

Słaba ontologia w nowoczesnej literaturze polskiej. Rekonesans

Andrzej Zawadzki

Andrzej ZAWADZKI

Słaba ontologia w nowoczesnej literaturze polskiej. Rekonesans

Istotną tradycją myśli słabej, oprócz późnej fazy filozofii dialektycznej oraz filozofii różnicy, jest zjawisko nihilizmu w znaczeniu, jakie nadali mu szczególnie Nietzsche i Heidegger, a które Vattimo poddał reinterpretacji w duchu ontologii słabej. To właśnie w tej koncepcji nihilizmu został po raz pierwszy pomyślany i zaprojektowany ten sposób doświadczania bycia, który – to moja pierwsza teza – można uznać za charakterystyczny dla późnej nowoczesności i który „mocne” pojęcia, takie jak istota, substancja, przedmiot zastępuje – wyrażając się najogólniej – „słabszymi”, takimi między innymi, jak przekaz, przesłanie, dar czy wreszcie ślad. Chodzi o te znaczenia śladowości, które akcentują „resztkowość” i reliktowość. Ślad jako resztkę można wstępnie scharakteryzować przez opozycję w stosunku do dwóch wielkich figur myśli dziewiętnastowiecznej, żywych także w XX wieku – dialektyki i organiczności. Jest on tym elementem, który nie może być ani poddany totalizacji, zawłaszczeniu, ani też odniesiony do jakiejś rzeczywistej czy potencjalnej całości jako jej integralna część. Przypomina raczej takie kategorie, jak *presque rien* z *Dialektyki negatywnej* Adorno czy Heideggerowskie pojęcie *Gering* (czegoś mało znaczącego, skromnego) – które Vattimo uznaje za „możliwe określenia bycia w czasie końca metafizyki”¹ – bądź fragment w ujęciu Rovattiego:

¹ Zob. G. Vattimo *Dialogo con Nietzsche. Saggi 1961-2000*, Garzanti, Milano 2000, s. 204. Por. T. Adorno *Dialektyka negatywna*, przekł. i wstęp K. Krzemieniowa, współpr. S. Krzemiń-Ojak, PWN, Warszawa 1986, s. 572; M. Heidegger *Rzecz*, przekł. J. Mizera, „Principia” 1996-1997 t. XVI-XVII, s. 20 (w polskim przekładzie eseju Heideggera pojęcia *ring* i *gering* zostały oddane jako „potulnie, podatnie, giętko, uległe”).

Mały fragment. Nieznaczący, niepotrzebny, niemal absurdalny. Na marginesie, szczegół. Czy w nim koncentruje się bycie? Jeśli udaje się nam uchwycić spojrzenie, które stamtąd nas obserwuje, nie widząc nas, doznajemy zawrotu głowy. Jest to uczucie, którego doznajemy w obliczu pustki, nieznanego; mały fragment okazuje się nieskończenie wielki, jak absolut, odprysk nieskończoności.²

Za patronów słabej ontologii można uznać także filozofów nieodwołujących się wprost do nihilizmu Nietzschego i Heideggera, lecz dochodzących do podobnych jak Vattimo wniosków innymi drogami: Lévinasa, który bodaj jako pierwszy użył metafory słabości w ontologicznym kontekście („Jakby jakaś osobliwa słabość [*effaiblissement*] niczym drgawki wstrząsnęła i zachwiała obecnością czy też bytem aktualnym [*en acte*]”³) i Noikę, w którego ontologii byt słaby czy osłabiony dzierży zdecydowanie ontologiczne pierwszeństwo: „tylko wychodząc od bytu osłabionego [*finþa slabita*], można zrozumieć, czym jest byt”⁴.

Zarysowana tu tradycja pojmowania nihilizmu, w której urasta on do rangi istotnego, czy wręcz podstawowego składnika filozoficznego projektu nowoczesności, wydaje mi się bardziej interesująca i przydatna do interpretacji wielu ważnych zjawisk dwudziestowiecznej sztuki i literatury niż potoczne rozumienie tego zjawiska jako jakiejś wywrotowej ideologii czy też światopoglądu związanego z konkretnym kontekstem społecznym oraz politycznym i często tematyzowanego w powieściach między innymi Turgieniewa, Dostojewskiego, Zoli, Przybyszewskiego (by pozostać przy najbardziej znanych przykładach). Toteż druga moja teza mówi, że wywodząca się z nihilizmu (powtórzę: w jego Nietzscheńskiej i Heideggerowskiej wersji) ontologia słaba, w swych różnych wersjach, nie tylko znalazła dobitny wyraz w nowoczesnej sztuce i literaturze, nie tylko stała się niekiedy uprzywilejowanym obszarem jej dociekań i praktyk, lecz wręcz ukształtowała jej ontologiczne i estetyczne podstawy. Przyjęcie takiej tezy nie znaczy, że traktuję literaturę jedynie jako ilustrację pewnych przesądzeń filozoficznych; wręcz przeciwnie: na końcu mojego szkicu chcę pokazać, w jaki sposób niektóre teksty literackie, które będą przedmiotem moich analiz, jednocześnie wpisują się w horyzont nihilizmu i słabej ontologii oraz poza niego wykraczają. Nie chcę też rozstrzygać – być może w ogóle źle postawionej – kwestii, czy sztuka i literatura czerpała tu natchnienie z filozofii, czy też przeciwnie, była dla niej źródłem inspiracji. Ważniejsza wydaje się raczej próba pokazania, jak różne praktyki, dyskursy i dziedziny ludzkiej ekspresji usiłowały nazywać zjawisko, które postrzegam nie tylko jako akademicki problem, ale jako żywe doświadczenie naszych czasów.

² Zob. P.A. Rovatti *Transformazioni nel corso dell'esperienza*, w: *Il pensiero debole*, a cura di Gianni Vattimo e Pier Aldo Rovatti, Feltrinelli, Milano 1998, s. 48.

³ Zob. E. Lévinas *L'humanisme de l'autre homme*, Librairie générale française, Paris 1987, s. 11.

⁴ Zob. C. Noica *Devenirea intru finăa*, Editura Stiintifică și Enciclopedică București 1998, s. 276.

„Nic przed Cosiem przodkuje”.
Nihilizm przed nihilizmem

W wierszu *Kalendy styczniowe szczęśliwie nastalego roku 1636*, którego adresatem był Krzysztof książę Radziwiłł, Daniel Naborowski pisał:

Bo to dwoje Coś a Nic na świecie panuje,
Wszakże Nic, moim zdaniem, przed Cosiem przoduje,
Bo nie zawsze Co bywa, choć z najlepszej sprawy
I z zapędu pańskiego, i z rad pańskiej ławy,
Nic zaś nie tylko z Czego, lecz z Niczego będzie,
To Nic nad wszystkie rzeczy potężne jest wszędzie.
Nic na świecie ogólna piąta esencja,
Z którą nie zrówna żadna alchimija,
Bo ta z pewnych metalów, z pewnych ziół się rodzi,
A nic zaś ze wszystkiego moc swoją wywodzi.⁵

Naborowski – pierwszy nihilista? Interpretacja *Kalend* w świetle pojęcia, które jest wytworem świadomości nowoczesnej, wydaje się nadużyciem, gdyż pomija zarówno historyczny kontekst na rzecz kontekstów współczesnych, jak też marginalizuje wiele innych danych w tekście bezpośrednio, znaczeń utworu i skupia się na krótkim fragmencie, zamiast na całym wierszu traktowanym jako spójna konstrukcja semantyczna. *Kalendy styczniowe* to poetycki podarunek. Wiersz jest zwieńczony konceptem mającym formę paradoksu, który służy podkreśleniu potęgi magnata skontrastowanej z lichą kondycją samego poety i jest zarazem zrećzną prośbą o wynagrodzenie: ponieważ masz wszystko i niczego ci nie brakuje, powiada podmiot wiersza do jego adresata, jedyne, co mogę ci ofiarować, to – nic („Przyjmi Nic z łaską, które chudy sługa dawa”). Aby jednak zapanowała znów zachwiana wcześniej równowaga między Niczym a Cosiem, poeta dodaje:

A mnie dla samej sfory, o wielki hetmanie,
Co daj, a tak Co i Nic pospołu zostanie.

Wydaje się więc, że metafizyka w *Kalendach* jest na usługach retoryki lub też, co sugerują inne fragmenty wiersza, przydaje hiperbolicznie siły wyrazu częstym w poezji renesansu i baroku utyskiwaniom nad złą kondycją Rzeczypospolitej: „Nic z zaciągów, Nic z wojny i Nic ze wszystkiego”. Uważam jednak, że ani kontekst poezji dworskiej, ani poezji politycznej nie wyczerpują sensów wiersza, podobnie jak nie wyczerpują ich odniesienia do popularnych w epoce motywów wanitatywnych, które mogą się tu nasuwać jako najbliższe i najbardziej oczywiste tło. Nie znajdziemy bowiem w utworze Naborowskiego podstawowych tematów barokowej poezji metafizycznej – deklaracji o marności rzeczy tego świata i kruchości bytu człowieka w obliczu Boga. Naborowski nie sięga też po najczęstsze w tej tradycji formy poetyckiego obrazowania: nie buduje dynamicznej, przestrzennej wi-

⁵ Zob. D. Naborowski *Poezje*, opr. Jan Dürr-Durski, PIW, Warszawa 1961, s. 172.

zji, jak Sęp Szarzyński, nie wyprowadza metafizycznych wniosków z medytacji nad konkretnym przedmiotem, jak czyni Miaskowski w znanym wierszu *Na śklanicę malowaną*, nie nawiązuje do topiki biblijnej, jak na przykład Grabowiecki w *Rytmach duchowych*, nie sięga też, wreszcie, po alegorię wzorem choćby Hieronima Morsztyna jako autora *Światowej rozkoszy*.

Język wiersza Naborowskiego, a szczególnie przytoczonego fragmentu, zbliża się dość wyraźnie do języka pojęciowego, „przejrzystego”, bliskiego dyskursowi filozofii. Poetę interesuje nie płaszczyzna teologiczna (relacja Bóg-świat, Stwórca-stworzenie) czy egzystencjalna (istota kondycji ludzkiej), lecz ontologiczna – to, co na gruncie przywołanej na początku mojego szkicu tradycji myślowej można by określić jako wydarzenie samego bytu. Dwie wyróżnione przez poetę zasady – Nic i Coś – nic i byt, czy może raczej bycie – nie są równoważne, prymat nic podkreślony jest kilkakrotnie i zdecydowanie. Nic jest niejako istotą rzeczy, scholastyczną piątą esencją, panuje nad rzeczami na kształt jakiejś bezosobowej woli czy mocy, wciska się w nie, odbiera im substancjalność i trwanie, traktuje jako pożywkę dla swej „nicestwującej” siły, której żaden byt oprzeć się nie zdoła. Relacja Czegoś i Niczego nie ma też charakteru atemporalnego trwania czy też jakiejś cyklicznej i periodycznej wymiany pozycji między przeciwstawnymi zasadami, lecz przeciwnie – czasowość jest jej istotnym aspektem. Ma ona jasno oznaczony wektor: oto Nic zapanuje tam, gdzie teraz jest Coś, byt obróci się w nicość. Przeciwny proces jednak nie zachodzi – z niczego nie powstanie żadne coś, żadna rzecz, żaden byt: *ex nihilo nihil sit*. Relacja Niczego i Czegoś nie jest więc symetryczna, nie sposób także pojmować ją, odwołując się do jakiejś formy dialektyki, która pozwoliłaby na pogodzenie obu sprzecznych zasad w wyższym porządku. „Nicestwienie” Czegoś – czy raczej Cosia – to proces jednokierunkowy i nieodwracalny.

Zastanawiająca jest też w wierszu nieobecność Boga. Być może należy uznać ją za nieprzypadkową, znaczącą i potraktować jako dany milcząco warunek, który umożliwia cały opisany w wierszu proces zaniku bytu. Rzeczy, których Bóg nie podtrzymuje w ich trwaniu, czyli rzeczy pozbawione metafizycznej zasady i fundamentu, muszą się rozpaść i obrócić w nicość. Ani więc idea *creatio ex nihilo*, powołania do bytu czegoś z niczego, ani idea *creatio continua*, nieustannego stwarzania, utrzymywania rzeczy w istnieniu przez moc Boga nie stanowi już tamy dla procesu rozpadania się ontologicznej substancji rzeczy.

Zapewne trudno byłoby uznać Naborowskiego za pierwszego nowożytnego nihilistę. Trudno też jednak oprzeć się wrażeniu, że polski poeta, na progu nowożytności, uchwycił i wyraził – nawet jeśli uczynił to mimochodem i bez pełnej świadomości konsekwencji płynących ze swych intuicji – wiele z tych problemów, które późna nowoczesność rozpozna, już w sposób pełny i rozwinięty, jako istotę nihilizmu ontologicznego, czyli doświadczenia „osłabienia” bycia, jego desubstancjalizacji, traktowanej jako nieuchronny, immanentny proces, któremu podlega bycie i jego metafizyczna wykładnia i dla którego będzie szukać wyrazu artystycznego pod postacią formy słabej i koncepcji mimesis jako naśladowania przeciwstawionego tradycyjnej imitacji.

„Ubożenie, słabnięcie, rozkład”.
Słaba forma w sztuce XX wieku

Jedną z pierwszych i jednocześnie najbardziej dobitnych prób artystycznego rozpoznania „słabej” istoty rzeczywistości i zarazem znalezienia dla niej wyrazu w nowej ontologii formy artystycznej można znaleźć już w praktyce kolażu, uznawanej za wzorcową technikę sztuki nowoczesnej⁶. Choć bowiem Apollinaire twierdził, że wklejane w obrazy fragmenty gazet czy drewna ulegają uszlachetnieniu i uwzniośnieniu w akcie kreacji artystycznej⁷, to Breton zgoła odmiennie traktował kolażowe praktyki Picassa:

Szukał tego, co znikome i przemijające dla tych cech właśnie, dla nich samych, a wbrew temu, co na ogół stanowi przedmiot artystycznej delektacji i próżności. W ciągu dwudziestu ubiegłych lat pożółkły skrawki gazet, których świeża farba drukarska przydawała świetności wspaniałym *papiers collés* z 1913 roku. Świetność ich uwiędła, podstępne plamy wilgoci strawiły blask niebieskich i różowych wycinanek. Zadzziwiający gitary zbite z lichych deszczulek, prawdziwe mosty fortuny budowane z dnia na dzień dla pieśni, nie ostały się po szalonym biegu śpiewaka. Atoli wszystko dzieje się tak, jakby Picasso z góry liczył się z tym ubożeniem, słabnięciem, rozkładem. Jakby w nierównej walce, której rezultat nie może ulegać wątpliwości, a którą pomimo wszystko tworzy rąk ludzkich podtrzymują przeciw żywiołom, chciał z góry nagiąć ku sobie, pozyskać dla siebie to, co jest cenne, bo pozarealne w samym procesie tworzenia.⁸

Trzy rzeczy wymagają tu podkreślenia. Po pierwsze, nowa ontologia formy artystycznej, celowo przeciwstawiająca się tradycyjnym jej wyznacznikom, takim jak trwałość, nieśmiertelność, doskonałość, pamięć, których miejsce zajmuje to, co się nie ostaje, co jest naznaczone nietrwałością i zniszczeniem, uwiędnięciem. Po drugie, wspomniane ubożenie, słabnięcie i rozkład traktowane jest autonomicznie i nie ma charakteru przypadkowego, przygodnego, lecz jest wpisane, jako nieuchronny proces destrukcji, w samą istotę przedmiotu artystycznego, jest tym elementem, który go wyróżnia i definiuje. Po trzecie wreszcie, także proces tworzenia jest wyrazem nie wiary w zdolność oporu, lecz przeciwnie – świadomości nieuchronnej porażki w starciu ze światem i, jak można to chyba interpretować, niszczącym działaniem czasu. Wartość szczególną zyskuje tu właśnie to, co pozarealne, a co można rozumieć jako obiekty pozbawione „mocnej” przedmiotowości i rzeczowości. Słaba ontologia dzieła jest więc odpowiedzią na doświadczenie bytu osłabionego, danego w ułomnych śladach i resztkach.

⁶ Zob. R. Nycz *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 1993, s. 190.

⁷ Zob. G. Apollinaire *Malarstwo nowoczesne*, w: *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, wyb. i opr. E. Grabska, H. Morawska, PWN, Warszawa 1977, s. 135.

⁸ Cyt. za: M. Porębski *Kubizm. Wprowadzenie do sztuki XX wieku*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1986, s. 87-88.

Takie właśnie, najogólniejsze założenia można odnaleźć w wielu dwudziestowiecznych teoriach i praktykach artystycznych, odwołujących się do realnych rzeczy (a nie ich artystycznych przedstawień) w ich materiałości, fizycznej obecności i akcentujących ich „niski” status lub postać słabą, rozbitą, odrzuconą. Wymienić tu można między innymi eksperymenty dadaistyczne, przede wszystkim przedmioty gotowe (*ready-mades*), przedmioty znalezione (*objet-trouvé*), sztukę ziemi (*land art*), sztukę biedną czy też zgrzebną (*arte povera*), sięgającą po materiały nietrwałe, jak piasek, gips, łód w celu podkreślenia efemeryczności dzieła sztuki czy raczej sytuacji artystycznej⁹, czy odwołującą się wprost do koncepcji Vattimo tzw. sztukę słabą (*arte debole*). Jej główni przedstawiciele – Renato Alpegiani, Ligi Antinucci, Renato Ghiazza i Gian Carlo Pagliasso wykorzystują w swych projektach przedmioty słabe, tandetne, resztki rzeczy i materiałów¹⁰. Bliskie tej tradycji byłoby też malarstwo *informel*, akcentujące materialność, chropowatość, reliefową fakturę płótna¹¹ i charakteryzowane niekiedy przez odwołanie do pojęć śladu, tropu¹².

Charakterystyczna dla tych, późnoawangardowych zwłaszcza, koncepcji przedmiotu i jego artystycznego statusu jest Kantorowskie pojęcie atrapy i wraku, przedmiotu biednego, odrzuconego. Wrak jest „przedmiotem realnym”, „samym przedmiotem”, nie mieści się więc w kategorii fikcji artystycznej pojętej jako iluzja rzeczywistości. Jest jednak przedmiotem pozbawionym normalnych funkcji i wyrwanym ze zwykłych, życiowych kontekstów. Kondycję wraku określa najpełniej właśnie jego status śladu: wrak „jest resztką po gwałtownej destrukcji”¹³; „Właściwości wraków: nietypowa pozycja, stan porzucenia, atrapowość, ślady funkcji”¹⁴. Wrak jest więc zarówno śladem świata, światem pojętym jako ślad, jak i artystycznym naśladowaniem świata – rozumianym nie jako przedstawianie, reprezentowanie, imitowanie, kopiowanie, lecz jako pozostawianie i wystawianie śladu.

W pochodzącym z roku 1978 szkicu *Pojęcia mylące*¹⁵ Kantor dobitnie przedstawił tradycyjną imitację naśladowaniu, nawiązując do takich jego znaczeń, jak uda-

⁹ Zob. P. Krakowski *O sztuce nowej i najnowszej*, PWN, Warszawa 1984, s. 119-122.

¹⁰ Zob. *Arte debole* (katalog z wystawy w Krakowie z 1994 roku). Informację o *arte debole* zawdzięczam dr Monice Surmie-Gawłowskiej z Instytutu Filologii Romańskiej UJ.

¹¹ Zob. A. Kotula, P. Krakowski *Sztuka abstrakcyjna*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1973, s. 239.

¹² Zob. W. Welsch *Narodziny filozofii postmodernistycznej z ducha sztuki modernistycznej*, przeł. J. Balbierz, w: *Odkrywanie modernizmu*, red., wstęp R. Nycz, Universitas, Kraków 1998, s. 451.

¹³ Tamże, s. 16.

¹⁴ Zob. W. Borowski *Kantor*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1982, s. 162.

¹⁵ Zob. T. Kantor *Wielopole, Wielopole. Teksty autonomiczne*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1984, s. 14-16.

wanie, podrabianie, kuglarstwo i wydobywając te wątki semantyczne pojęcia, które wskazują na „niski”, „tandetny”, „niepoważny” charakter procesu naśladownictwa i jego wytworów. Naśladowanie, utożsamione przez Kantora z odkrywaniem prawdy w sztuce, to właśnie tworzenie atrap i wraków, rzeczy pustych w środku, czyli wybrakowanych, słabych.

Doświadczenie nihilizmu jako szeroko pojętego osłabienia substancjalności rzeczy i bytu jest istotnym składnikiem świadomości nowoczesnej literatury, z trudem jednak poddaje się uporządkowaniu i jednoznacznej interpretacji. Tytułem hipotezy proponuję tu dwóch odmiennych wprawdzie, lecz powiązanych ze sobą wątków: jeden z nich, który określam jako „znikanie treści świata” (można znaleźć go między innymi u Leśmiana, Gombrowicza i Miłosza), związany jest z nihilistycznym doświadczeniem desubstancjalizacji bytu; drugi, który nazywam wątkiem „ontologicznej tandety” (można go prześledzić od Romana Jaworskiego po twórczość Chwina, Stasiuka i Tulli), odsyła do pojęcia śladu jako resztki.

„Znikanie treści świata”

Noc, wieczór, zmierzch – to jedne z najczęstszych motywów w twórczości Leśmiana (na co wskazują już choćby tytuły lub incipity licznych wierszy poety), obdarzonych dużym potencjałem zarówno ekspresyjnym, jak i symbolicznym¹⁶. Wiele z wymienionych niżej utworów ma strukturę opisową, lecz pojawiające się w nich obrazy zapadania zmroku, nadchodzenia wieczoru czy nocy można interpretować także jako przenośnie rozpadu, postępującego osłabienia metafizycznej istoty świata i desubstancjalizacji rzeczy, jako – by znów odwołać się do tytułowej formuły jednego z wierszy Leśmiana – „zmierzch bezpowrotny” (P, s. 231) samego bycia. Nocą wymierają bogowie (*Nocą* P, s. 233) i „boga w przepaść strącono, który się narodził” (*Noc*, P, s. 301), nocą rzeczy roztapiają się w „bezkształt senny” (*Noc* P, s. 303) lub płaczą martwe (*Noc* P, s. 301); wieczorem życie gaśnie (*Wieczór* P, s. 109), „wrzós doumiera” (*Wieczorem* P, s. 8), zmierzch zaś, który „idzie zewsząd i znikąd” kojarzony jest z niebytem (*Idzie zmierzch od zapłotków...*) – by wskazać na kilka tylko charakterystycznych przykładów. Te metaforyczne znaczenia nocy i zmierzchania podkreślone zostają też niekiedy przez niezwykły, można by powiedzieć – metafizyczny charakter niektórych elementów wieczornego czy nocnego pejzażu, których nie da się wyjaśnić przyczynami naturalnymi: noc jest nietutejsza i przysła z innego świata (*Noc* P, s. 301), cień nie ma przyczyn wśród przestworu (*Wieczór*, P, s. 110). Wreszcie, co interesujące, zmierzch, wieczór jest niekiedy traktowany jako stan permanentny, przeciwstawiony nocy i porównany do umierania, które nie prowadzi jednak do śmierci, ostatecznego kresu, lecz ma charakter procesu i trwa w nieskończoność:

¹⁶ Cytaty lokalizuję za wydaniem *Poezji* Leśmiana, PIW, Warszawa 1979, po skrócie P.

Szkice

Śmierć mi nie będzie wiekuiłą Nocą,
Lecz wiekuiłystym Wieczorem!... [...] śmierci nie ma, nie było, nie będzie!
Są tylko zajścia zórz za ciemne bory...

(*Wieczory* P, s. 72).

Wydaje się, że teza o Leśmianie jako poecie nicości powinna zostać uzupełniona tezą o Leśmianie jako poecie zmierzchania, zanikania, osłabienia bycia.

W wierszu *Sen* (P, s. 299-300) ów proces desubstancjalizacji i osłabienia bycia nazwany jest wprost

Śniło mi się, że znika treść kwiatów wątpliwa,
I że ogród, istnienia zlistwionego syt –
Ginie, szepcząc twe imię, dziewczyno wróżb chciwa –
A śmierć szarpie na strzępy twój spieszony byt.

(P, s. 299)

Proces zaniku spowodowany jest, co interesujące, raczej przez znużenie i przesyty istnieniem, jego nadmiar, „przepelnienie”, a nie brak. Jest to też proces totalny, obejmuje bowiem wszystkie elementy świata przedstawionego, zarówno te konkretne, jak miasto, las, obłok, cmentarz, jak i te o charakterze bardziej ogólnym, bliższym może statusowi metafizycznych zasad czy podstaw, jak życie, żywot wieczny, bóstw kilka. Temu powszechnemu niknięciu i osłabieniu przeciwstawione jest dobitnie trwanie podmiotu, który jako jedyny zachowuje swój byt, jednak po to tylko, by śnić mrok – czyli znajdować się w sytuacji tradycyjnie uznawanej za dwuznaczną, pośrednią pomiędzy życiem a śmiercią, co podkreślone zostaje jeszcze przez przedmiot, a właściwie brak jakiegokolwiek przedmiotu owego snu. Co więcej, ceną za trwanie w świecie pogrążonym w nicości – czy raczej poddanym procesowi nihilistycznego rozpadu substancji rzeczy – jest egzystencjalna trwoga: „I tak mi źle na świecie, tak mi strasznie źle”. Nie do końca jasny wydaje się status śladu, który pojawia się w drugiej zwrotce wiersza: „I las znika, gdzie ślad swój wyryla niezbitcie zwycięska rzeczywistość moich dzielnych stóp”. Czy niknie on razem z lasem, czy też może trwa jako pewne świadectwo istnienia podmiotu – jedynej „rzeczywistości”, która zdolna jest ostać się w świecie poddanym zanikaniu, czy jako znak władzy nad światem, jaki podmiot ten „odciska” i zostawia na rzeczach.

Jeden ze spacerów Gombrowicza-narratora *Dziennika* po słynnej alei eukaliptusowej kończy się opisem zmierzchu i rozważaniami, które swym charakterem, tematyką, a także ogólnym nastrojem przypominają wiele z „wieczornych” wierszy Leśmiana:

Godzina zmierzchu jest nieprawdopodobna... to tak nieznaczone a nieuchronne ulatnia-
nie się kształtu... Poprzedza je moment ogromnej wyrazistości, jakby kształt upierał się,
nie chciał ustąpić – i ta wyrazistość wszystkiego jest tragiczna, zawzięta, nawet zapamię-
tała. Po tej chwili, w której przedmiot staje się najbardziej sobą, konkretny, samotny i
skazany na siebie tylko, w pozbawieniu gry światłocienia, w którą dotąd opływał, nastę-
puje rosnące nieuchwytnie osłabienie, wyparowywanie materii, łączą się linie i plamy,
powodując męczące zamazanie, kontur nie stawia oporu, zarysy, umierając, stają się trudne

niepojęte, powszechne wycofywanie się, odwrót, zapadanie we wzbierającą zawilość... Przed samym nadejściem ciemności jeszcze raz kształt staje się silniejszy, ale już nie mocą tego, co widzimy, a tylko, co o nim wiemy – ten krzyk jego proklamujący obecność, jest już teoretyczny... Po czym pomieszanie wszystkiego czerń wylewa się z dziur, zagęszcza się w samej przestrzeni i materia staje się ciemnością... Nic. Noc.¹⁷

Ukazaną przez Gombrowicza scenę można interpretować, podobnie jak wiele Leśmianowskich opisów nocy czy zmierzchu, na dwa sposoby. Realistycznie, jako obraz świata, który swą niezwykłą intensywność, pełnię, prawdziwość, autentyczność zawdzięcza „graniczności”, zawieszeniu na styku dnia i nocy. Metaforycznie – jako przenośnię „odwrotu” bycia i jego odchodzenia w nicłość, stanu zawieszenia pomiędzy dwoma porządkami: bytowej pełni i braku. Aby uchwycić ten trudny do określenia moment „przejścia”, Gombrowicz pieczołowicie gromadzi bliskie sobie znaczeniowo (i przypominające zresztą metafory Leśmianowskie) określenia: osłabienie, wyparowywanie, ulatnianie się, zapadanie, wycofywanie się, odwrót. Język, znaczenie nie tyle pełni tu funkcję referencyjną, nie tyle służy nazywaniu rzeczy i doświadczenia podmiotu, ile raczej usiłuje „pokryć” ontologiczny brak i pustkę oraz podtrzymać słabnącą więź człowieka i świata. Także reakcja podmiotu skonfrontowanego z faktem „osłabienia” bycia wydaje się podobna u Gombrowicza i Leśmiana: podmiot *Snu* mówi o swej samotności we wszechświecie, podmiot *Dziennika* – o radykalnej obcości porządku ludzkiego i porządku natury, która nie jest już „domem” człowieka, nie daje poczucia zakorzenienia, lecz przypomina raczej Heideggerowski *Abrund*.

Oeconomia divina Miłosza była najczęściej odczytywana w kontekście opozycji chaos – ład jako wiersz mówiący o rozpadzie świata, któremu zabrakło ontologicznej konsystencji¹⁸, lub w kontekście eschatologicznym jako utwór poruszający problem erozji sensu oraz sfery transcendencji i wszechstronnych konsekwencji tego faktu¹⁹. Wiersz można także odczytywać w kontekście nihilistycznym i „słabo-ontologicznym”, jako konstatację desubstancjalizacji rzeczy:

Z drzew, polnych kamieni, nawet cytryn na stole
Uciekła materialność i widmo ich
Okazywało się pustką, dymem na kliszy.²⁰

Na tej diagnozie jednak kończą się podobieństwa utworu Miłosza z analizowanymi wcześniej tekstami Leśmiana i Gombrowicza, jak też ze słabą ontologią w ogóle. U tych dwóch ostatnich „osłabienie” było wydarzeniem ontologicznym, doty-

¹⁷ Zob. W. Gombrowicz *Dziennik 1957-1961*, postł. T. Karpiński, oprac. Z. Górzyna, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1997, s. 43-44.

¹⁸ Zob. J. Prokop *Antynomie Miłosza*, w: *Poznanwanie Miłosza. Studia i szkice o twórczości poety*, red. J. Kwiatkowski, Wydawnictwo Literackie, Kraków-Wrocław 1985, s. 236.

¹⁹ Zob. A. Fiut *W obliczu końca świata*, w: *Poznanwanie Miłosza...*, s. 187.

²⁰ Zob. Cz. Miłosz *Oeconomia divina*, w: tegoż *Wiersze*, t. 2, Wydawnictwo Literackie, Kraków-Wrocław 1985, s. 196.

czącym samego bycia, w jego wewnętrznej kondycji, swoje źródło miało nie w jakiejś zewnętrznej sile czy działaniu; u Miłosza jest ono wydarzeniem teologicznym i to traktowanym nie jako śmierć czy odejście Boga, lecz jako rodzaj kary wymierzonej ludziom przez „Pana Zastępów” i jako Jego suwerenny akt. Podmiot wierszy Leśmiana i *Dziennika* Gombrowicza, choć odczuwał samotność i obcość w „osłabionej” rzeczywistości, przemawiał jednak, by tak rzec, z wnętrza doświadczenia opisywanego jako zanikanie czy też wyparowywanie treści świata, doświadczenia, które traktował jako własne. Podmiot wiersza Miłosza wyraźnie dystansuje się od tego doświadczenia („Nie myślałem, że żyć będę w tak osobliwej chwili”). Miłosz najmocniej też akcentuje konkretny kontekst, w którym zachodzi proces „osłabienia” rzeczywistości; w *Śnie* Leśmiana rozgrywał się on w bliżej nieokreślonej, kosmicznej przestrzeni i czasie oraz nosił rys uniwersalności, co podkreślała jeszcze konwencja oniryczna; u Gombrowicza był wprawdzie mocniej osadzony w konkretnym momencie i miejscu, lecz zachodził na planie egzystencjalnym, rozgrywał się pomiędzy samotną jednostką a nikiem bytem. Miłosz natomiast wyraźnie osadza akt „osłabienia” rzeczy w kontekście cywilizacyjnym: rozpadowi podlegają nie tylko byty naturalne, lecz także synekdochy nowoczesnej cywilizacji – „drogi na betonowych słupach, miasta ze szkła i żeliwa, lotniska rozleglejsze niż plemienne państwa” oraz sensotwórcza i komunikacyjna moc języka oraz sztuki: „Literary ksiąg srebrniały, chwiały się i nikły”.

„Odnajdywanie śladem śladów”

W polskiej literaturze XX wieku pierwszy bodaj przejaw słabej ontologii, opartej na kategorii śladu, można znaleźć w *Weselu hrabiego Orgaza* Romana Jaworskiego. „Historią bowiem nie jest układanie wiecznych śladów życia według dowolnej ludzkiej projekcji, lecz odnajdywanie śladem śladów wielkiego życia zawrotnej konstrukcji”²¹. To zdanie – które wypowiedział jeden z bohaterów, Yetemejer, pod adresem kolekcji dzieł sztuki należącej do jego adwersarza Havemejera – może zarówno służyć jako wyrażona *avant la lettre* w artystycznej intuicji ilustracja śladowej, „słabej koncepcji” bytu, jak i pozwala sformułować podstawowe wyznaczniki mimesis-naśladowania. Stanowi bowiem wyraz przekonania, że istnieje jakaś niezależna od ludzkiego poznania, transcendentna względem niego rzeczywistość, autonomiczna „konstrukcja” bytu. Konstrukcja ta jest jednak niemożliwa do ogarnięcia i całościowego, pełnego i pewnego przedstawienia. Byt jest dany w śladach, znakach, reliktach, jakie po sobie zostawia, podobnie jak tradycja kulturowa, której alegorią może być pałac głównego bohatera *Wesela hrabiego Orgaza*:

To pogładowe jest niby muzeum, gdzie sławnej przeszłości pochowano ślady, świadczące wyraźnie, jak się zwykle kończy hodowanie myśli w służbie dla drugich. Wspaniałe relikwie przemądrych religii, które minęły już dzisiaj bez śladu, gdyż nie przemysłal ich

²¹ Zob. R. Jaworski *Wesele hrabiego Orgaza. Powieść z pogranicza dwóch rzeczywistości*, oprac. I. Sariusz-Skąpska, Universitas, Kraków 2002, s. 36.

przedtem dla siebie ich twórca. Zręby epok, historii na pół rozwalone i oszepeczone krwawymi ślady cichego szaleństwa: myśli ofiarnictwa.²²

W formule „odnajdywania śladem śladów” natomiast kryje się koncepcja sztuki odmienna zarówno od tradycyjnego modelu imitacyjnego, jak i konstrukcyjnego (nowoczesnego). Traktuje ona działalność artystyczną nie jako próbę skopionowania rzeczywistości ani też jako próbę narzucenia na nią „mocnych”, subiektywnych konstrukcji, lecz jako nieustannie ponawiane odczytywanie i interpretowanie obiektywnie istniejących śladów świata, życia, bytu, tradycji, układanie ich historii, opowiadanie o nich i odpowiadanie na nie – czy może raczej odpowiadanie im – własnym śladem.

Za ważne, a zapewne bardziej wpływowe i mocniej niż proza Jaworskiego oddziałujące na późniejszą literaturę źródło wątku „ontologicznej tandety” czy „rzeczywistości wybrakowanej” można też, jak się zdaje, uznać niektóre tendencje w literaturze polskiej lat trzydziestych, penetrującej to, co marginalne, peryferyjne, pograniczne, monstrialne czy groteskowe – między innymi prozę Gombrowicza, a zwłaszcza Schulza²³.

Słaba ontologia, jak też związany z nią ściśle motyw śladowości (w znaczeniu resztki, reliktu) zajmują istotne miejsce w literaturze polskiej ostatniej dekady, choć z trudem tylko pozwalają się uporządkować w sposób spójny i jednoznaczny, pojawiają się bowiem w różnych kontekstach i funkcjach oraz są różnie problematyzowane. Za dobry przykład mogą tu służyć trzy teksty: *Krótką historią pewnego żartu* Stefana Chwina, *Skaza* Magdaleny Tułfi i *Jadąc do Babadag* Andrzeja Stasiuka.

Dziecięcy narrator *Krótkiej historii* porównuje otaczający go, zideologizowany świat do rozrzedzonej substancji waty cukrowej, akcentując przez to jego niezgodny ze zdrowym rozsądkiem charakter, paradoksalność czy nawet aporetyczność, zawieszenie pomiędzy bytem a niebytem: „Bo wata jakby była i równocześnie jakby jej nie było. Ale czy coś może być i nie być jednocześnie? Moja myśl stawała

²² Tamże, s. 106.

²³ Cecha ta jest widoczna szczególnie w *Traktacie o manekinach*, gdzie akt powtórnej kreacji został potraktowany jako powołanie do bytu rzeczywistości wybrakowanej: „Przynajemy otwarcie: nie będziemy kładli nacisku na trwałość ani solidność wykonania, tory nasze będą jak gdyby prowizoryczne, na jeden raz zrobione” (B. Schulz, *Sklepy cynamonowe. Sanatorium pod klepsydrą*, wstęp A. Sandauer, Wydawnictwo Literackie, Kraków–Wrocław 1985, s. 61-62). Jest ona traktowana jako osobny, autonomiczny obszar bytu, a nie tylko jako kopia, odbicie oryginału, archetypu: „To podobieństwo, ten pozór, ta nazwa uspokaja nas i nie pozwala nam pytać, kim jest dla siebie samego ten twór nieszczęśliwy” (tamże, s. 65). To osłabienie materii jest, podobnie jak we *Snie Leśmiana*, wynikiem raczej nadmiaru, „nieskończonej płodności” (s. 60) niż zaniku czy ubytku bytu i jest „wyzwoleniem” z nadmiernego ciężaru substancjalności: „Ach, jak by ulżył światu ten ubytek treści” (s. 58). O słabej ontologii u Schulza pisał Michał Piętniewicz w niepublikowanej pracy licencjackiej *Proza Brunona Schulza w kontekście mitu i kiczu*, obronionej na Uniwersytecie Jagiellońskim w 2006 roku.

znów przed trudnymi pytaniami”, i dodaje: „Wszystko wydawało się nieprawdziwe – z tektury albo dykty. Nawet ordery i lampasy”²⁴. Narrator Chwina nie wątpi jednak, że pod tym światem pozornym kryje się prawda, „mocna rzeczywistość”, a zadaniem jego powieści jest dotrzeć do niej, wydobyć ją z różnych niezgodnych czy wręcz sprzecznych przekazów i relacji²⁵. Podobnie ślady. Są to przeważnie zostawione na ludziach i rzeczach rany oraz odpadki, rzeczy biedne, naznaczone rozpadem, rozbite, trudne do uchwycenia i zidentyfikowania: „ci niewidzialni zostawiali po sobie tylko ślady, smutne i ubogie”; „więc ślady się rozprasały, nikły”²⁶. Status śladów jest wprawdzie „słaby”, niepełny, lecz są one jedyną formą istnienia Innego, niepodważalnym dowodem jego obecności, która wprawdzie należy nieuchronnie do przeszłości i nie powróci (przeciwnie niż w klasycznych koncepcjach śladu pamięciowego, który był gwarantem reprezentacji), lecz jest zadaniem dla pamięci i opowieści.

Aporetycznością ontologiczną odznacza się także rzeczywistość przedstawiona w *Skazie* – to, co istnieje, miesza się z tym, czego nie ma, jest to świat tandety, imitacji, świat niezdolny do istnienia²⁷. Pod tą wybrakowaną, „słabą” powierzchnią nie kryje się jednak żadne „drugie dno”, prawdziwa, „mocna” rzeczywistość, a jedynie „dziura”, w której wszystko znika: „Ta głębia jest czystą iluzją, farbą i dyktą, niczym więcej”²⁸. Skoro nie istnieje jedyna i prawdziwa wersja rzeczywistości, można też powiedzieć, że „z pewnego punktu widzenia nie ma zmyślonych opowieści”, a jedyną rzeczywistością są meandryczne, zachodzące na siebie i ulegające „rozprzężeniu” narracje, odsyłające jedynie do innych narracji i pojęte na kształt *bricolage*’u, materiału wykorzystanego ponownie do zbudowania nowej całości i noszącego „ślady zużycia” odsyłające do poprzednich kontekstów i zastosowań²⁹.

²⁴ Zob. S. Chwin *Krótką historią pewnego żartu (Sceny z Europy Środkowowschodniej)*, Oficyna Literacka, Kraków 1991, cytaty kolejno ze s. 182 i 186.

²⁵ Także w *Zaproszeniu na egzekucję* Nabokova (przeł. i posł. L. Engelking, Czytelnik, Warszawa 1993) rzeczywistość jest porównana wielokrotnie do tandety, imitacji, podróbki (zob. między innymi s. 193, 202-205), ale zakończenie powieści zdaje się sugerować, że bohater wyzwał się ostatecznie ze świata iluzji w momencie śmierci.

²⁶ Tamże, s. 18 i 20. Wydaje się, że Chwinowi bliskie byłoby następujące stwierdzenie narratora *Doliny Issy* (zob. Cz. Miłosz *Dolina Issy*, Instytut Literacki, Paryż 1980, s. 75): „Nikt nie żyje sam: rozmawia z tymi, co przeminęli, ich życie w niego się wciela, wstępuje po stopniach i zwiedza, idąc ich śladem zakątki domu historii. Z ich nadziei i przegranej, ze znaków, jakie po nich zostały, choćby to była jedna wykuta w kamieniu, rodzi się spokój i powściągliwość w wypowiedaniu sądu o sobie”. Także dla Herberta (*Labirynt nad morzem*, Fundacja Zeszytów Literackich, Warszawa 2000, s. 29) materialne ślady są gwarancją nawiązania kontaktu z przeszłością).

²⁷ Zob. M. Tulli *Skaza*, W.A.B., Warszawa 2006, cytaty kolejno ze stron 174, 10, 16.

²⁸ Tamże, s. 127-128.

²⁹ Tamże, cytaty odsyłają kolejno do stron 163, 169, 60 i 80.

Najbardziej interesujący z przyjętego tu punktu widzenia wydaje się przypadek Stasiuka. Motyw rzeczywistości wybrakowanej, tandetnej, osłabionej, niezrealizowanej, potraktowany w *Jadąc do Babadag* wielostronnie i bogato nabiera w powieści szczególnego znaczenia jako klucz do opisu rzeczywistości Europy Środkowej i specyficznego dla tej części świata doświadczenia bycia, czasu i przestrzeni, odmiennego od uporządkowanej, solidnej rzeczywistości Zachodniej Europy:

Są domy, są ulice, ale to tylko szkice, ledwo uformowana prowizorka, smutek materii, która zastężyła w pół drogi do spełnienia, osłabła w pół kształtu.

To jest specjalność mojej części świata, ten nieustanny zanik pomieszany ze wzrostem, ten cwany niedorozwój, który każe wszystko brać na przeczekanie, ta niechęć do eksperymentów na własnym organizmie, to wieczne pół gwizdka, które pozwala wyskoczyć na brzeg strumienia czasu i akcję zastąpić kontemplacją. Wszystko, co nowe, jest tu podrabiane i dopiero gdy się zestarzeje, zniszczeje, zetleje i rozkruszy, nabiera jakiegoś znaczenia.

No tak, nie da się ukryć, że interesuje mnie zanik, rozpad i wszystko, co nie jest takie, jakie być mogło albo być powinno.³⁰

Tytułowa formuła tego podrozdziału mojego szkicu: „odnajdywanie śladem śladów” trafnie charakteryzuje sposób, w jaki Stasiuk traktuje śladowość w *Jadąc do Babadag*, z tym, że zamiast o odnajdywaniu, należałoby mówić tu raczej o wynajdywaniu. Świat jest wprawdzie dany narratorowi powieści pod postacią śladów, lecz nie są one niezbitym świadectwem istnienia jakiejś rzeczywistości (kultury, tradycji, inności) w jej wymiarze przeszłym, historycznym, lecz przeciwnie – podkreślają raczej nietrwałość rzeczy, znikających bez śladu, nie pozostawiających śladu a jako „okruchy teraźniejszości” stanowiących tworzywo egzystencji podmiotu, dla którego czasowa głębia uległa spłaszczeniu i którego jedynym wy-

³⁰ Zob. A. Stasiuk *Jadąc do Babadag*, Czarne, Wołowiec 2004, cyt. kolejno ze stron 194, 226 i 247. Stasiuk nawiązuje w swych obrazach Rumunii – która jest jego ulubionym przykładem i w pewnym sensie synekdochą całej Mitteleuropcy – do dwóch źródeł. Z jednej strony, do obserwacji Stempowskiego z eseju *Rubis d'Orient*, w którym nietrwałość i prowizoryczność, wpisana w sposób organizacji czasu, przestrzeni oraz w ludzkie gesty i zachowania została podniesiona do rangi wyróżnika historycznego i kulturowego doświadczenia Rumunii i całej Europy Środkowej. Z drugiej strony – do wzorów wypracowanych przez samą kulturę rumuńską, zwłaszcza do Ciorana (bohatera eseju Stempowskiego), którego historyzoficzny i egzystencjalny pesymizm dziedziczy tradycje dawniejsze, zwłaszcza fatalistyczno-wanitatywne wątki literatury starorumuńskiej (*Învațaturile Neagoe Basaraba*, *Viața lumii* Mirona Costina). Najbliższym kontekstem dla wizji Stasiuka wydaje się jednak ontologia Noiki, z jej akcentem postawionym na słabe doświadczenie rzeczywistości, traktowane jako „lokalna ontologia”, wyraz „rumuńskiego doświadczenia bycia”. Koncepcję modalności bycia Noiki można odnieść choćby do następującego opisu miasta Sfântu Gheorge: „W Sfântu Gheorge mogło się zdarzyć wszystko – byłem tego pewien około siódmej trzydzieści, gdy przy stolikach przybywało gości. Są takie miejsca, w których nie ma nic prócz potencjalności” (*Jadąc do Babadag*, s. 204).

miarem temporalnym jest trwanie w „czasie terazniejszym dokonanym”, likwidującym rzeczywiste następstwo zdarzeń i przekształcającym je w „wieczne teraz” opowieści³¹. Według Stasiuka, naśladowanie nie jest kopiowaniem „mocnej”, przedustawnej rzeczywistości, odnajdywaniem śladów Innego czy kroczeniem po nich, lecz wciąż ponawianym gestem nawiązywania kontaktu ze znikającym światem: „Powiniennem w ciemnościach życia wypatrzeć jakiś pojedynczy ślad, który w cudowny sposób zmieni się w łos, w coś, co można naśladować, coś, czym się można pocieszać. Ale nic z tego nie wychodzi”³². Dlatego też w świecie Stasiuka nie ma miejsca na żalobę, nostalgię czy modernistycznie rozumianą wzniosłość³³, raczej już na Heideggerowskie *Andenken* – myślenie jako rozpamiętywanie nieobecnego bytu, przeciwstawione przez Vattimo przedstawieniu, a przede wszystkim na inwencję, „produkowanie bycia jako nowych sensów doświadczenia”³⁴, na „wynajdywanie Innego”, by tym razem odwołać się do sformułowania Derridy³⁵.

Autor *Fado*, przeciwnie niż Chwin, nie szuka pod „słabą” (u autora *Krótkiej historii* znaczy to – zafałszowaną) powierzchnią – „mocnej” rzeczywistości, która uzasadnia sensowność aktu opowiadania jako odkrywania prawdziwej wersji zdarzeń (lub przynajmniej dążenia do niej) i która, gwarantowana przez fizyczną obecność swych śladów, sama jest ich bytową podstawą. Snucie narracji o świecie w *Jadąc do Babadag* czy w *Fado* jest, podobnie jak w *Skazie* Tułfi, możliwe właśnie dlatego, że rozpadała się „mocna” wersja świata, a on sam przypomina literacką fikcję, gdyż wszystko może się w nim wydarzyć³⁶. Rzeczywistość opowieści pozba-

31 A. Stasiuk *Jadąc do Babadag*, s. 96, 247, 261, 264, 283, 70, 247. O specyficznych cechach narracji w *Jadąc do Babadag*, zwłaszcza jej fragmentaryczności, szczątkowości i „powierzchnowości” w kontekście problematyki doświadczenia, rozumienia i reprezentacji pisała interesująco (uwzględniając też perspektywę myśli słabej) Dorota Kozicka w szkicach: *Podróżny horyzont rozumienia*, „Teksty Drugie” 2006 nr 1/2, zwłaszcza s. 282-284; „Nie ma nic na końcu książki”? – *O literaturze niefikcjonalnej ostatnich lat*, w: *Narracje po końcu (wielkich) narracji. Kolekcje, obiekty, symulakra...*, red. nauk. H. Gosk, A. Zieniewicz, Dom Wydawniczy Elipsa, Warszawa 2007; *Podróże kształcą? Doświadczenie podróży w literaturze najnowszej* (referat wygłoszony na sesji *Literackie reprezentacje doświadczenia*, która odbyła się w Sobieszewie we wrześniu 2006).

32 A. Stasiuk *Jadąc do Babadag*, s. 227.

33 Zob. G. Vattimo *Dialogo...*, s. 271.

34 G. Vattimo *Dzieje zbawienia, dzieje interpretacji*, przeł. A. Zawadzki, „Teksty Drugie” 2004 nr 4, s. 119.

35 J. Derrida *Psyche. Invention de l'autre*, Galilée, Paris 1987. Przekład fragmentu tytułowego szkicu książki Derridy, pióra M.P. Markowskiego, znajduje się w antologii *Postmodernizm*, red. R. Nycz, Universitas, Kraków

36 A. Stasiuk *Fado*, Czarne, Wołowiec 2006, s. 84. Por też *Jadąc do Babadag*, s. 225-226. Także opowieści Stasiuka są chaotyczne, nieskładne i porównane zostają do czystego kłamstwa (*Jadąc do Babadag*, s. 216).

wionych odniesienia do czegośkolwiek poza sobą nie jest jednak jedyną rzeczywistością w *Jadąc do Babadag*. Wskazuje na to pojawiająca się często w powieści, bliska znaczeniowo śladowi metaforyka szczeliny, pęknięcia, nieszczelności bytu, szczeliny, która pozwala na pracę wyobraźni, pamięci oraz na podniesienie wieka nicości, zobaczenie świata z innej strony³⁷. Jest ona niejednoznaczna i trudna do interpretacji, gdyż zdaje się sugerować istnienie jakiegoś obszaru niezależnego od zapośredniczeń doświadczenia, od tego, co opowiedziane, wyobrażone, ale raczej nie chodzi o istnienie „tamtej strony”, głębi, fundamentu, prawdy kryjącej się pod tym, co pozorne czy przygodne i dostępnej w akcie wglądu czy epifanii. Być może najlepszym kontekstem dla wyjaśnienia tej „szczelinowej” metaforyki jest pojęcie rysy z eseju Heideggera *Źródła dzieła sztuki*, która jest sporem, ale też miejscem złączenia oraz przynależności ziemi i świata, tego, co odkryte, otwarte i tego, co zakryte, zamknięte³⁸. Ta rysa jest miejscem, gdzie należy sytuować ślad i słabe bycie, „kruchą naturę” (*frageda fire*), która, by znów przywołać Noicę, jest tym, co wymyka się opozycji „ciężaru bycia” (*gravitatea ființei*) i nicości, absurdu³⁹.

Czy więc, zapytajmy na koniec, analizowane tu teksty literackie i pojawiające się w nich metafory zniknięcia, osłabienia, śladu, pęknięcia można umieścić w kontekście nihilizmu i słabej ontologii? Odpowiedź twierdząca jest łatwiejsza, jeśli przyjmie się Vattimowską koncepcję nihilizmu jako osłabienia, dematerializacji, desubstancjalizacji rzeczy, które „rozpływają się” w przekazy, opowieści⁴⁰. Odpowiedź ta nie jest już tak jednoznaczna, gdy przywoła się Heideggerowskie rozumienie nihilizmu jako dokonującego się w dziejach metafizyki usunięcia bycia przez byty⁴¹. Tu osłabienie mogłoby być rozumiane właśnie jako możliwość ponownego pojawienia się (co nie znaczy: powrotu „mocnej” wersji) zasłoniętego i usuniętego przez przedmioty bycia (które, jak pisze Noica, jest w rzeczach nieobecnością, pustką⁴²) i tym samym zapowiedzią przezwyciężenia nihilizmu, którą można znaleźć już u jego fundatora nihilistycznej problematyki w kulturze XX wieku, Nietzschego. Pisał on bowiem w przedmowie do *Woli mocy*, że nihilizm „ma już poza sobą, pod sobą, zewnątrz siebie”⁴³.

37 A. Stasiuk *Jadąc do Babadag*, s. 106, 181, 221.

38 M. Heidegger *Źródło dzieła sztuki*, przeł. J. Mizera, w: tegoż *Drogi lasu*, przeł. różni, Fundacja „Aletheia”, Warszawa 1997, s. 44.

39 Zob. C. Noica, *Sentimental românesc al ființei*, București 1996, s. 6.

40 Zob. G. Vattimo, *Koniec nowoczesności*, przeł. M. Surma-Gawłowska, Kraków 2006, s. 25.

41 Zob. M. Heidegger, *Nietzsche*, przeł. różni, Warszawa 1999, t. II, s. 354.

42 Zob. C. Noica *Devenirea ...*, s. 197, 199.

43 Zob. F. Nietzsche *Wola mocy*, w: tegoż *Dzieła*, przeł. S. Frycz i K. Drzewiecki, Warszawa 1911, s. 2.

Szkice

Abstract

Andrzej ZAWADZKI
Jagiellonian University (Kraków)

Weak Ontology in Modern Polish Literature: a Reconnaissance

The author considers the tradition of nihilism, in its Nietzschean and Heideggerian version, to be of use in interpretation of a number of important phenomena of 20th-century arts and literature. He advocates a thesis that weak ontology, in a variety of versions, has not only been emphatically expressed in modern arts and literature but in fact, has formed their ontological and aesthetic foundations. Mr. Zawadzki focuses on how the various practices, discourses and areas of human expression have attempted at naming the phenomenon which he himself perceives not only in terms of an academic issue but as a keen experience of our time.