i decyzji. Rozgrywa się on na płaszczyźnie **rzeczywistości**, wobec której człowiek wypowiada elementarne **tak** lub **nie**, a dopiero potem – jeśli i na ile zdoła – ubiera tę źródłową afirmację (...), lub negację w kształt opowieści”, E. Wolička, *Homo narrator*, „Logos i Ethos”, nr 2: 1993, s. 245
- <sup>26</sup> M. Perce, *Approches de quoi?*, w: *Infra-ordinaire*, Paris 1989, cytując za stroną internetową: *Georges Perce/ Interroger l'habituel*
- <sup>27</sup> M. P. Markowski, *Georges Perce: zapisywanie pustki*, „Tygodnik Powszechny” nr 28: 2002, s. 16-17
- <sup>28</sup> G. Perce, *Życie. Instrukcja obsługi*, przeł. W. Brzozowski, Warszawa 2002, s. 75-77
- <sup>29</sup> Tamże, s. 247-248
- <sup>30</sup> Tamże, s. 152
- <sup>31</sup> Tamże, s. 152-153
- <sup>32</sup> Tamże, s. 164
- <sup>33</sup> Tamże
- <sup>34</sup> Tamże, s. 596
- <sup>35</sup> Tamże, s. 11-12
- <sup>36</sup> Tamże, s. 14