

**Uniwersytet Gdański**  
**Wydział Nauk Społecznych**  
**Instytut Filozofii**

Iwona Szydłowska

*Doświadczenie istnienia w twórczości Williama Faulknera – w stronę  
estetyki integralnej*



Rozprawa doktorska

napisana pod kierunkiem  
dr hab. Anny Chęćki, prof. UG

Gdańsk 2023



*Szukam nauczyciela i mistrza  
niech przywróci mi wzrok słuch i mowę  
niech jeszcze raz nazwie rzeczy i pojęcia  
niech oddzieli światło od ciemności.*

Tadeusz Różewicz, *Ocalony*

Pracę moją chciałabym poświęcić pamięci Profesor Susette Graham. To właśnie ona pokazała mi, w jaki sposób można rozumieć literaturę, by nie zatracić jej piękna. Sama mądra i przenikliwa, zawsze sugerowała, że powieści Faulknera oprócz tajemnego mroku czarnoksiężstwa mają do przekazania prawdę, która rozświetla pesymistyczny odbiór twórczości tego pisarza. Tym właśnie tropem podążam w swojej pracy.

Nie byłoby to jednak możliwe, gdyby nie Szanowna Pani Promotorka mojej pracy, Profesor Anna Chęćka. Po pierwsze chciałabym wyrazić podziw, że postanowiła mi zaufać i nigdy, nawet w momentach trudnych i nieoczywistych, we mnie nie zwątpiła. Z perspektywy czasu mogę śmiało powiedzieć, że tylko dzięki jej wrażliwemu przewodnictwu, opiekuńczości i trosce udało mi się przejść przez kolejne etapy pisania pracy.

Nie sposób zapomnieć o wsparciu, które dostałam od Profesorów Instytutu Filozofii UG, którzy nigdy nie odmówili mi pomocy, za co jestem im bardzo wdzięczna. W szczególności dziękuję Profesorowi Stanisławowi Judyckiemu, który niejednokrotnie wspierał mnie w moich poszukiwaniach i rozumiał moje rozterki.

Chciałabym jeszcze podziękować moim zagranicznym przyjaciołom: Profesorowi Nabilowi Boudraa i Profesor Luminicie Dragulescu. Profesor Nabil Boudraa upewnił mnie w moich poszukiwaniach, a Profesor Luminita Dragulescu nie szczędziła mi swoich materiałów oraz spostrzeżeń na temat teorii wiecznego powrotu w prozie Faulknera.

Bardzo dziękuję moim Rodzicom, którzy od najmłodszych moich lat tworzyli mi pełne miłości i spokoju warunki do rozwijania moich pasji oraz przekazywali wartości, które są mi latarnią do dzisiaj. Praca ta nie zostałaby ukończona, gdyby nie wsparcie mojej całej rodziny, której z całego serca dziękuję. Bez Was nic nie miałoby sensu.



*Skądkolwiek jednak wszelki byt się wywodzi, w tym samym musi znajdować swój kres wedle zrzędzenia losu, ponieważ jedno drugiemu musi płacić karą i pokutą wedle sędziowskiego orzeczenia czasu.*

Anaksymander

## Spis treści

Wprowadzenie.....	8
Rozdział I. Literatura a filozofia .....	18
1.1.    Miejsce literatury w dyskursie filozoficznym .....	18
1.2.    Koncepcja zaangażowania filozoficznego w tekście literackim autorstwa Philipa Kitchera – wprowadzenie .....	21
1.2.a. Trzy stopnie zaangażowania filozoficznego w tekście literackim.....	21
1.2.b. Pojęcie <i>głoszenia</i> i <i>wykazywania</i> ( <i>saying</i> i <i>showing</i> ) .....	22
1.2.c. Teza Kitchera.....	22
1.3.    Polemika z teorią Philipa Kitchera .....	23
1.3.a. Daphne Giofkou a koncepcja drugiego wymiaru zaangażowania filozoficznego .....	23
1.3.b. Bence Nanay i jego stanowisko wobec teorii Kitchera .....	27
1.4.    Poznawczy aspekt literatury w teorii Jamesa Magriniego.....	30
1.5.    Moja odpowiedź na tezę Kitchera – wnioski końcowe .....	38
Rozdział II. Założenia metodologiczne pracy .....	40
2.1.    Hermeneutyka i estetyka oraz ich wspólny teren badań i filozoficznej refleksji .....	40
2.2.    Hermeneutyka Hansa-Georga Gadamera – <i>Prawda i metoda</i> .....	41
2.3.    Hermeneutyczna koncepcja odczytania dzieła literackiego – <i>Czas i opowieść</i> Paula Ricoeura .....	45
2.4. <i>Czas i opowieść</i> a filozoficzny namysł nad czasem .....	47
2.5.    Koncepcja potrójnej <i>mimesis</i> .....	49
2.6.    Arystoteles i św. Augustyn a koncepcja potrójnej <i>mimesis</i> .....	51
2.7.    Koncepcja potrójnej <i>mimesis</i> Paula Ricoeura wobec estetyki integralnej Władysława Stróżewskiego .....	55
Rozdział III. Dzieło literackie jako nośnik treści filozoficznych w koncepcjach czasowości Paula Ricoeura i Władysława Stróżewskiego .....	59
3.1.    Czasowość a filozoficzne przesłanie dzieła literackiego.....	59
3.2.    Pluralistyczna istota możliwości bycia.....	61
3.3.    Otwarta struktura dzieła literackiego.....	62
3.4.    Dialektyka niezgodnej zgodności.....	64
3.5.    Wieczność a pojęcie <i>sacrum</i> .....	65
3.6.    Dialektyka bytu i nicości.....	68
3.7.    Znaczenie miłości w przekraczaniu horyzontu czasu.....	70
Rozdział IV. Filozoficzne aspekty twórczości Williama Faulknera .....	73
4.1.    William Faulkner – rys biograficzno-historyczny.....	73

4.2.	Filozoficzne reminiscencje prozy Williama Faulknera we Francji.....	80
4.3.	William Faulkner jako pisarz filozoficzny.....	86
4.3.a.	Faulkner i egzystencjalizm.....	87
4.3.b.	Faulkner i etyka.....	90
4.3.c.	Faulkner i religia.....	93
4.3.d.	Faulkner i metafizyka.....	95
Rozdział V. Literatura i fenomenologia.....		100
5.1.	Dzieło sztuki jako fenomen.....	100
5.2.	Metoda analizy egzystencjalnej – sposób dostępu do bytu.....	102
5.3.	Momenty struktury bycia <i>Dasein</i> .....	103
5.4.	Emocje a postawa badawcza.....	105
5.5.	Ontologiczna struktura nastroju.....	105
5.6.	Uchwycenie fenomenu i przechowywanie go w dziele sztuki.....	107
5.6.a.	<i>Aletheia</i> – skrywająco-odkrywający charakter prawdy w dziele sztuki.....	107
5.6.b.	<i>Lichtung</i> .....	109
5.7.	Przeżycie <i>sacrum</i> w sztuce na podstawie paradygmatu Czworoboku Heideggera... 111	111
Rozdział VI. Metafizyczny wymiar dzieła sztuki literackiej.....		113
6.1.	Refleksja nad literaturą a jakości metafizyczne – człowiek metafizyczny.....	113
6.2.	Doświadczenie istnienia a egzystencja.....	115
6.3.	Specyfika budowy dzieła literackiego w ujęciu Romana Ingardena.....	119
6.4.	Jakości metafizyczne w teorii dzieła literackiego Romana Ingardena.....	122
6.5.	Źródłowość przeżycia estetycznego.....	124
6.6.	<i>Ineffable, indicible</i> i <i>inexprimable</i> – Jankélêvitchowska triada <i>niewyrażalnego</i> .....	125
6.7.	Ontyczna dwoistość dzieła sztuki.....	129
Rozdział VII. <i>Numinotyczna</i> koncepcja dzieła literackiego w teorii Władysława Stróżewskiego.....		131
7.1.	Pojęcie <i>sacrum</i> – definicja.....	131
7.2.	Ekstacyjny rys doświadczenia estetycznego.....	133
7.3.	Ontyczna dwoistość budowy dzieła sztuki – stanowisko Władysława Stróżewskiego 137	137
7.4.	Dwie modalności istnienia.....	140
7.5.	<i>Adaequatio</i> i <i>manifestatio</i> .....	141
Rozdział VIII. Dialektyczne oblicze <i>sacrum</i> w <i>Światłości w sierpniu</i> Williama Faulknera a teoria konkretyzacji <i>numinotycznej</i> Władysława Stróżewskiego.....		143
8.1.	Dialektyczne oblicze <i>sacrum</i> .....	143
8.2.	Miłość i niespełnienie.....	145

8.3.	Lena Grove – światło, które rozprasza mrok.....	147
8.4.	Ciemna noc trwogi .....	153
8.5.	Pomiędzy lękiem a olśnieniem.....	156
Rozdział IX. Doświadczenie istnienia a metafizyczne doświadczenie czasu .....		159
9.1.	Doświadczenie czasu jako doświadczenie źródłowe.....	159
9.2.	Szyfry transcendencji .....	161
9.3.	Inny wobec „doświadczenia czasu, doświadczenia istnienia” .....	164
9.4.	Doświadczenie Innego a doświadczanie dzieła sztuki .....	167
9.5.	Aksjologiczny wymiar doświadczenia Innego .....	168
9.6.	Nadczłowiek w teorii wiecznego powrotu a męstwo bycia .....	170
9.7.	Jakości metafizyczne wobec ekstazy wieczności.....	171
Rozdział X. Metafizyczny wymiar teorii wiecznego powrotu .....		173
10.1.	Metafizyczne rozważania o czasie a Nietzscheańska teoria wiecznego powrotu .	173
10.2.	Rola Heideggera w namyśle nad czasem .....	176
10.3.	Ekstatyczny rys teorii wiecznego powrotu .....	177
10.4.	Horror metafizyczny pytania o byt.....	178
10.5.	Metafizyka bytu, metafizyka czasu .....	180
10.6.	Południe – czas <i>katharsis</i> i objawienia.....	181
10.7.	Ku wieczności .....	184
Rozdział XI. Metafizyczny wymiar wiecznego powrotu w powieści Williama Faulknera <i>Wściekłość i wrzask</i> a doświadczenie istnienia według Władysława Stróżewskiego – estetyczne rozważania nad czasem .....		187
11.1.	Czas <i>sacrum</i> , czas <i>profanum</i> .....	187
11.2.	Nicość i życie, śmierć i miłość .....	190
11.3.	„Mała chwila umierania” .....	192
11.4.	Czas cykliczny – czas święty .....	193
11.5.	Czas odkupienia i nadziei – wieczność .....	195
11.6.	Rozumienie dzieła a jego interpretacja – wnioski .....	197
Rozdział XII. Katartyczno-kompensacyjna rola dzieła sztuki .....		200
12.1.	Dzieje pojęcia <i>katharsis</i> .....	200
12.2.	Dynamiczne oblicze <i>katharsis</i> .....	202
12.3.	Wielowymiarowość rozumienia ulgi katartycznej – główne nurty .....	203
12.4.	<i>Katharsis</i> a kompensacyjna rola sztuki .....	204
12.5.	Rola i przeżycia odbiorcy w badaniach nad pojęciem <i>katharsis</i> .....	207
12.6.	Humanistyczne oblicze katartyczno-kompensacyjnego charakteru sztuki.....	209
Wnioski .....		211



Appendix.....	222
Literatura.....	227

## Wprowadzenie

Albowiem człowiek – nawet najbardziej gorliwy w nauce – nie znajduje w naukach nic doskonalszego niż w niewiedzy sobie przyrodzonej, którą uzna wówczas za wiedzę najwyższą. I tym będzie mądrzejszy, za im większego się uzna ignoranta. Mając to na uwadze, podjąłem trud napisania paru rzeczy o oświeconej niewiedzy.

Mikołaj z Kuzy, *O oświeconej niewiedzy*

Niniejsza praca jest odpowiedzią na toczący się od kilkunastu lat spór o rolę literatury w przekazywaniu treści natury filozoficznej, a tym samym o jej miejsce w dyskursie filozoficznym. Celem rozprawy jest zaprezentowanie dzieła literackiego z perspektywy zupełnie pomijanej, a jakże ciekawej i płodnej dla problematyki, z którą od lat borykają się zagraniczni badacze. Choć wszyscy są zgodni co do tego, że szczególna moc fikcji literackiej leży w jej zdolności odwoływania się do emocji, to każda z teorii skupia się jedynie na wybranym aspekcie dzieła literackiego. Są to zazwyczaj rozważania natury estetycznej, które wydają się balansować na granicy estetyki, psychologii i socjologii. Na ich tle bardzo interesująco prezentuje się teoria filozofa umysłu – Philipa Kitchera, która zdaje się uwzględniać nie tylko kognitywny, ale i ontologiczny aspekt dzieła literackiego. Kitcher jako jeden z nielicznych zwraca uwagę na rolę budowy samego dzieła oraz uwypukla zależność skuteczności przekazywanych idei od artystycznego kunsztu samego twórcy. W przypadku teorii tego filozofa emocjonalna przyjemność obcowania z dziełem nie skupia się tylko na odczuciach odbiorcy, ale również na możliwości przekazywania treści natury filozoficznej. Jako zasadną wskazuje ontyczną budowę dzieła i wynikające z tego możliwości przekazu treści implikowanych o charakterze poznawczym.

Podążając tropem Kitchera, w swojej pracy staram się pokazać możliwości ujawniania się treści ukrytych w dziele w ramach analizy fenomenologicznej, a nawet wykraczając poza ramy, jakie proponuje ta metoda analizy. Taką formę poszukiwań wymusza na mnie niestandardowe, choć wpisujące się w uzus estetyki kognitywistycznej, ujęcie dzieła literackiego jako źródła jakości metafizycznych. Tym samym będę starała się pokazać, że metafizyczny aspekt wartości estetycznych ujawniający się w przeżyciu

metafizycznym stanowi o jego funkcji poznawczej o dość specyficznym statusie. To objawiające się w ramach materii estetycznej dzieła literackiego poznanie ma miejsce w ramach szczególnego, naocznego i bezpośredniego przeżycia o znamionach przeżycia metafizycznego, które jednak zawsze dotyka jakiegoś aspektu rzeczywistości. Oznacza to, że (jak chce tego Kitcher) znaczenie aksjologiczne związku literatury z rzeczywistością konstryuuje się nie poprzez odniesienia treściowe, ale doświadczenie natury egzystencjalnej. Objawiona przez dzieło i dana w przeżyciu estetycznym jakość metafizyczna otwiera przed odbiorcą możliwość doświadczenia, które nie należy już do porządku sztuki, a bytu. Jest ono szczególne nie tylko ze względu na swój metafizyczny rys, ale również niespodziewany, zaskakujący charakter. Ten nieoczekiwany i często gwałtowny rys doświadczenia metafizycznego (mimo że przebiega on w ramach doświadczenia estetycznego) jest wydarzeniem o wyjątkowym znaczeniu egzystencjalnym. Wytrącając czytelnika z bezpiecznych ram jego własnego życia, funduje mu przeżycie o charakterze metafizycznym, które w bezpośredni sposób dotyka jego istnienia. Z jednej strony wstrząsa czytelnikiem, z drugiej zaś dzięki bezpieczeństwu, jakie zapewnia dystans estetyczny, pozwala na spokojną kontemplację i namysł nad kondycją swojego istnienia. W ten sposób dzieło literackie staje się niezastąpioną dziedziną, która umożliwia poszerzenie doświadczenia istnienia, a tym samym dotyka tak fundamentalnych kwestii filozoficznych, jak kondycja człowieka w świecie i jego stosunek do bytu. Na uwagę zasługuje również fakt, że (jak podkreślam to w swojej pracy) jakości metafizyczne są obiektywne i ujawniają się niezależnie od woli czytelnika. To sytuacja godna odnotowania, ponieważ stawia ona nieobojętnego na tajemnicę czytelnika w obliczu ujawniającego się bytu. Doświadczenie to odnotowuję w swojej pracy jako doświadczenie rangi najwyższej, gdzie nie tylko człowiek pozostaje zaangażowany w proces odkrywania prawdy bytu, ale sam byt odkrywa się człowiekowi i daje mu znać o możliwości swojego istnienia. Tę właśnie nieobojętność na ludzkie wezwanie uzasadniam w swojej pracy jako dowód prawdy tego zdarzenia oraz sposób na nadanie ludzkiemu życiu poczucia sensu (pocieszenia) w obliczu skończoności jego istnienia. To okoliczność, dzięki której dzieło literackie staje się miejscem spotkania człowieka ze światem wartości, a samo piękno staje się synonimem prawdy.

Ponieważ jakość metafizyczna objawia się w utworach o najwyższej randze sztuki, nie tylko zaświadcza ona o możliwości konkretyzacji *numinotycznej*, ale też staje się funkcją artystycznej wartości utworu. To właśnie wartość artystyczna dzieła

literackiego, jak słusznie zauważył Philip Kitcher, jest najwyższym gwarantem ujawnienia się treści filozoficznych (w tym metafizycznych) i to one wyznaczają najlepsze dla danego dzieła granice krytyki literackiej. „Nie wierzę w jego [Faulknera – I. Sz.] metafizykę”<sup>1</sup> – powiedział Jean-Paul Sartre, ale to nie tylko wiara i osobiste preferencje czytelnika stanowią o odpowiedzialnej interpretacji dzieła. Interpretacja odpowiedzialna to taka, która akceptuje ramy, jakie zostają wyznaczone przez samo dzieło. W swojej rozprawie będę starała się pokazać, że tak lansowany przez Sartre’a w prozie Faulknera egzystencjalizm ma wiele twarzy. Jedną z nich jest głęboki namysł nad istnieniem, w którym to właśnie czasowość staje się głównym probierzem jakości metafizycznych i nadbudowujących się nad nimi wartości *sacrum*.

Pole badań mojej rozprawy jest dość szerokie i swoim zasięgiem obejmuje takie dziedziny filozofii jak: ontologia, fenomenologia, aksjologia, antropologia filozoficzna, a czasem nawet dotyka zagadnień z zakresu filozofii sztuki i estetyki sztuki sakralnej. Jak podpowiada Władysław Stróżewski: „Tylko pełne wykrycie uwarunkowań może przybliżyć poznanie absolutne. Innej drogi nie ma”<sup>2</sup>. Estetyka integralna, w ramach której staram się jak najbardziej poszerzyć kategorie poznawczości i poznania, wyłania się w mojej pracy jako owoc dialogu estetyki filozoficznej i empirycznej i jako taka obejmuje swoim zasięgiem cały horyzont możliwości filozoficznego namysłu nad dziełem literackim.

Estetyka i hermeneutyka od dawna mają wspólny teren badań i filozoficznego namysłu. To krąg spraw związanych ze sztuką, wśród których literatura znajduje swoje usankcjonowane miejsce. Jej szczególne zbliżenie do filozofii miało miejsce w estetyce egzystencjalnej, której założenia pod wieloma względami pokrywają się z założeniami hermeneutyki Hansa-Georga Gadamera i Paula Ricoeura. Choć w każdym z obu przypadków hermeneutyka nabiera nieco innego charakteru i stawia nacisk na inne aspekty interpretacji, to zestawienie ich głównych założeń może jedynie skutkować jeszcze bardziej dogłębną analizą dzieła literackiego. Biorąc pod uwagę fakt, że hermeneutyka sięga swymi korzeniami egzegezy tekstów świętych, wybór tej metody badawczej w przypadku możliwości otwarcia na doświadczenie istnienia wydaje się

---

<sup>1</sup> J.-P. Sartre, *Czasowość u Faulknera. Refleksje nad «Wściekłością i wraskiem»*, [w:] tegoż, *Czym jest literatura?*, przeł. J. Lalewicz, PIW, Warszawa 1968, s. 107.

<sup>2</sup> W. Stróżewski, *Fenomenologia i dialektyka*, [w:] tegoż, *Istnienie i sens*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2005, s. 253.

jeszcze bardziej uzasadniony. W tym właśnie sensie moja praca jest kontynuacją tego tropu jako egzegezy tekstu, który może być nosicielem szczególnej prawdy. To prawda, która nie odkrywa się przed każdym egzegetą, a na swych odkrywców wybiera tylko interpretatorów o szczególnej wrażliwości, a jednocześnie poczuciu odpowiedzialności w stosunku do tekstu. W przypadku dzieła literackiego jest to czytelnik wnikliwy, cierpliwy, odważny, a przede wszystkim otwarty na wszelkie możliwości, nawet możliwość konfrontacji z tajemnicą. O właśnie takim interpretatorze wspomina w swoim szkicu *Hermeneutyka* Maria Janion. Jak sama mówi: „Wszystko zatem, w czym duch «się zapisuje», może stanowić tekst dla hermeneutyki. W takim porządku przedmiotem jej dociekań przestają być jedynie teksty święte, stają się zaś wszelkie teksty”<sup>3</sup>.

1. W takim właśnie sensie moja praca jest próbą wykazania, że literatura może być medium, w którym zapisuje się duch o iście filozoficznym charakterze. Tak przedstawioną myśl postaram się naświetlić z dwóch stron. Bardziej teoretyczna z nich będzie próbą ukazania literatury z perspektywy najnowszych badań w dziedzinie estetyki. Z kolei analizy wybranych utworów Williama Faulknera posłużą jako ilustracje przyjętego przeze mnie stanowiska oraz pokazania tego wybitnego pisarza z zupełnie innej niż do tej pory perspektywy. W mojej pracy obok badaczy zagranicznych szczególnie wyróżniam polskiego filozofa, Władysława Stróżewskiego. Jest tak z kilku powodów. Jako kontynuator filozoficznych badań nad literaturą Romana Ingardena Stróżewski tworzy swoją własną teorię postrzegania dzieła literackiego. Jest ona wpisana w szerszy kontekst estetyki integralnej i na tle innych badań o wymiarze światowym stanowi ciekawy, świeży i oryginalny sposób patrzenia na literaturę.

2. Zagadnienie miejsca literatury w dyskursie filozoficznym wydaje mi się o tyle ważne, że dotyka toczącej się od kilkunastu lat dyskusji, która do tej pory pozostaje nierozstrzygnięta. Zazwyczaj koncentruje się ona wokół dwóch przeciwstawnych stanowisk. Jedno z nich definitywnie sprzeciwia się przyznaniu literaturze rangi odnoszącej się do zasług filozofii, z drugiej zaś pojawiają się głosy domagające się zrównania zasług literatury z tymi, którymi od lat szczyci się filozofia. Tendencja ta jest o tyle problematyczna, że postrzeganie sztuki, zwłaszcza zaś literatury, jako równie godnej zaufania w przekazywaniu prawd natury filozoficznej podważa uznawany do tej

---

<sup>3</sup> M. Janion, *Hermeneutyka*, [w:] *tejże, Humanistyka: poznanie i terapia*, PIW, Warszawa 1982, s. 129.

pory autorytet filozofii jako nauki o charakterze obiektywnym, której prawdy dociekane są tylko w sposób racjonalny.

Skoro jednak ekspresywno-afektywny sposób, w jaki literatura dotyka prawdy, miałby być zrównany z racjonalnym, pojawiają się następujące pytania: czy rzeczywiście emocje na równi z rozsądkiem są w stanie przekazać prawdy filozoficzne, a jeśli tak, to czy konsekwentnie nie dojdzie do swoistej fuzji tych dwóch dziedzin oraz czy w wyniku takiego zajścia filozofia nie utraci nic ze swojego dotychczasowego charakteru?

3. Próbując odpowiedzieć na te pytania, przedstawiam główne stanowiska odnoszące się do problemu miejsca literatury w dyskursie filozoficznym z wyróżnieniem teorii Philipa Kitchera. W swojej książce z 2013 roku *Deaths in Venice: The Cases of Gustav von Aschenbach* Kitcher wysuwa tezę, że literatura może być równie dobrym medium przekazywania treści filozoficznych co filozofia. Wizja literatury, jaką proponuje Kitcher, staje się przyczynkiem do dalszej dyskusji, w której biorą udział Bence Nanay, Daphne Giofkou i James Magrini. Ostatni z nich bierze pod lupę poznawczy aspekt literatury rozumiany na modłę filozofii Kitchera. Jednocześnie filozof uczuła, że nasze widzenie roli filozofii również ulega przekształceniom, które powinny otwierać nas na nowe możliwości. Jak wydaje się sugerować Magrini, tą „możliwością” nie musi być totalna fuzja filozofii i literatury. Zamiast proklamować lub negować całkowite zespolenia tych dwóch dziedzin, można jeszcze przecież obrać stanowisko pośrednie.

Przyjmuje ono, że filozofia i literatura rzeczywiście się przecinają i robią to w dwóch istotnych obszarach: tematu i wpływu, jaki wywierają na czytelników. Jest to, jak mi się wydaje, wystarczający powód, by podjąć wysiłek bliższego przyjrzenia się takiemu mariażowi.

4. Kolejna część pracy skupia się na hermeneutyce jako wybranej metodzie moich dociekań. Powieści Williama Faulknera odzwierciedlają jego własne egzystencjalne wątpliwości i usilne dążenie w poszukiwaniu odpowiedzi na fundamentalne pytania dotyczące ludzkiej egzystencji. Z tego też względu lektura jego dzieł wymaga od czytelnika otwartości na problemy ontologiczne i egzystencjalne. Równoległe do usiłowań autora czytelnik podejmuje próbę odnalezienia własnej interpretacji dzieła, co doskonale wpisuje się w Gadamerowską koncepcję poszukiwania znaczenia, w której nie chodzi o odnalezienie jednej prawdy, ale o wypracowanie swojej własnej interpretacji. Nie możemy jednak zapominać i o tym, że „wierność opisu zależy w przeważającej

mierze od tego, czy zostanie uwzględnione i to, jak dane jest to, czego ów opis dotyczy”<sup>4</sup>. Dlatego też aspekt hermeneutyczny zostaje w mojej pracy spleciony z wątkiem fenomenologicznym, któremu poświęcam jeden z rozdziałów.

5. W przypadku twórczości Faulknera, w której podejście do kwestii czasowości (jak zauważył Sartre) stanowi o jego metafizyce, przydatność Ricoeurowskiej koncepcji jest nie do przecenienia. Ricoeur wydaje się pierwszym hermeneutą, który opracował metodę analizy struktury narracyjnej w dziele literackim ze szczególnym uwzględnieniem aspektu czasu. Koncepcję tę przedstawił w trzytomowym dziele *Czas i opowieść*. Centralna teza teorii Ricoeura głosi, że pomiędzy narracją a czasem zachodzi korelacja. Twierdzenie to łączy się z jego przekonaniem, iż odpowiednio prowadzona narracja potrafi uchwycić i oddać specyfikę czasu jako przedmiotu myśli filozoficznej. Co więcej, to właśnie dzieło narracyjne w przeciwieństwie do filozofii potrafi uchwycić prawdziwy charakter czasu. Dlatego też dzieło sztuki literackiej jako „strażnik czasu” ma do spełnienia szczególną misję. Staje się bowiem swoistym medium przekazywania filozoficznej prawdy o człowieku i jego skomplikowanych, metafizycznych związkach z czasem. „O niczym nie myślimy tak mało jak o własnym istnieniu”<sup>5</sup> – pisze Stróżewski w swoim eseju *Doświadczenie czasu, doświadczenie istnienia*. Filozof łączy swoje dociekania na temat związku czasu z doświadczeniem istnienia na wielu poziomach. Jednocześnie jego rozważania w wielu miejscach spotykają się z refleksją na temat czasu samego Ricoeura, co starałam się pokazać w kolejnym z rozdziałów pracy.

6. „Jak w przypadku każdego wielkiego twórcy w każdej powołanej do życia postaci tkwi część jego samego”<sup>6</sup> – napisał biograf Faulknera, Jay Parini. Nie inaczej jest w przypadku tego wielkiego pisarza. Choć nie sposób dotrzeć do tych „szaleńczych, cudownych wizji życia, wyrrywających się [...] z nicości”<sup>7</sup>, to związek biograficznych uwarunkowań Faulknera z jego pisarstwem jest niezaprzeczalny. On to właśnie domagał się choć powierzchownego zarysowania tła twórczych zmagania tego wielkiego artysty w jednym z rozdziałów. W nim też próbowałam nawiązać do tej części twórczości pisarza, która odwołuje się do jego jawnych lub ukrytych fascynacji filozofią. Jej egzystencjalno-

---

<sup>4</sup> W. Stróżewski, *Fenomenologia...*, dz. cyt., s. 252.

<sup>5</sup> Tenże, *Doświadczenie czasu, doświadczenie istnienia*, [w:] *Medytacje filozoficzne*, red. M. Falkowski, A. Marczyński, Fundacja na Rzecz Myślenia im. Barbary Skargi, Muzeum Łazienki Królewskie w Warszawie, Warszawa 2015, s. 109.

<sup>6</sup> J. Parini, *Czas niezrównany. Życie Williama Faulknera*, przeł. M. Słysz, K. Oblucki, Wydawnictwo Książkowe Twój Styl, Warszawa 2006, s. 551.

<sup>7</sup> Tamże, s. 547.

metafizyczny rys splata się w prozie Faulknera z etyką, co nadaje jego prozie niepowtarzalny wymiar, a jednocześnie odwołuje się do tego, co w ludzkim życiu stałe i niepodważalne.

7. Egzystencjalno-ekstacyjny charakter dzieła literackiego pobrzmiewa w koncepcji wartości nadestetycznych Władysława Stróżewskiego. Choć one same są ukonkretnione w dziele sztuki, to jednak transcendują ku ideom. W ten sposób dzieło sztuki staje się nie tylko przedmiotem doznań estetycznych, ale również źródłem samej idei. Angażując odbiorcę w aktywny wkład w interpretację, dzieło otwiera czytelnikowi drogę do sfery wartości, ale również do sfery przeżyć o charakterze metafizycznym. Objawiona przez dzieło i dana w przeżyciu estetycznym jakość metafizyczna otwiera przed odbiorcą możliwość doświadczenia, które jest szczególne. Z jednej strony jest doznaniem o znamionach doświadczenia metafizycznego, z drugiej zaś wydarzeniem natury estetycznej o wyjątkowym znaczeniu egzystencjalnym.

I w tym miejscu zapatrywania Ricoeura i Stróżewskiego co do roli literatury zdają się również pokrywać. Odnosząc się do zadań fikcji, Ricoeur stwierdza, że jest nim „doświadczenie graniczne”, czyli doświadczenie o znamionach przeżycia metafizycznego. Tym bowiem wydaje się przekroczenie aporii czasu w dziele literackim w kierunku wieczności. Możliwość tego przekroczenia jest ważnym wątkiem w dziele Ricoeura i w samej swej istocie jest przykładem możliwej konkretyzacji, podczas której dochodzi do partycypacji idei wieczności w tym, co intencjonalne i materialne. W doświadczeniu wieczności, tak jak w każdym doświadczeniu *sacrum*, czas zawiesza się, odkrywając przed nami nową, zupełnie nieznaną nam dotąd formę istnienia.

Wedle Stróżewskiego sztuka metafizyczna ma aspiracje poznawcze i choć, jak pisze autor, częściej kieruje się ona porządkiem serca niż porządkiem rozumu<sup>8</sup>, to jednak ostateczną „racją sztuki metafizycznej jest p r a w d a. Wobec niej piękno schodzi na drugi plan. Albo lepiej: jest tym, co wywołuje prawda. Jest pięknem prawdy”<sup>9</sup>. W tym sensie dzieło sztuki, w tym dzieło sztuki literackie, staje się medium, przez które przemawia prawda o ludzkiej egzystencji, której jednym z wielu ważnych aspektów jest naznaczone tajemnicą absolutu przeżycie metafizyczne.

---

<sup>8</sup> W. Stróżewski, *Metafizyka i poezja*, [w:] tegoż, *Wokół piękna – szkice z estetyki*, TAIWPN Universitas, Kraków 2002, s. 154.

<sup>9</sup> Tamże, s. 133.



8. Właśnie taka prawda objawia się w powieściach Faulknera. Z pewnością każda epoka, czy nawet pokolenie, posiada swój własny klucz do tego, by „ujawniać to, co ukryte”<sup>10</sup>. Aby jednak tego dokonać, należy zwrócić swoją myśl w jakąś nową, nieodkrytą do tej pory stronę. Nie jest to łatwe ze względu na pierwotność sytuacji, w której hermeneuta pozostawiony zostaje sam sobie. Sam musi dokonać wyboru, a przede wszystkim określić swój punkt wyjścia. Moją busolą stała się estetyka integralna, która paradoksalnie wskazuje na to, że:

nie ma „absolutnego punktu wyjścia” wyznaczonego przez jakiekolwiek absolutne kryteria. Jesteśmy zawsze uwikłani w niedającą się określić, nieograniczoną sytuację przerastającą nas. Spróbujmy więc uchwycić jak najwięcej z niej, poczynić jak najwięcej założeń, uzyskać możliwie najpełniejsze, najbardziej wszechstronne jej doświadczenie<sup>11</sup>.

Tak właśnie wyobrażam sobie spotkanie z pisarzem, który wierzył, że i tak „sztuka jest trochę silniejsza od jakichkolwiek ludzkich wysiłków, zmierzających do pokrzyżowania jej szyków”<sup>12</sup>.

W swoim eseju Maria Janion pisze: „hermeneuta pełniąc swą powinność, występuje jako pośrednik w najwznioślejszym sensie tego słowa”<sup>13</sup>. Właśnie takiej wytycznej trzymałam się podczas swoich interpretacji powieści Faulknera. Jednocześnie mam nadzieję, że proponowane w niniejszej rozprawie odczytanie powieści tego wspaniałego pisarza posiada rys nowatorstwa.

9. Zirytowany wyróżnianiem przez Faulknera przeszłej ekstazy czasu, Sartre zwątpił w jego metafizykę. Obawiam się jednak, że Faulknerowski czas przeszły nie odnajduje się w ramach Sartre’owskiego egzystencjalizmu. Rola, jaką sobie powierzyłam w tej rozprawie, to rola „strażnika skarbcza tekstów, który musi też ciągle sprawdzać, czy skarby jego nie zaśnieżyły, czy wartości nie zastygły w dogmaty”<sup>14</sup>. W związku z tym w pracy tej bardzo zależało mi na tym, by zwrócić uwagę na fakt, że natura Faulknerowskiej prozy wydaje się tkana z bardziej misternej, uniwersalnej nici, niż chciałby tego Sartre. Nie można go za to winić, gdyż właśnie taka była interpretacja Faulknera na miarę czasów Sartre’a. Jak będę starała się wykazać w dalszej części pracy,

---

<sup>10</sup> M. Janion, *Hermeneutyka...*, dz. cyt., s. 130.

<sup>11</sup> W. Stróżewski, *Fenomenologia...*, dz. cyt., s. 260.

<sup>12</sup> W. Faulkner do Joan Williams, 4.08.1950, [w:] J. Parini, *Czas niezrównany...*, dz. cyt., s. 402.

<sup>13</sup> M. Janion, *Hermeneutyka...*, dz. cyt., s. 129.

<sup>14</sup> Tamże., s. 135.

objawieniowa moc powieści Faulknera nie obowiązuje tylko, jak by chciał tego Sartre, w rejonie zarezerwowanym dla przyszłości. Moim zdaniem objawieniowa moc powieści Faulknera daje o sobie znać na mocy tajemniczego przymierza wszystkich ekstaz czasu powieściowej narracji. Stąd też i pomysł ujrzenia *Wściekłości i wrzasku* z perspektywy teorii wiecznego powrotu. Nie inaczej ma się sytuacja ze *Światłością w sierpniu*, z której próbowałam wydobyć treści do tej pory pomijane, a jakże wymowne w obliczu współczesności. Przede mną zadanie bardzo trudne, wręcz karkołomne – „uszanować tajemnicę i wydrzeć tajemnicę”<sup>15</sup>, jednak według mnie to właśnie zadanie na miarę współczesności.

10. Jej to właśnie przypada w udziale inne niż dotąd rozumienie sztuki jak i jej katartyczno-kompensacyjnej roli. O niej będzie mówił ostatni rozdział mojej pracy, który porusza problem *katharsis*. Jego celem jest przedstawienie kontrowersji, jakie narosły na temat tego terminu w historii literatury i innych form sztuki, a następnie krótki przegląd jego najważniejszych aspektów. Rozdział koncentruje się na *katharsis*, biorąc pod uwagę różne stanowiska dotyczące jej miejsca w literaturze, jak i życiu społeczno-kulturalnym. Szczególnie jednak podkreśla rolę niedawno zmarłego polskiego estetyka, Bohdana Dziemidoka, który jako jeden z pierwszych badaczy zwrócił uwagę na katartyczno-kompensacyjną funkcję sztuki oraz rolę doświadczenia odbiorcy. W związku z tym w rozdziale zostały przedstawione najnowsze wyniki badań nad katartyczno-kompensacyjną funkcją sztuki. Jak próbuję udowodnić, wyniki współczesnych rozwiązań w tej dziedzinie nie tylko są potwierdzeniem trafnych intuicji badawczych Dziemidoka, ale także przyczyniają się do przeformułowania naszego myślenia o sztuce i jej roli we współczesnym świecie.

Wydaje się, że powinnością sztuki, w tym sztuki dzieła literackiego, wciąż pozostaje ukazywanie nowych wymiarów istnienia. Spośród wszystkich stworzeń tylko człowiek posiada zdolność transcendowania ekstaz czasu, a tym samym zdolność ukazania więzi bytu z myślą. Ta swoista więź jednostki z transcendencją objawiona za pomocą dzieł sztuki tak wybitnych jak *Wściekłość i wrzask* czy *Światłość w sierpniu* pozostaje niezwykłym źródłem metafizyczności, za którym stoi bardziej ogólne pytanie. Będzie to pytanie o sens świata jako całości składającej się z różnych jej części i przedzierająca się przez to pytanie wiara w istnienie jakiejś wyższej, scalającej tę całość

---

<sup>15</sup> Tamże, s. 131.

mocy. Czy to przypadkiem nie podstawowe kwestie dręczące od lat filozofię? Jeśli więc zarysowana tu koncepcja doświadczenia integralnego odnosi się do różnych i zmiennych tendencji tradycji filozofii, to jej tajemne źródło niezmiennie kieruje nas ku przedsokratejskim czasom prapoczątków.

## Rozdział I. Literatura a filozofia

Ficja to kłamstwo skrywające głęboką prawdę.

Mario Vargas Llosa, *Listy do młodego pisarza*

### 1.1. Miejsce literatury w dyskursie filozoficznym

Kwestia usytuowania artystów wśród filozofów przenosi nas do czasów Grecji platońskiej, kiedy to rozgorzała debata na temat wzajemnych relacji filozofii i literatury. Choć współczesna filozofia traktuje inne dyscypliny humanistyczne, takie jak literatura, z większą przychylnością, dyskusja o miejscu pisarzy wśród filozofów wydaje się nadal żywa.

Każda próba analizy dzieła literackiego z perspektywy koncepcji filozoficznych wymaga swoistego zespolenia literatury z filozofią. Wydaje się jednak, że idea wzajemnego zaangażowania literatury i filozofii jest oczywista i ma swoje korzenie w hermeneutyce filozoficznej Gadamera. Był on jednym z pierwszych, którzy *de facto* wprowadzili holistyczne podejście do dzieła literackiego zakorzenionego w filozofii i opowiedzieli się za interakcją między obiema dyscyplinami. O ile można zgodzić się z ideą zespolenia literatury i filozofii jako podwójnie owocną, o tyle istnieją również jej przeciwnicy, postrzegający każdą bliską relację między obiema dyscyplinami jako niestosowną.

Jednym z najciekawszych głosów w sporze jest pisarka i filozofka Iris Murdoch, której stanowisko wobec zjednania literatury z filozofią jest bardzo ostrożne. Choć w obrębie dyskusji, jaka toczy się na ten temat wyróżnia ona znaczącą rolę literatury jako nośnika prawd etycznych, pomysł całkowitego zrównania literatury z filozofią wydaje się traktować dość sceptycznie. Jej głównym argumentem jest to, że literatura ma tendencję do ukrywania, a nie ujawniania, przesłania filozoficznego: „Powiedziałas przed chwilą, że celem filozofii jest wyjaśnienie, podczas gdy celem literatury, bardzo

często, jest mistyfikacja”<sup>16</sup> [tłum. I. Sz.]. W rozmowie z Bryanem Magee Murdoch wyjaśnia, że jej zdaniem filozofia i literatura są całkowicie odrębnymi dyscyplinami i odrzuca ona wszelkie twierdzenia istnienia wspólnej płaszczyzny między nimi. Jak mówi, są one wyposażone w zupełnie inne narzędzia przekazywania swoich prawd. Poza tym filozofię postrzega jako naukę abstrakcyjną i systematyczną, niemającą żadnego związku z ludzkim doświadczeniem<sup>17</sup>.

Z kolei Jacquelyn Kegley pozytywniej zapatruje się na fuzję filozofii i literatury. W swoim eseju *The End of the Road: The Death of Individualism* Kegley twierdzi, że twórczość artystyczna i racjonalny dyskurs mogą wspólnie wytworzyć jeszcze bardziej przekonujące pod względem filozoficznym dzieło literackie. Jak wspomina, dobrze jest, gdy autor „stawia rozum i wyobraźnię naprzeciw sobie, sugerując, że każde z osobna jest niewystarczające w radzeniu sobie z ludzkim doświadczeniem”<sup>18</sup> [tłum. I. Sz.].

Wybitny filozof Stanley Cavell, analizując tragedie Szekspira, stwierdza, że filozofię i literaturę można z powodzeniem łączyć. Wskazuje:

Próby ustalenia, czy zwracam się do uzależnionych od filozofii, czy do adeptów literatury, wprawiają mnie w zakłopotanie, bo tak naprawdę jestem przekonany, że Szekspir nie mógłby być tym, kim jest – człowiekiem obciążonym ciężarem imienia największego pisarza w języku angielskim, stworzeniem robiącym najlepszy użytek z tego języka – gdyby jego pisarstwo nie angażowało głębi filozoficznych trosk jego kultury<sup>19</sup> [tłum. I. Sz.].

---

<sup>16</sup> I. Murdoch, *Literature and Philosophy: A Conversation with Bryan Magee*, [w:] *Existentialists and Mystics: Writings on Philosophy and Literature*, red. P. Conradi, Penguin Books, London 1999, s. 5.

“You said a moment ago that the aim of philosophy is to clarify whereas the aim of literature, very often, is to mystify.”

<sup>17</sup> Poglądy Murdoch na ten temat można poznać dzięki rozmowie, jaką przeprowadziła z filozofem i prezydentem Bryanem Magee *Literature and Philosophy: A Conversation with Bryan Magee*.

<sup>18</sup> J. Kegley, *The End of the Road: The Death of Individualism*, [w:] *Philosophy and Literature*, red. A. P. Griffiths, Cambridge University Press, Cambridge 1984, s. 115.

“[...] places reason and imagination in contention, suggesting that either faculty in isolation is inadequate in dealing with human experience.”

<sup>19</sup> S. Cavell, *Disowning Knowledge in Seven Plays of Shakespeare*, Cambridge University Press, Cambridge 2003, s. 2.

“I become perplexed in trying to determine whether it is to addicts of philosophy or to adepts of literature that I address myself when I in effect insist that Shakespeare could not be who he is – the burden of the name of the greatest writer in the language, the creature of the greatest ordering of English – unless his writing is engaging the depths of philosophical preoccupations of his culture.”

Filozofka Martha Nussbaum posunęła się najdalej w podobnym przekonaniu, stwierdzając, że konwencjonalne rozróżnienie między filozofią a literaturą musi zostać zmodyfikowane, a nawet zniesione. Pisze:

Znalazłam bowiem u greckich poetów tragicznych uznanie etycznego znaczenia przypadkowości, głębokie poczucie problemu sprzecznych zobowiązań i uznanie etycznego znaczenia namiętności, które rzadziej, jeśli w ogóle, odnajdywałam w myśli uznanych filozofów, starożytnych czy współczesnych<sup>20</sup> [tłum. I. Sz.].

Nawiązując do greckich poetów tragicznych, podkreśla ich rolę w wywoływaniu właściwych emocji, które z kolei prowadzą do rozpoznania etycznego znaczenia danego problemu. Założenie, że styl literacki właściwie przedstawia głębokie, ważne i złożone problemy etyczne, jest częścią jej ogólnego argumentu na rzecz trwałego mariażu filozofii z literaturą. To, czy literatura powinna być częścią filozofii moralnej, nie jest jednak tak oczywiste dla Lamarque'a i Olsena. W ich książce *Truth, Fiction, and Literature* próbują udowodnić, że dylemat, czy literatura powinna być częścią filozofii moralnej, „byłby nieciekawym z punktu widzenia estetyki literackiej, ponieważ nie istnieją twierdzenia o żadnym systematycznym związku między literaturą a filozofią”<sup>21</sup> [tłum. I. Sz.].

Podczas gdy Nussbaum, Lamarque i Olsen omawiają kwestie etyczne, Philip Kitcher koncentruje się na zagadnieniach rozwijanych przez Schopenhauera i Nietzschego, których głównym celem było dowiedzieć się, jak żyć. Jego postawa jest szczególnie cenna, ponieważ sam jest filozofem nauki, do niedawna bardziej zaangażowanym w filozoficzne idee Kuhna niż w literaturę. Jednak w 2013 roku Kitcher podjął kwestię filozofii i literatury w swojej książce *Deaths in Venice: The Cases of Gustav von Aschenbach*. W książce rozwija szerszą koncepcją filozofii opartą na „trzech stopniach zaangażowania filozoficznego, które może przejawiać dzieło literackie

---

<sup>20</sup> M. Nussbaum, *Love's Knowledge*, Oxford University Press, Oxford 1990, s. 14.

“For I was finding in the Greek tragic poets a recognition of the ethical importance of contingency, a deep sense of the problem of conflicting obligations, and a recognition of the ethical significance of the passions, that I found more rarely, if at all, in the thought of the admitted philosophers, whether ancient or modern.”

<sup>21</sup> P. Lamarque, S. H. Olsen, *Truth, Fiction, and Literature: A Philosophical Perspective*, Clarendon Press, Oxford 1994, s. 389-390.

“[...] would be uninteresting from the point of view of literary aesthetics since it makes no claims about any systematic relationship between literature and philosophy.”

lub muzyczne”<sup>22</sup> [tłum. I. Sz.]. Odwołując się do danych zaczerpniętych z kognitywistyki, Kitcher udowadnia twierdzenie, że zaangażowanie w literaturę może rzeczywiście mieć trwały wpływ na czytelników (w przeciwieństwie do sceptycznego podejścia, że wpływ ten może być w najlepszym razie epizodyczny) i że wnioski, do których dochodzą czytelnicy, mogą być miarodajne i tak znaczące jak te reprezentowane przez naukę filozoficzną.

## **1.2. Koncepcja zaangażowania filozoficznego w tekście literackim autorstwa Philipa Kitchera – wprowadzenie**

Kitcher przedstawia kilka mocnych argumentów na poparcie tezy o wartości poznawczej literatury, choć niekoniecznie podąża za wcześniejszymi zwolennikami koncepcji, że literatura jest równie dobrym sposobem przedstawiania niektórych idei filozoficznych, jak sama filozofia.

Mimo wszystko jego teoria może być dobrym punktem wyjścia do rozważań na temat dwóch kwestii. Pierwszą z nich jest pytanie, czy filozofia może być uprawiana nie tylko przez filozofów, ale także w ramach niektórych form sztuki, takich jak literatura. Druga kwestia dotykałaby dylematu, czy, gdyby tak było, byłby to wystarczający powód, aby przełamać wszelkie bariery między tymi dwiema dyscyplinami.

### **1.2.a. Trzy stopnie zaangażowania filozoficznego w tekście literackim**

W swojej książce Kitcher przedstawia własną teorię trzech stopni zaangażowania filozoficznego, a także jedno dodatkowe rozróżnienie.

Pierwszy stopień reprezentuje pewne filozoficzne odniesienie dla wzbogacenia tekstu literackiego, tak jak to zrobił Dickens w *Ciężkich czasach*, gdzie bezpośrednio nawiązywał do utilitaryzmu i ekonomii politycznej.

---

<sup>22</sup> P. Kitcher, *Deaths in Venice: The Cases of Gustav von Aschenbach*, Columbia University Press, New York 2013, s. 13.

“[...] three grades of philosophical involvement that literary, or musical, work may manifest.”

W drugim stopniu bierze się pewne idee merytoryczne z filozofii i stosuje do literackiego opisu niektórych zjawisk. Przykładem tego typu zaangażowania filozofii jest sposób, w jaki Dante zorganizował swoje *Inferno* na zasadach arystotelesowskich.

W trzecim stopniu do eksploracji pytań filozoficznych wykorzystuje się dzieło fikcyjne, ale w taki sposób, że autor nie tylko wykorzystuje idee innych, ale opracowuje własne rozwiązania. Kitcher posuwa się w swoich spekulacjach nieco dalej i postuluje znaczenie trzeciego stopnia filozoficznego zaangażowania jako najważniejszego wkładu sztuki w filozofię. Jak stara się udowodnić, w tym stopniu aktywność artystyczna, taka jak pisarstwo, nie polega na *głoszeniu*, ale na *wykazywaniu*.

### **1.2.b. Pojęcie *głoszenia* i *wykazywania* (*saying* i *showing*)**

Filozofia uprawiana za pomocą głoszenia dochodzi do głosu w powieściach, w których autorzy bezpośrednio podejmują pewne kwestie natury filozoficznej. Kitcher odrzuca taki sposób prezentowanie przez dzieło sztuki literackiej zagadnień filozoficznych jako „fikcję, która argumentuje”<sup>23</sup> i właśnie z tego powodu fikcja ta jest „zazwyczaj martwa”<sup>24</sup>. Jego głównym ośrodkiem zainteresowania są zatem dzieła, w których filozofia jest uprawiana poprzez wykazywanie. Filozoficzne poszukiwania są tam organicznie zintegrowane z narracją: rozwojem postaci, fabułą, stylem itp. Dzieła tego rodzaju mogą zaczerpnąć pewne pytania z kanonicznych tekstów filozoficznych, a pisarz może nawet przyjąć sformułowania oferowane przez te teksty, jednak sam sposób ich prezentacji musi uwzględniać inwencję twórczą samego autora.

### **1.2.c. Teza Kitchera**

Według Kitchera epifaniczna moc literatury w przekazywaniu prawd filozoficznych poprzez *wykazywanie* jest tak przekonująca, że może dorównać metodom proponowanym przez samą filozofię.

---

<sup>23</sup> Tamże, s. 12.

<sup>24</sup> Tamże.



Jest to dla niego wystarczająco dobry powód, by przełamać wszelkie bariery między filozofią a literaturą. Jednocześnie przedstawia on kilka mocnych argumentów na poparcie wartości poznawczej literatury, choć jego podejście różni się zasadniczo od argumentów zwykle wysuwanych w obronie kognitywistyki literackiej. Dlatego uważam, że analiza jego sposobu rozumowania może nie tylko wnieść nowe spojrzenie na sprawę, ale także okazać się owocna dla niekończącej się dysputy między zwolennikami i przeciwnikami fuzji filozofii i literatury.

### 1.3. Polemika z teorią Philipa Kitchera

#### 1.3.a. Daphne Giofkou a koncepcja drugiego wymiaru zaangażowania filozoficznego

Daphne Giofkou, w swoim artykule *The Writer as an Acrobat: Deleuze and Guattari on the Relation between Philosophy and Literature (and How Kierkegaard Moves in-between)*, przedstawia propozycję „postaci konceptualnych” lub „orędowników” Deleuze’a i Guattariego, która jest wspaniałą ilustracją drugiego wymiaru zaangażowania filozoficznego według Kitchera. Postać konceptualna, jak Sokrates Platona czy Zaratustra Nietzschego, według Giofkou „może być uważana za technikę literacką wdrożoną na terenie filozofii zgodnie z zakresem klarownych (filozoficznych) perspektyw lub tez”<sup>25</sup> [tłum. I. Sz.]. Postaci konceptualne nie są abstrakcyjne, choć „reprezentują koncepcje autora. Można je jednak uznać za nadzwyczajnych pośredników przesłania filozoficznego jako wyraz nowych możliwości życia lub sposobów istnienia”<sup>26</sup> [tłum. I. Sz.].

Istnieje również dodatkowy aspekt teorii Deleuze’a i Guattariego. Ich zdaniem filozof utożsamia się z postacią konceptualną (podobnie jak Nietzsche z Zaratustrą) i reprezentuje jednocześnie dwa pojęcia: kreację stworzoną przez filozofa i stworzenie

---

<sup>25</sup> D. Giofkou, *The Writer as an Acrobat: Deleuze and Guattari on the Relation between Philosophy and Literature (and How Kierkegaard Moves in-between)*, „Transnational Literature” 2015, nr 2 (7) 2015, s. 2. “[...] could be considered as a literary technique introduced in philosophy with the scope to articulate (philosophical) perspectives or theses.”

<sup>26</sup> Tamże.

[...] could be considered as a literary technique introduced in philosophy with the scope to articulate (philosophical) perspectives or theses.”

samego filozofa. Jak pisze Giofkou, cytując autorów *What is philosophy*: „Postać konceptualna jest stawaniem się lub podmiotem filozofii, na równi z filozofem, tak jak Nietzsche w stawaniu się Zaratustrą/Dionizosem mówi: «Tańczę jako Dionizos»”<sup>27</sup> [tłum. I. Sz.]. W ten sposób, według Deleuze’a i Guattariego, podział pomiędzy literaturą i filozofią zostaje zniesiony. Odtąd kreacja pochodząca z umysłu filozofa w postaci konceptualnej osoby ma być wiązana z samym filozofem i jego filozofią i dzięki temu stanowić dynamiczny związek. Według Giofkou filozofia nie ma być traktowana jako sterylne ćwiczenie egzegetyczne, ale jako akt twórczy, a styl filozoficzny ma stanowić ruch pojęć. Deleuze twierdzi, że filozofię można porównać do powieści, ponieważ ona również stawia pytania o przyszłość (o to, co się wydarzy) i o przeszłą przyczynę obecnego *status quo*. Jedyna różnica polega na tym, że zamiast postaci mamy pojęcia.

Deleuze chce rozszyfrować sekwencję zdarzeń nie z perspektywy konkretnego punktu w teraźniejszości, jak tradycyjnie podchodzi się do tych kwestii, ale wychodząc z punktu, którego położenie stale się zmienia. Akt pisania i jego czasowa sekwencyjność zlewają się w nieoczekiwany sposób, a głównym celem staje się wyzwolenie życia i sprawienie, że zobaczymy rzeczy, o istnieniu których nie mieliśmy pojęcia. Sam styl pełni zatem funkcję egzystencjalną. Giofkou odnosi się do eseju Deleuze’a *Literatura i życie*, w którym Deleuze podkreśla egzystencjalny aspekt pisania w następujący sposób: „Pisanie jest kwestią stawania się *devenir*, bycia zawsze niekompletnym, zawsze w czasie formowania się i stawania się środkiem do stania się innym (kobietą, zwierzęciem, mniejszością), czymś «nieprzewidzianym i wcześniej nieistniejącym *non-préexistants*»”<sup>28</sup> [tłum. I. Sz.]. Jest to egzystencjalna funkcja literatury, którą Deleuze szczególnie podkreśla, ale robi to w zupełnie nowy i oryginalny sposób. Jego zdaniem, według Giofkou, pisarz na równi z filozofem jest zaangażowany w proces stawania się. Ruch, stawanie się i transformacja to pojęcia, które najbardziej interesują Deleuze’a.

Giofkou próbuje również przedstawić koncepcję powieści filozoficznej Deleuze’a, analizując dzieło Kierkegaarda. Podaje dokładną analizę *Rycerza wiary* Kierkegaarda, w której bada nie tylko czasową strukturę dzieła, ale także jego konotacje

---

<sup>27</sup> Tamże; za: Deleuze and Guattari, *What is philosophy*, Verso, London–New York 1994, s. 2.

“The conceptual persona is the becoming or the subject of a philosophy, on a par with the philosopher insofar as Nietzsche in becoming Zarathustra/Dionysus says «I dance as Dionysus».”

<sup>28</sup> Tamże, s. 3.

“Writing is a question of becoming [*devenir*], always incomplete, always in the midst of being formed and to become means to become other (a woman, an animal, a minority), something «unforeseen and *non-préexistants*».”

z powieścią jako najbardziej „tajemniczym” gatunkiem literackim. Opisując ten związek, Giofkou zauważa:

filozof odchodzi od romantycznej powieści do obszaru bliższego modernizmowi – nie tylko istnieje tam punkt zwrotny, który wyznacza radykalną zmianę, ale (a) punkt zwrotny sam w sobie jest „niewidoczny”, (b) powtarzalność punktu zwrotnego w każdej chwili odwraca przeszłość i czyni wszystko nowym<sup>29</sup> [tłum. I. Sz.].

Odnosi się wrażenie, że Giofkou podaje bardziej precyzyjną analizę pracy Kierkegaarda, aby postać „pisarza-akrobata” była bardziej zrozumiała dla czytelnika. Opierając swoje przekonania na uwagach Deleuze’a i Guattariego o Kierkegaardzie jako akrobacie, podkreśla fakt, że „tym, co daje siłę akrobacie, nie jest pewność, że nie upadnie, skacząc lub zapominając, że upadł w przeszłości, ale wiara, że powtórzy ruch skoku na nowo, na progu tego, co zwyczajne i cudowne”<sup>30</sup> [tłum. I. Sz.]. Wydaje się, że właśnie dlatego Kierkegaard jest jednym z niewielu filozofów, którzy mogą skakać między literaturą a filozofią w kierunku teologii. Nie ulega wątpliwości, że filozofia Deleuze’a dąży do zaistnienia możliwości przełamania jakichkolwiek ograniczeń lub narzuconych hierarchii w relacjach między filozofią a literaturą. Odnosi się on do faktu, że wszelka filozofia do pewnego stopnia jest, podobnie jak literatura, zależna od sposobu jej uprawiania. Cała literatura, jak stara się udowodnić, jest w pewnym sensie filozoficzna.

Giofkou podpira swoje badania odwołaniami do eseju Paula de Mana *Epistemologia metafory*, w którym filozof przyznaje: „dyskurs filozoficzny, broniąc swego epistemologicznego rygoru i twierdzeń o prawdzie, stara się stłumić literaturę, wyznaczyć granice tego, co literackie, wewnątrz literatury, «by, że się tak wyrażę, znała swoje miejsce»”<sup>31</sup> [tłum. I. Sz.]. Giofkou zwraca uwagę, że jeśli, jak próbuje udowodnić de Man, kształt języka przenika zarówno literaturę, jak i filozofię, to „nie istnieje

---

<sup>29</sup> Tamże, s. 10.

“The philosopher moves away from the Romantic novella to an area closer to modernism – that not only there is a turning point that marks a radical change, but (a) the turning point of change is itself «invisible» (b) the repeatability of the turning point at every moment undoes the past and makes everything new.”

<sup>30</sup> Tamże.

“[...] what gives strength to the acrobat is not the confidence that he will not fall down while leaping or his forgetting that he fell in the past but the faith that he will repeat the movement of the leap anew, at the threshold of the ordinary and the marvelous.”

<sup>31</sup> Tamże, s. 1.

“[...] philosophical discourse, defending its epistemological rigour and its truth claims, seeks to suppress the literary, to mark the territory of the literary inside literature «by keeping it, so to speak, in its place».”

niewinne odniesienie ani do ‘niewerbalnego «na zewnątrz»’, ani do wewnętrznej obecności świadomości”<sup>32</sup> [tłum. I. Sz.].

Na początku swojego artykułu Giofkou wydaje się stawiać pytanie, czy można myśleć o relacji między filozofią a literaturą poza kontekstem tłumienia lub narzucania hierarchii. Jednak jej głównym zamysłem nie jest, jak przypuszczam, odpowiedź na to pytanie, a jedynie przedstawienie pewnej szerszej perspektywy wobec problemu połączenia filozofii i literatury. Autor przedstawia teorię Deleuze’a i Guattariego, ale nie podaje ostatecznych rozwiązań. Jak pisze: „Deleuze i Guattari mówią o Kierkegaardzie jako pisarzu-akrobacie, który przeskakuje między literaturą a filozofią, co jest uzasadnione ze względu na rodzaj jego twórczości”<sup>33</sup> [tłum. I. Sz.]. Można by zadać pytanie, czy jednak fakt ten decyduje o całkowitej równości między tymi dwiema dziedzinami, czy też są „tylko”, uzasadnione „ze względu na rodzaj jego twórczości”.

Według mnie teoria Deleuze’a i Guattariego odnosi się do drugiego wymiaru filozoficznego zaangażowania. Choć historie takie jak *Tako rzeczy Zaratustra* angażują czytelnika w ich wewnętrzną strukturę, to obraz konceptualnych postaci wydaje się sztuczny. Przede wszystkim dość trudno jest przeciętnemu czytelnikowi utożsamić się z postacią taką jak Zaratustra i jego „dylematami”. To samo może dotyczyć *Rycerza wiary* Kierkegaarda. Jest tak nie tyle przez brak dramatycznego napięcia znanego z greckich tragedii, ale z powodu świadomości czytelnika, że Nietzsche stworzył Zaratustrę jako przedstawiciela idei filozoficznej. Antygona lub Edyp przypominają ludzi takich jak my, podczas gdy przykładowy Zaratustra jest raczej niespokojnym duchem pochodzącym z wyobraźni pisarza. Nic dziwnego, że czytelnik woli traktować go z dystansem i podejrzliwością. Funkcjonuje on bardziej jak Settembrini czy Naphta z *Czarodziejskiej Góry*, w usta których Mann włożył filozoficzne idee, które następnie postacie literackie przedstawiają czytelnikowi.

Wydaje się, że w takich przypadkach czytelnik nie czuje się jak jeden z bohaterów lub chociaż ktoś, kto może współczuć im straszliwego losu, ale bardziej jak student podczas wykładu lub widz pomysłowego spektaklu złożonego z koncepcji filozofa.

---

<sup>32</sup> Tamże.

“[...] there is no innocent reference either to ‘the nonverbal «outside»’ or to an inner presence of consciousness.”

<sup>33</sup> Tamże, s. 10.

“Deleuze and Guattari’s remarks about Kierkegaard as an acrobat-writer who leaps between literature and philosophy are justified in view of his authorship.”

Dlatego według mnie teoria Deleuze'a i Gattariego nie wykazuje, ale przedstawia i w ten sposób doskonale wpisuje się w drugi stopień typologii Kitchera.

### 1.3.b. Bence Nanay i jego stanowisko wobec teorii Kitchera

Bence Nanay w swoim artykule *From Philosophy of Science to Philosophy of Literature (and Back) via Philosophy of Mind: Philip Kitcher's Philosophical Pendulum* odnosi się do teorii Kitchera. Próbuje nie tylko analizować argumenty Kitchera przedstawiające dzieło literackie jako „filozofię w ruchu”, ale także twierdzi, że oryginalna koncepcja Kitchera jest niczym innym jak kontynuacją jego własnych zainteresowań naukowych.

W swoim artykule Nanay głosi, że podział Kitchera na trzy wymiary filozoficznego zaangażowania jest hołdem dla trzech stopni zaangażowania modalnego Quine'a. Nanay podkreśla wkład Kitchera w filozofię nauki i twierdzi, że jego wysiłki dotyczące filozofii literatury opierają się na pragmatycznej fascynacji ludzkim umysłem i procesami umysłowymi, które nie są całkowicie racjonalne. Jednak stosunek Nanaya do argumentów Kitchera jest raczej krytyczny i wydaje się, że nie zawsze jest przekonany co do jego teorii.

W przeciwieństwie do Kitchera Nanaya nie przekonuje fakt, że chociaż Wagner i Joyce nie wchodzi w polemiki, to nadal „uprawiają filozofię, prawdziwą filozofię, która może prowadzić słuchaczy i czytelników do przyjęcia lepszej perspektywy na pewną (jeśli nie jedyną) centralną kwestię filozoficzną”<sup>34</sup> [tłum. I. Sz.]. Nanay nie jest co do tego przekonany. Uważa on raczej, że wpływając na odbiorców pod kątem emocjonalnym, dzieła sztuki „uwodzą nas, abyśmy czuli lub myśleli w taki czy inny sposób”<sup>35</sup> [tłum. I. Sz.], podczas gdy filozofia „nie używa tak podejrzanych środków przekonywania: porusza się tylko w racjonalnych i wolnych od emocji logicznych

---

<sup>34</sup> B. Nanay, *From Philosophy of Science to Philosophy of Literature (and Back) via Philosophy of Mind: Philip Kitcher's Philosophical Pendulum*, „Theoria – An International Journal for Theory History and Foundations of Science” 7 (2013), s. 258; za: P. Kitcher, *Deaths in Venice...*, dz. cyt. 26.

“[...] do philosophy, real philosophy that can lead listeners and readers to improved perspectives on a (if not the) central philosophical question.”

<sup>35</sup> Tamże, s. 259.

“[...] seduce us to feel or think in some way or another.”

krokach”<sup>36</sup> [tłum. I. Sz.]. Nanay przypomina, że jeśli argument filozoficzny odwołuje się do emocji, jest to zły argument.

Następnie filozof koncentruje się na tym, że literatura i filozofia reprezentują dość zróżnicowane postawy wobec emocji. Mówi, że „podczas gdy literatura manipuluje naszymi emocjami, filozofia jest beznamiętnym poszukiwaniem prawdy”<sup>37</sup> [tłum. I. Sz.]. Tuż po tym przedstawia sposób, w jaki Kitcher radzi sobie z tym problemem. Kitcher postrzega uprawianie filozofii jako aktywność:

w której to, co dzieje się w umyśle podmiotu, może obejmować szereg różnych procesów psychologicznych – w tym eksperymenty wyobraźni i reakcje emocjonalne na nie – i w której teksty i dźwięki, które generują filozoficzne zmiany poglądów, mogą być znacznie bardziej zróżnicowane niż jasne rzędy precyzyjnych zdań oznajmujących<sup>38</sup> [tłum. I. Sz.].

Chociaż Nanay jest skłonny zaakceptować taką postawę, jego głównym zmartwieniem jest fakt, że to „mało prawdopodobne, by poruszyć zatwardziały filozofów analitycznych. To, co uważają za uprawianie filozofii, ma niewiele wspólnego z emocjami i wyobraźnią”<sup>39</sup> [tłum. I. Sz.]. Jak mówi, Kitcher kwestionuje założenie, że uprawianie filozofii jest beznamiętnym poszukiwaniem prawdy. Z pewną dozą rozczarowania faktem, że Kitcher napisał bardzo mało na ten temat, Nanay postanawia zilustrować sposób myślenia filozofa: „na poparcie jego wniosków i ogólnej metodologii oraz by wskazać, że jego twierdzenia są poparte niektórymi niedawnymi badaniami empirycznymi”<sup>40</sup> [tłum. I. Sz.]. Ten dość nieoczekiwany manewr prowadzi Nanaya do istotnego podsumowania: „jedynymi stanami psychicznymi zaangażowanymi w psychologię filozofii są stany czysto poznawcze, takie jak przekonania, a jedynym

---

<sup>36</sup> Tamże.

“[...] does not use such suspicious means of convincing: it proceeds only in rational and emotion-free logical steps.”

<sup>37</sup> Tamże, s. 260.

“[...] while literature manipulates our emotions, philosophy is the dispassionate quest for truth.”

<sup>38</sup> Tamże, s. 259; za: P. Kitcher, *Deaths in Venice...*, dz. cyt., s. 20.

“[...] in which what goes on in the mind of the subject can involve a range of different psychological processes – including experiments in imagination and emotional reactions to them - and in which the texts and sounds that generate philosophical changes of mind can be far more various than the luminous rows of precise declarative sentences.”

<sup>39</sup> Tamże, s. 259.

“[...] it is unlikely to move hard-core analytic philosophers. What they consider to be philosophizing has little to do with emotions and imagination.”

<sup>40</sup> Tamże, s. 260.

“[...] it is unlikely to move hard-core analytic philosophers. What they consider to be philosophizing has little to do with emotions and imagination.”

dopuszczalnym sposobem połączenia tych stanów poznawczych jest wnioskowanie<sup>41</sup> [tłum. I. Sz.].

Podobnie jak Kitcher, Nanay wydaje się konfrontować z tezą, że „zmiany w przekonaniach są wywołane dzięki prostemu przedstawieniu nowych propozycji, idealnie wyrażonych w precyzyjnych zdaniach oznajmujących z towarzyszeniem wyraźnej prezentacji przekonujących powodów”<sup>42</sup> [tłum. I. Sz.]. Podąża za rozumowaniem Kitchera, podkreślając Quine’owski „punkt, w którym nabycie nowych przekonań zależy w dużej mierze od innych przekonań, które już w sobie nosimy. Większość naszych przekonań nabyliśmy nie z pomocą analizy logicznej, ale poprzez percepcyjną naukę lub inne nieracjonalne środki”<sup>43</sup> [tłum. I. Sz.]. Nanay podaje przykład, że „to, czy uwierzysz, że wolna wola jest niemożliwa, zależy od tego, jakie masz inne (w dużej mierze nienabyte w sposób racjonalny) przekonania i jak trudno jest ci sprawić, by nowe przekonanie było z nimi zgodne”<sup>44</sup> [tłum. I. Sz.]. Nic dziwnego, że Nanay wydaje się nie mieć nic przeciwko argumentacji Kitchera, że „czytanie fikcji często stawia nas w lepszej sytuacji niż czytanie dobrze przemyślanego argumentu w czasopiśmie filozoficznym”<sup>45</sup> [tłum. I. Sz.].

Po przedstawieniu argumentu Kitchera na temat filozofii psychologicznej Nanay wyraża wyraźne poparcie dla jego postawy, dostarczając czytelnikowi informacji na temat ostatnich empirycznych ustaleń co do tego, jak faktycznie rozumiemy. Ustalenia te zdają się zaprzeczać obrazowi ludzkiego rozumowania w głównym nurcie jako „beznamiętnego poszukiwania prawdy”<sup>46</sup> [tłum. I. Sz.], co może tylko wzmocnić argumenty Kitchera. Jak pisze Nanay, proces rozumowania jest wyczulony na efekt

---

<sup>41</sup> Tamże.

“[...] the only mental states involved in the psychology of philosophy are purely cognitive states like beliefs and the only permissible way of connecting these cognitive states is by means of inference.”

<sup>42</sup> Tamże, s. 260; za: P. Kitcher, *Deaths in Venice...*, dz. cyt. 19.

“[...] the changes in belief are sparked by the straightforward presentation of new propositions, ideally stated in precise declarative sentences and accompanied by the explicit presentation of cogent reasons.”

<sup>43</sup> Tamże, s. 260.

“[...] point that our acquisition of beliefs depends to a large extent on what other beliefs we already have. And the majority of our beliefs have been acquired not by logical analysis but by perceptual learning or other non-rational means.”

<sup>44</sup> Tamże.

“[...] you come to believe that free will is impossible depends on what other (largely not rationally acquired) beliefs you have and how difficult you find it to make the new belief consistent with them.”

<sup>45</sup> Tamże, s. 261.

“[...] reading fiction often puts us in a better position to do so than reading a well-polished argument in a philosophy journal.”

<sup>46</sup> Tamże, s. 260.

kolejności, efekt kadrowania, a nawet na tak banalne czynniki środowiskowe, jak zabrudzenie rąk. Następnie podaje kilka dobrze znanych przykładów, np. jak sposób sformułowania wypowiedzi wpływa na rozumowanie lub nawet osąd. Jak wyjaśnia, ten sam scenariusz zapisany w kontekście słowa „zabić” lub słowa „ocalić”, osoby badane odbierają inaczej. Kilka innych przykładów dotyczy osądów moralnych – oszacowanie oceny moralnej może zależeć od tego, czy „osądzający” siedzi w brudnym boksie obłożonym pudełkami po pizzy, czy też znajduje się w czystym środowisku. Odkrycia te pokazują, że rozumowanie podlega szerokiej gamie wpływów, o których nie byłoby mowy, gdyby chodziło tu tylko o chłodną ocenę naszych przekonań.

Chociaż model „beznamiętnego poszukiwania prawdy” opisuje racjonalne rozumowanie, to nie zawsze jesteśmy w pełni racjonalnymi istotami i odwoływanie się do normatywnych ideałów w tym kontekście jest niezwykle problematyczne. Wydaje się więc, że uprawianie filozofii w trybie „beznamiętnego poszukiwania prawdy” jest w jakimś sensie wewnętrznie lepsze niż uprawianie filozofii w jakikolwiek inny sposób. Czy oznacza to jednak, jak zdaje się pytać Nanay, że dojście do jakiegoś niezwykle wniosku inną metodą niż „beznamiętne „poszukiwanie prawdy” oznaczałoby, że takie uprawianie filozofii jest gorsze? Nanay nie udziela na to pytanie jednoznacznej odpowiedzi. Jego celem jest przedstawienie teorii Kitchera, a nie jej kwestionowanie. Mimo to, ze swoim naciskiem na aspekt poznawczy każdej dyskusji filozoficznej, otwiera drzwi do dalszej dyskusji na temat aspektu poznawczego sztuk, szczególnie literatury.

#### **1.4. Poznawczy aspekt literatury w teorii Jamesa Magriniego**

Temat poznawczego aspektu sztuki, zwłaszcza literatury, w dyskursie filozoficznym podjął również James Magrini. W swoim artykule *At The Intersection of Philosophy, Literature, and Ethics: Axiology Through The Genre of Literary Fiction* próbuje pokazać, że podejście do literatury jako do przedsięwzięcia filozoficznego może okazać się wartościowsze z perspektywy dyskursu moralnego w porównaniu z tradycyjnymi sposobami filozoficznego spekulowania znalezionymi w formalnych traktatach o moralności. Twierdzi, że powieść, jako gatunek literackiej fikcji, posiada potencjał do inspirowania autentycznego dyskursu moralnego. Zanim dotarł do ostatecznych wniosków, Magrini przedstawił krótką prezentację tego, jak na przestrzeni



wieków zmienił się stosunek do sztuki i literatury. Jego precyzyjna analiza różnych stanowisk wydaje się bardzo przydatna, ponieważ pokazuje, jak przeobraziło się nasze postrzeganie roli sztuki w dyskursie filozoficznym. Jednocześnie uświadamia nam, że nasze widzenie roli filozofii jako takiej również ulega przekształceniom, które powinny otwierać nas na nowe możliwości. Nie twierdzę, że tą „możliwością” musi być totalna fuzja filozofii i literatury, ale że rozsądne jest podjęcie wysiłku, aby bliżej przyjrzeć się takim możliwościom.

W swoim artykule Magrini przedstawia jednych z najbardziej zagorzałych wrogów mariażu literatury i filozofii. Zaczyna od Kanta i jego filozofii estetyki, która została przedstawiona w *Krytyce władzy sądu*. Magrini wyjaśnia, że Kant jest ważny w tej debacie ze względu na jego zaangażowanie w kognitywizm. Jak pisze:

Korzystne dla czytelnika będzie, aby zapoznał się z kantowskim pojęciem sztuki, piękna i doświadczenia estetycznego przed przejściem do wyjaśnienia kognitywizmu, który opiera się na kantowskich fundamentach, ale ostatecznie wykracza poza zrozumienie sztuki, jakie znajdujemy u Kanta<sup>47</sup> [tłum. I. Sz.].

Twierdzi, że dla Kanta osądzenie obiektu artystycznego, docenienie jego piękna i harmonii, jest „bezinteresowne”, ponieważ nie pragniemy posiadać obiektu, który kontemplujemy. Nie mamy wtedy mocy poznania przedmiotu, nadania mu sensu w kategoriach, które są nam znane z naszego codziennego doświadczenia świata. Doświadczenie sztuki, według Kanta, „jest całkiem dosłownie poza naszym zrozumieniem czasu, przestrzeni i przyczynowości w kategorii zjawisk”<sup>48</sup> [tłum. I. Sz.]. I nawet jeśli podejmiemy próbę skonceptualizowania dzieła, to nadal jego pełne zrozumienie jest poza wszelkim racjonalnym wysiłkiem. Kant uważa, że to struktura dzieła sztuki, sposób, w jaki wszystkie jego elementy są ułożone, powoduje, że widz doznaje przyjemności estetycznej. Kant jest przekonany, że osąd estetyczny ma niewiele wspólnego z osądem racjonalnym, a zatem „sztuka nie jest w stanie niczego nas nauczyć”<sup>49</sup> [tłum. I. Sz.]. Magrini twierdzi, że „teoria estetyki Schopenhauera

---

<sup>47</sup> J. Magrini, *At The Intersection of Philosophy, Literature, and Ethics: Axiology Through The Genre of Literary Fiction*, „Philosophy Scholarship Paper” 2009, nr 1 (1), s. 6.

“It will benefit the reader to become familiar with Kant’s notion of art, beauty, and the aesthetic experience before proceeding to an elucidation of cognitivism, which builds on Kantian foundations, but ultimately graduates beyond the understanding of art we find in Kant.”

<sup>48</sup> Tamże.

“[...] is quite literally beyond our phenomenal understanding of time, space, and causality.”

<sup>49</sup> Tamże, s. 7. „[...] art therefore has not capacity to teach us anything.”

radykalizuje filozofię Kanta”<sup>50</sup> [tłum. I. Sz.], ponieważ poszerza on rozumienie doświadczenia estetycznego jako „percepcyjnego momentu uzasadnionego wglądu w rzeczywistość uniwersalnych aspektów świata lub wiedzy o ideach platońskich”<sup>51</sup> [tłum. I. Sz.]. Przyjemność estetycznego „doświadczenia, dla Schopenhauera, odnosi się do zatrzymania mechanicznych (przyczynowych) procesów «woli»”<sup>52</sup> [tłum. I. Sz.]. A sztuka jest jedną z tych niewielu zjawisk, które pokazują rzeczy takimi, jakimi odwiecznie są. Jak przyznaje Magrini, „Schopenhauer dostarcza wczesnej wersji kognitywistyki w sztuce i, co ważne, łączy obawy sztuki z obawami filozofii”<sup>53</sup> [tłum. I. Sz.]. Autor artykułu odwołuje się do tego, co Julian Young mówi o poznawczym aspekcie wizji sztuki Schopenhauera: „Dobra sztuka jest dla Schopenhauera przedsięwzięciem ważnym poznawczo. Przekazuje nam wiedzę, co więcej, jest to wiedza o uniwersalnym znaczeniu [...] sztuka mówi nam o życiu, a nie tylko żyje”<sup>54</sup> [tłum. I. Sz.].

W debacie na temat sztuki i filozofii można by posunąć się o krok dalej, wskazując, że nie tylko filozofia, ale także sztuki piękne działają u podstaw, rozwiązując problemy egzystencjalne. Schopenhauer podziela założenie, że zarówno filozofia, jak i sztuka „wypływają z tego samego pierwotnego ludzkiego dążenia do odpowiedzi na ostateczne pytania dotyczące świata i życia ludzkiego”<sup>55</sup> [tłum. I. Sz.]. Schopenhauer nie tylko rozluźnia napięcie między sztuką a filozofią, które Platon ustanawia w *Państwie*, ale także po raz pierwszy w historii filozofii głosi tezę, że „jeśli chodzi o motywację i treść, filozofia i sztuka są jednym i tym samym przedsięwzięciem”<sup>56</sup> [tłum. I. Sz.]. Choć Schopenhauer wyraźnie stwierdza, że „metodologicznie” filozofia i sztuka funkcjonują

---

<sup>50</sup> Tamże.

”[...] Schopenhauer's theory of aesthetics radicalizes Kant's philosophy.”

<sup>51</sup> Tamże.

“[...] perceptive moment of legitimate insight into the reality of the universal aspects of the world, or knowledge of the Platonic Ideas.”

<sup>52</sup> Tamże.

“[...] experience, for Schopenhauer, relates to the cessation of the mechanical (causal) processes of «willing».”

<sup>53</sup> Tamże.

“Schopenhauer is providing an early version of cognitivism in art, and, importantly, linking the concerns of art and the concerns of philosophy.”

<sup>54</sup> Tamże.

“Good art, is for Schopenhauer, a cognitively important enterprise. It communicates knowledge to us, knowledge moreover, of a universal import [...] art tells us about life and not just lives.”

<sup>55</sup> Tamże.

“[...] spring from the same primordial human drive to answer ultimate questions about the world and human life”.

<sup>56</sup> Tamże.

“[...] with respect to «motivation» and «content», philosophy and art are one and the same endeavor.”

w różny sposób – filozofia prezentuje swoje odpowiedzi pojęciowo, a sztuka oferuje swoje rozwiązania percepcyjnie – to jednak mają one wiele wspólnego. Jednym z najważniejszych wkładów filozofii Schopenhauera jest jego przełomowe podejście do doświadczenia estetycznego. Dało ono początek nowemu spojrzeniu na „poznawczą naturę sztuki, która oprócz zwiększenia naszej emocjonalnej wrażliwości na cechy dzieła sztuki, daje nam dostęp do znaczących cech świata, który nam przedstawia w nowy sposób”<sup>57</sup> [tłum. I. Sz.]. Takie postrzeganie sztuki zbliża ją do filozofii jako jeszcze jednego sposobu rozumienia miejsca człowieka w świecie. Co więcej, sztuka może otworzyć człowieka na doświadczenia, do których w innym przypadku nie miałby dostępu.

Opisując teorię Schopenhauera, Magrini przygotował jedynie grunt dla przedstawienia teorii Bertranda Russella, która wydaje się kontynuacją wniosków jego poprzedników-filozofów. Twierdzi on, że rozumowanie filozoficzne jest, jak pisze Magrini, „formą wiedzy, ku której zmierza autentyczne filozoficzne dociekanie, będące w rzeczywistości formą zrozumienia, podlegającą zmianom i rozwojowi poprzez pełną miłości i życzliwości interakcję między filozofem a obiektami jego kontemplacji”<sup>58</sup> [tłum. I. Sz.]. Według Magriniego idealny sposób filozoficznego dociekania dla Russella zawsze pociąga za sobą rozważania moralne, oparte na naszej własnej subiektywnej interakcji ze światem. Magrini pisze, że:

Filozofia, według Russella, jeśli jest autentyczna, nigdy nie jest w stanie osiąść ostatecznej wiedzy o świecie i to rozumienie filozofii można zastosować również do wiedzy związanej z badaniem wartości lub etyką (dociekanie aksjologiczne), ponieważ w przeciwieństwie do wiarygodności, którą można ustalić dla naszych twierdzeń analitycznych lub syntetycznych, osądy wartościujące uznane mogą być za słuszne tylko poprzez ostrożny i świadomy dyskurs, w którym porównujemy i kontrastujemy ze sobą różne teorie dotyczące etycznego zachowania i osądzamy, czy są one zgodne z naszymi podstawowymi przeczuciami na temat tego, co jest słuszne, a co nie<sup>59</sup> [tłum. I. Sz.].

---

<sup>57</sup> Tamże, s. 25.

“[...] the cognitive nature of art, which in addition to heightening our emotional sensitivity to the features of the work of art, grants us access to significant features of the world that it presents to us in new ways.”

<sup>58</sup> Tamże, s. 31.

“[...] a form of the knowledge toward which authentic philosophical inquiry aims, which is really a form of understanding that changes and develops through a loving and charitable interaction between the philosopher and the objects of her contemplation.”

<sup>59</sup> Tamże.

Ogólny wniosek, jaki można wyciągnąć z podsumowania dokonanego przez Magriniego jest taki, że miejsce sztuki w dyskursie filozoficznym bardzo się zmieniło. Nie można zaprzeczyć, że choć początkowo filozofia zachowała rozróżnienie między sztuką (literaturą jako jej częścią) a właściwą filozofią, to zaczęła coraz chętniej uznawać zalety tej pierwszej. Jedną z największych zalet sztuki, zwłaszcza literatury, jest zasadność wnoszenia literatury i badania emocji w sferę filozofii etycznej.

Magrini przedstawia stanowisko jednej z najbardziej wpływowych współczesnych filozofek – Marthy Nussbaum. Podąża za jej sposobem argumentacji, w którym twierdzi, że zarówno etyka kantowska (etyka prawa moralnego), jak i etyka utylitarystyczna Milla (etyka konsekwencjalistyczna) były podejrzliwe wobec literatury i emocji w dziedzinie filozofii moralnej. Istnieje przekonanie, że racjonalne wybory moralne nie mogą być dokonywane pod wpływem emocji lub wyobraźni. Dla Kanta bowiem obowiązek moralny pojmuje się *a priori* za pomocą rozumu praktycznego, który jako taki nie ma nic wspólnego z dylematem egzystencjalnym dotyczącym sposobu prowadzenia autentycznie „dobrego życia”. Moralność w tym przypadku jest równoznaczna z „wartością moralną”, która z kolei jest oceniana przez pryzmat moralnego obowiązku i użyteczności. Jak wyjaśnia Magrini:

Istotą argumentacji Nussbaum jest to, że literatura ma potencjał, by inspirować do bogatszej, bardziej złożonej formy zaangażowania w kwestie etyczne w porównaniu z tradycyjnymi, dedukcyjnymi filozoficznymi metodami dociekań, które poszukują obiektywnych, uniwersalnych zasad w abstrakcji, stosując sterylne, moralne podpowiedzi lub „studia przypadków” w nadziei na zainspirowanie dyskursu moralnego<sup>60</sup> [tłum. I. Sz.].

---

“Philosophy, according to Russell, if it is authentic, can never procure definitive knowledge of the world, and we might protract this understanding to include the type of knowledge associated with value inquiry, or ethics (as axiological inquiry), for unlike the veracity that can be established for our analytic or synthetic claims, value judgments assume their validity only by means of careful and informed discourse, wherein we compare and contrast various theories for ethical behavior and judging whether or not they conform with our basic intuitions about what is right and what is wrong.”

<sup>60</sup> Tamże, s. 33.

“The crux of Nussbaum’s argument, is that literature holds the potential to inspire a more rich, complex form of engagement and involvement in the ethical issues than traditional, deductive philosophical methods of enquiry, which search for objective universal principles in the abstract, incorporating sterile, moral prompts or «case studies» in hopes of inspiring moral discourse.”

Nie tylko Nussbaum podziela ten pogląd. Inna filozofka, Eileen John, również jest podobnego zdania. Analizując dzieła Jane Austin, Henry'ego Jamesa i Virginii Woolf, dochodzi do podobnych wniosków i twierdzi, że tak wybitne powieści:

wzywają nas do poważnego potraktowania fikcyjnych postaci jako moralnych pośredników, do wyobrażenia sobie konkretnych okoliczności ich życia oraz do reagowania w sposób skomplikowany, oceniający i odczuwalny, jak autentyczni ludzie. Często w odpowiedzi na sztukę wyobrażamy sobie również rzeczy dotyczące nas samych<sup>61</sup> [tłum. I. Sz.].

Reakcja na dzieło sztuki literackiej nie może być dowolna ani opierać się wyłącznie na naszych przekonaniach na temat emocji, których doświadczamy, ponieważ mogą być one zwyczajnie mylne. Musi odzwierciedlać znaczenie zamierzone przez autora lub przynajmniej znajdować się w pewnych granicach domniemanego znaczenia. Jednak nawet jeśli my, jako odbiorcy, podążymy za sposobem przedstawienia świata przez autora, nasza reakcja emocjonalna odzwierciedli tylko nasze rzeczywiste sposoby doświadczania, interpretowania i rozumienia własnego życia. Jak przyznaje Magrini:

Zdolność literatury do wzniesienia intensywne doświadczeń emocjonalnych jest nierozdzielnie związana z jej potencjałem jako filozofii moralnej, co pozwala nam postrzegać istotne elementy doświadczenia z punktu widzenia moralności, a w sposób pomysłowy, twórczy i krytyczny pozwala na pojawienie się i rozwój moralnie adekwatnych odpowiedzi<sup>62</sup> [tłum. I. Sz.].

To bezpośrednie znaczenie literatury dla naszej reakcji emocjonalnej odzwierciedla trzeci wymiar dzieła literackiego według Kitchera, w którym przyswajanie idei filozoficznych odbywa się poprzez wykazywanie, a nie opisywanie. Analizując emocjonalny aspekt dzieła literackiego, Magrini powraca do Hume'a i niektórych jego przemyśleń dotyczących filozofii moralnej. Ujawnia, że Hume był mniej sceptyczny co do moralności lub stwierdzeń normatywnych (osądów wartościujących). Według niego zrozumienie i określenie działalności moralnej możliwe jest poprzez zrozumienie

---

<sup>61</sup> Tamże, s. 34; za: E. John, *Art. And Knowledge*, [w:] *The Routledge Companion to Aesthetics and Art Criticism*, red. B. Gaut i D. McIver Lopes, Routledge, New York 2001, s. 332.

"[...] call upon us to take fictional characters seriously as moral agents, to enter imaginatively into the concrete circumstances of their lives, and to have the kind of complicated evaluative and felt responses to them that we can have as real people. We often also imagine things about ourselves in response to art."

<sup>62</sup> Tamże, s. 37.

"Literature's ability to inspire intense emotional experiences is inseparable from its potential as moral philosophy, allowing us to perceive morally relevant elements of experience, and, in imaginative, creative, and critical ways, allow for the emergence and development of morally appropriate responses."

naszych reakcji lub postaw wobec emocji. Chociaż Hume reprezentował podejście „pozapoznawcze”, „możliwym jest”, jak twierdzi Magrini:

interpretowanie jego pracy jako argumentu za istnieniem szczególnego rodzaju zrozumienia w odniesieniu do emocji. Choć z pewnością Hume nie wyraża tego w kategoriach zdolności rozumowania, jest to jednak forma rozumienia, która towarzyszy, a nawet określa, ważność osądów moralnych, które obejmują to, co Hume nazywa naszym „zmysłem moralnym”<sup>63</sup> [tłum. I. Sz.].

To interpretacja i rozumienie emocji, według Hume’a, motywuje naszą praktyczną postawę. Zatem to nie ludzki rozum inspiruje do działania, ale raczej interpretacja i zrozumienie naszych emocji, które dostarczają motywacji dla moralnych wyborów i postaw.

Dlatego też współczucie jest niewątpliwie centralnym pojęciem całej teorii moralności Hume’a w odniesieniu do namiętności. Współczucie to wyjątkowe uczucie wobec drugiego człowieka (nawet jeśli obiektywne zrozumienie moralności jest niemożliwe), pozwala zrozumieć poglądy innych ludzi na różne kwestie i osiągnąć bardziej obiektywne spojrzenie na świat. Emocjonalne zaangażowanie widza w akcję dzieła literackiego, podobnie jak w przypadku greckiej tragedii, wyzwala empatię i w konsekwencji pozwala czytelnikowi spojrzeć na ten sam problem z różnych perspektyw. Magrini pisze: „rozsądny czytelnik angażuje się również w tekst jako filozof w sensie zrozumienia znaczenia i potrzeby włączenia teorii etycznej w doświadczenie czytelnictwa, gdzie teoria etyczna jest kierowana ku ocenie i systematycznej analizie naszych doświadczeń emocjonalnych z powieścią”<sup>64</sup> [tłum. I. Sz.]. Tu powracamy do sedna przekonań Nussbaum, która twierdzi, że proces czytania jako angażowania się w działalność filozoficzną kończy się dialogiem między czytelnikami z różnych środowisk, z unikalnymi historiami i perspektywami. Jak podsumowuje Nussbaum, a Magrini powtarza za nią:

---

<sup>63</sup> Tamże, s. 40.

“[...] to interpret Hume as arguing for the existence of a special type of understanding with respect to the emotions. While this is certainly not expressed by Hume in terms of the faculty of reason, it is nevertheless a form of understanding that accompanies, and indeed determines, the validity of our moral judgments, which comprises what Hume terms our «moral sense».”

<sup>64</sup> Tamże, s. 47.

“[...] the judicious reader is also engaging the text as a philosopher in the sense of understanding the importance of and need for the inclusion of ethical theory in the experience of readership, where ethical theory is directed to the assessment and systematic analysis of our emotional experiences with the novel.”

ten nieedukacyjny proces, jako „rodzaj porównawczego rozumowania praktycznego”, jest zawsze przeprowadzany we współpracy z innymi, a w tym procesie „nasza intuicja dotycząca dzieła literackiego zostaje udoskonalona poprzez krytykę teorii etycznej i przyjazne porady, co może znacznie zmienić doświadczenie emocjonalne, które możemy mieć jako czytelnicy”<sup>65</sup> [tłum. I. Sz.].

Nussbaum jest jedną z najwybitniejszych filozofek, której uznanie dla siły poznawczej tekstu literackiego wpisuje się w teoretyczne badania Kitchera. Obydwoje wyznają to samo przekonanie, że przynajmniej niektóre związane z tematem teksty są niezbędne dla filozoficznego badania sfery etycznej poprzez wgląd w ludzką naturę. Ich przewaga nad standardowym dyskursem filozoficznym polega na tym, że odwołując się do naszych emocji, nie tylko „głoszą”, a również „wykazują”. Z tego właśnie powodu Magrini cytuje Everetta W. Knighta, który w swoim artykule *Literature Considered As Philosophy* ujawnia podobne przekonanie:

literatura jest filozofią w swej istocie. Od Baudelaire’a do Sartre’a Knight analizuje „zaangażowaną” literaturę Francji, która wyraża filozoficznie zobowiązanie do pozostania przy rozwiązaniu kompromisowym między absolutyzmem religijnym a absolutyzmem filozoficzno-naukowym, ponieważ w dobie egzystencjalnej udręki, opuszczenia i rozpacz nie ma już żadnych absolutnych stanowisk etycznych ani historycznych<sup>66</sup> [tłum. I. Sz.].

Chociaż prawdą jest, że Knight igra z etosem egzystencjalizmu, „Nussbaum wyraźnie i bezpośrednio oraz w wielki, wszechogarniający sposób angażuje etykę”<sup>67</sup> [tłum. I. Sz.].

---

<sup>65</sup> Tamże, s. 48; za: M. Nussbaum, *Love's Knowledge...*, dz. cyt., s. 76.

“[...] this non-deductive process, as a «comparative type of practical reasoning» is always carried out in cooperation with others, and, in this process, «our intuitions about a literary work will be refined by the criticisms of ethical theory and of friendly advice, and this may greatly alter the emotional experience that we are able to have as readers».”

<sup>66</sup> Tamże, s. 51; za: E. W. Knight, *Literature Considered As Philosophy: The French Example*, Collier Book, New York 1957, s. 16.

“[...] literature is philosophy in its essence. From Baudelaire to Sartre, Knight analyzes the «engaged» literature of France, which expresses philosophically the commitment to stay the middle course between religious absolutism and philosophical-scientific absolutism, for in the age of existential anguish, forlornness, and despair there are "no longer any absolute ethical or historical positions.”

<sup>67</sup> Tamże.

“[...] Nussbaum explicitly and directly engages ethics in a grand, all-encompassing manner.”

## 1.5. Moja odpowiedź na tezę Kitchera – wnioski końcowe

Dochodząc do ostatecznych wniosków, choć zgadzam się z Kitcherem, że literatura może mieć pewną epifaniczną moc w przekazywaniu prawd filozoficznych, nie mogę zaakceptować jego propozycji przełamania wszystkich barier między tymi dwiema dyscyplinami. Zamiast całkowitego zespolenia filozofii i literatury, proponuję tu tezę, że filozofia i literatura rzeczywiście się przecinają i robią to w dwóch istotnych obszarach: tematu i wpływu, jaki wywierają na czytelników. Niestety, podobieństwa te są niewystarczające, by twierdzić, że całkowite połączenie literatury i filozofii, które głosi Kitcher, jest uzasadnione.

Filozofię i literaturę można łączyć ze sobą ze względu na wspólne kwestie, które podnoszą, i wpływ poznawczy obu tych dyscyplin. Jednak jeśli chodzi o sztukę, interesuje nas nie tylko to, co zostało przedstawione, ale również sposób tego przedstawienia. Istotą sprawy jest, moim zdaniem, to, że poznawczy wymiar literatury ma zupełnie inny charakter niż ten dotyczący filozofii.

Prawdą jest również, że filozofia i literatura nakładają się na siebie w niektórych tematach, które rozwijają, ale nie wydaje się to trafnym argumentem w dyskusji. Utwory muzyczne rozwijają pewne „wątki filozoficzne”, takie jak „wolność” czy „miłość”, ale nie oznacza to, że automatycznie stają się częścią filozofii.

Kitcher wydaje się mieć rację w przekonaniu, że dzieła literackie mogą pomóc, a nawet wzbogacić nasze odkrywanie nowych prawd i perspektyw. Wymiar poznawczy dzieł literackich, jak dowodzi Kitcher, może w znacznym stopniu przyczynić się do lepszego zrozumienia niektórych idei filozoficznych przedstawionych w powieści, ale nie czyni automatycznie tej powieści dziełem filozoficznym. To, że procesy poznawcze mogą zamazywać lub nawet fałszować nasze filozoficzne rozumowanie, dla mnie w ogóle nie jest argumentem. To samo może zdarzyć się przecież przy ocenie fikcyjnej postaci. Fabuła powieści może zapewnić właściwy osąd, ale czytelnik może i w większości przypadków interpretuje przesłanie filozoficzne zgodnie ze swoimi wewnętrznymi przekonaniem. Można by stwierdzić, że życie samo w sobie również dostarcza pewnych mniej lub bardziej surowych zasad interpretacji. Gdyby tak jednak było, wszyscy żyliby w pokoju i zgodzie, szczęśliwie dzieląc te same zasady egzystencji. To samo dotyczy literatury i filozofii. Jak Kitcher stara się udowodnić, obydwie pozostają



pod wpływem perspektywy poznawczej, ale moim zdaniem nadużyciem jest twierdzenie, że literatura może być równym partnerem filozofii w przekazywaniu prawd filozoficznych. Każda z nich przedstawia swoje niepokoje w inny sposób, a obszar poznawczy jest tylko wspólną płaszczyzną, na której mogą się spotkać.

Nawet przelotne spojrzenie na dyskusję dotyczącą roli literatury w dyskursie filozoficznym pozwala zauważyć, że to nie koniec debaty. Wybrane stanowiska zostały wymienione jedynie w celu wykazania złożoności tej dyskusji. Chociaż całkowite zespolenie filozofii i literatury nie jest ani konieczne, ani uzasadnione, nadal mają one wspólne cele. Niektóre z najbardziej fundamentalnych z nich mają nie tylko pokazać człowiekowi, jak żyć, ale także zainspirować go do własnych poszukiwań.

## Rozdział II. Założenia metodologiczne pracy

Pewien uczony powiedział mi kiedyś,  
że czas to nic innego jak ruch Słońca,  
Księżycy i gwiazd,  
ale nie trafiło mi to do przekonania.

Św. Augustyn, *Wyznania*

### 2.1. Hermeneutyka i estetyka oraz ich wspólny teren badań i filozoficznej refleksji

Literatura od dawna pozostaje wspólnym terenem badań hermeneutyki i estetyki. Jest to szczególnie widoczne w estetyce egzystencjalnej, której tezy pod wieloma względami pokrywają się z tezami hermeneutyki Hansa-Georga Gadamera i Paula Ricoeura. Choć w każdym z obu przypadków hermeneutyka nabiera nieco innego charakteru, to zestawienie ich głównych założeń może wzbogacić filozoficzny namysł nad dziełem sztuki literackiej.

Twórczość Williama Faulknera nie tylko jest wpisana w Gadamerowski wysiłek poszukiwania sensu i rozumienia, ale odnajdujemy w niej także wątki estetyki egzystencjalnej, które spotykamy w hermeneutyce Gadamera: ekspresja twórcza jako komunikacja, rozumienie, relacja autor–odbiorca, kontekst historyczny. Z kolei hermeneutyka Ricoeura w przypadku twórczości Williama Faulknera realizuje się w kręgu idei związanych z trytomowym dziełem *Czas i opowieść*.

Szczególność oryginalności hermeneutycznej koncepcji Ricoeura polega na tym, że koncentruje się on na relacji pomiędzy poszczególnymi elementami formy literackiej. Jego zdaniem to właśnie forma, a nie treść najlepiej potrafi oddać koncepcję czasu, który jest już zagadnieniem filozoficznym *sensu stricto*. W przypadku mojej pracy, której znaczna część jest poświęcona zagadnieniu czasu w twórczości Faulknera, przydatność Ricoeurowskiej koncepcji jest nie do przecenienia.

## 2.2. Hermeneutyka Hansa-Georga Gadamera – *Prawda i metoda*

Powieści Williama Faulknera odzwierciedlają jego własne egzystencjalne wątpliwości i usilne dążenie w poszukiwaniu odpowiedzi na fundamentalne pytania dotyczące ludzkiej egzystencji. Z tego też względu lektura jego dzieł wymaga od czytelnika otwartości na problemy ontologiczne i egzystencjalne. Jest tak szczególnie dlatego, że Faulknerowska proza jest prozą wielowymiarową, pozostawiającą wiele miejsca dla wrażliwości czytelnika. W tym sensie twórczość Faulknera wpisuje się w założenia hermeneutyki Gadamera. W swoim traktacie z 1960 roku *Prawda i metoda*, filozof przekonuje, że w obcowaniu z dziełem sztuki nie chodzi o odnalezienie jednej prawdy, ale o usiłowanie zrozumienia nie tyle nawet intencji autorskich, co wypracowanie swojej własnej interpretacji. W ten sposób jego koncepcja całkowicie wpisuje się w założenia estetyki egzystencjalnej, dla której najważniejszy jest indywidualny odbiorca, konkretny człowiek poszukujący własnego, niepowtarzalnego znaczenia w powieściowej sieci sensów. Tak jak dla egzystencjalizmu przedmiotem filozoficznych dociekań jest człowiek, tak dla hermeneutyki najbardziej liczy się konkretny, jednostkowy odbiorca. Poszukiwanie prawdy w hermeneutyce Gadamera łączy się z zagadnieniem rozumienia. Jak sam pisze w pierwszej części *Prawdy i metody*:

„(...) doświadczenie dzieła sztuki obejmuje rozumienie, a więc samo stanowi fenomen hermeneutyczny, choć z pewnością nie w sensie jakiejś metody naukowej. Raczej rozumienie przysługuje spotkaniu z samym dziełem sztuki i rozjaśnienia tego przysługiwania można dokonać tylko na podstawie sposobu bycia dzieła sztuki”<sup>68</sup>.

Gadamer adaptuje na grunt swojej hermeneutyki niektóre z założeń filozofii Heideggera. Wedle tego ostatniego rozumienie staje się jedną z podstawowych kwestii ontologicznych, sposobem realizacji *Dasein* w świecie. Człowiek realizuje istotę swojej egzystencji poprzez samo-rozumienie. Bez tego istnienie traci swój autentyczny charakter i staje się jedynie automatycznym odtwarzaniem poszczególnych ról. Dlatego właśnie rozumienie w oczach kontynuatorów koncepcji Heideggera staje się warunkiem wstępnym egzystencji autentycznej i jej ontologicznego wymiaru. Podobnie dla twórców estetyki egzystencjalnej, takich jak chociażby Sartre czy Camus:

---

<sup>68</sup> H.-G. Gadamer, *Prawda i metoda*, przeł. B. Baran, Warszawa 2004, s. 157.

Choć świadom, iż rzeczywistość wraz z wrzuconym w nią człowiekiem stanowi przerażającą tajemnicę, artysta podejmuje zadanie jej wyjaśnienia, a dzieło sztuki (jest to punkt zbieżny z poglądami Heideggera, Jaspersa i Sartre'a) musi prowadzić do poznania tego, co dotyczy egzystencji: jej sensu i autentyczności. Bowiem jak [Camus] sam przyznaje: „celem sztuki nie jest ustanawianie praw czy też rządzenie, ale przede wszystkim rozumienie”<sup>69</sup>.

Zgodnie z założeniami estetyki egzystencjalnej dzieło sztuki cechuje pewna dwuznaczność. Z jednej strony jest ono wolną kreacją niczym nieograniczonej osoby, która w sobie wybrany sposób decyduje o tym, jaki charakter będzie miał jej wytwór. Z drugiej jednak strony twórca uwikłany jest w sieć zależności i różnych czynników, które mają bezapelacyjny wpływ na to, co tworzy. Do nich właśnie będą zaliczać się: odbiorca, okres historyczny odczytania dzieła, jak i sam materiał.

Komunikacja artystyczna wyróżnia się zdolnością do „transcendowania” w czasie w takim sensie, że każda próba artystycznego uchwycenia znaczenia nie tylko pozostaje aktem czystej ekspresji, ale jest również próbą określenia swojego miejsca w ciągu przeszłych i przyszłych aktów twórczego wyrazu. Maurice Merleau-Ponty w swojej refleksji nad estetycznym dziedzictwem przeszłości wskazuje na szczególne miejsce współczesnego mu malarstwa. Nie tylko rozpatruje je w odniesieniu do śladów przeszłości, których jest manifestacją, ale także dowodzi, że historia malarstwa jest kroniką przeszłych dziejów, swoistym testamentem, dzięki któremu współczesnym pokoleniom łatwiej będzie zrozumieć to, co minione. W swoim dziele *Mądrość i poczucie sacrum* Gabriel Marcel porusza temat pojęcia dziedzictwa kulturowego, zwracając naszą uwagę na materialne warunki zniszczeń, do jakich bez wątpienia przyczynił się rozwój techniki. To on, zdaniem Marcela, w dużej mierze jest odpowiedzialny za ogrom spustoszeń, jakich dokonały dwie wojny światowe. Autor zwraca uwagę na jeszcze inne zjawisko, które nie tylko w pewien sposób odnosi się do wydarzeń przeszłości, ale również wiąże je niewidzialną nicią z teraźniejszością – mianowicie na zanik uczuć wdzięczności i czci, bez których świadectwa przeszłości naszego dziedzictwa nie mają szansy na przetrwanie. Rola artysty w odzyskiwaniu czasu w przypadku estetyki egzystencjalnej jest niezrównana. Egzystencjalne wybory bohaterów Faulknera są bez wątpienia pochodną nie tylko ich indywidualnej przeszłości, ale i przeszłości historycznej

---

<sup>69</sup> P. Mróz, *Poglądy estetyczne w egzystencjalizmie*, [w:] *Estetyki filozoficzne XX wieku*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2000, s. 57-58.

ich kraju. „Przeszłość nigdy nie umiera. Ona nawet nie jest przeszłością”<sup>70</sup> – pisze Faulkner w *Requiem dla zakonnic*.

Podobnie w hermeneutyce Gadamera przeszłość uczestniczy w akcie interpretacji dzieła. Dokonuje się to na dwóch płaszczyznach. Z jednej strony mamy współczesną sytuację interpretatora, która z pewnością wpływa na sposób odczytania przez niego danego dzieła. Z drugiej natomiast każdy akt interpretacji może aktywować różne aspekty przeszłości, nie tylko te należące do interpretatora, ale i do samego dzieła. Oznacza to, że ani interpretator, ani tekst nie są autonomicznymi nośnikami odczytanego sensu, ponieważ pozostają w stosunku do siebie w ciągłej mediacji. Mediacja ta odbywa się na dwóch poziomach: pomiędzy przeszłością i terażniejszością oraz pomiędzy interpretatorem i tekstem. W rezultacie nigdy nie możemy mówić o tylko jednej i właściwej interpretacji, ponieważ będzie się ona różnić w zależności od rezultatu mediacji. W związku z tym żadna interpretacja nie jest w stanie zaoferować jednej, bezwzględnie właściwej prawdy. Poszukiwanie znaczenia jest na zawsze uwikłane w konstytuowanie przeszłości i terażniejszość w przyszłości.

Rola odbiorcy w interpretacji tekstu jest nie do przecenienia. Bez niego ekspresja twórcy pozostaje subiektywna. Tylko poprzez udział odbiorcy w odczytaniu treści, które niesie dzieło sztuki, jego artystyczne „bytowanie” zostaje wzbogacone o nowe spojrzenie niwelujące subiektywizm artystycznego wyrazu. Ten szczególny akt, akt odczytania dzieła, nigdy nie jest pasywny, a wymaga pełnego zaangażowania ze strony odbiorcy. Tak o roli odbiorcy, jakim z pewnością jest czytelnik, pisze Sartre:

Ponieważ tworzenie może się ostatecznie dokonać jedynie w czytaniu; ponieważ artysta musi komuś innemu powierzyć zadanie spełnienia tego, co zaczął; ponieważ uchwycić siebie jako istotnego dla swego dzieła może jedynie poprzez świadomość czytelnika – każdy utwór literacki jest apelem. Pisać – to apelować do czytelnika, by odsłaniał, jakie podjąłem przy pomocy języka, nadać istnienie obiektywne<sup>71</sup>.

W hermeneutyce Gadamera dzieło sztuki nie istnieje bez swojego odbiorcy. Do życia powołuje je dopiero akt interpretacji. Interpretacja dzieła stanowi nie tylko osobisty wkład interpretatora w odczytanie samego dzieła, ale i wnosi do niej wiedzę, jaką nabył on w ciągu swojego życia. Co więcej, dla Gadamera dopiero interpretacja, indywidualna

---

<sup>70</sup> W. Faulkner, *Requiem dla zakonnic*, przeł. W. Niepokólczycki, PIW, Warszawa 1980, s. 60.

<sup>71</sup> J.-P. Sartre, *Czym jest...*, dz. cyt., s. 192.

wariacja na temat dzieła, odsłania jego autentyczne oblicze i w oczach hermeneuty staje się aktem jak najbardziej produktywnym. Nie oznacza to, że Gadamer faworyzuje interpretatora, ale docenia jego funkcję i podkreśla, że role autora oraz interpretatora powinny być rozpatrywane na dwóch różnych poziomach z tego względu, iż będzie ich zawsze dzielił dystans historyczny.

Koncepcja poszukiwania znaczenia w hermeneutyce Gadamera pełni rolę fundamentalną. Jego zdaniem tekst literacki staje się wyzwaniem wzywającym czytelnika do wędrówki w poszukiwaniu treści filozoficznych, które wniosłyby nowy sens do jego egzystencji. Tę szczególną relację między tekstem a odbiorcą Gadamer przyrównuje do gry w szachy. Podobnie jak tam, mimo ściśle określonych reguł, nigdy nie można z pewnością przewidzieć końcowego wyniku. Ostateczny charakter interpretacji, do której przynależą już przecież określone zasady, kontekst historyczny i sam gracz (czytelnik), pozostaje zawsze li tylko pewną wypadkową mediacji tekstu i czytelnika. Co więcej, nie jest to sytuacja ostateczna, gdyż, tak jak w przypadku gry w szachy, cały proces można powtórzyć, a właściwie powtarzać w nieskończoność. I w tym właśnie sensie proces interpretacji dzieła upodabnia się do nieustającej ludzkiej wędrówki w poszukiwaniu sensu:

Skoro zaś w świecie spotykamy dzieło sztuki, a w danym dziele sztuki świat, więc dzieło to nie pozostaje obcym *universum*, w które na pewien czas zostajemy czarodziejską mocą włączeni. Raczej uczymy się w nim rozumieć siebie, a to oznacza, że znosimy nieciągłość i punktowość przeżycia w ciągłości naszego jestestwa<sup>72</sup>.

Ontologiczna koncepcja sztuki Gadamera nie tylko określa zadania, jakie ma spełniać dzieło sztuki. Na zawsze łączy je z losem człowieka, jego nieustającym dążeniem do poszerzania swojej wiedzy o świecie i sobie samym. Najważniejszym zadaniem sztuki, w tym powieści, staje się dążenie do odkrywania filozoficznych prawd o egzystencji ludzkiej.

---

<sup>72</sup> H.-G. Gadamer, *Prawda...*, dz. cyt., s. 152.

### 2.3. Hermeneutyczna koncepcja odczytania dzieła literackiego – *Czas i opowieść* Paula Ricoeura

Przedstawiciele estetyki egzystencjalnej, w szczególności Sartre, zajmowali się koncepcją czasu w dziele literackim. Zainteresowania te były kontynuacją dziedzictwa myśli Heideggera, jego rozważań na temat ontologii czasu i jego konstytucji w egzystencji ludzkiej. Sartre podejmował temat koncepcji czasu w dziele literackim nie tylko w swoich pracach na temat estetyki. W eseju *Czasowość u Faulknera. Refleksje nad «Wściekłością i wrzaskiem»*, odnosi się do koncepcji czasu w konkretnej powieści Faulknera, twierdząc, że „metafizyka Faulknera to metafizyka czasu”<sup>73</sup>. Rzeczywiście, sposób narracji William Faulknera, jego wyjątkowość w ujmowaniu czasu stwarzają duże pole do działań interpretacyjnych.

Problem ten podjął w swoim dziele *Czas i opowieść* Paul Ricoeur, który opracował metodę analizy struktury narracyjnej w dziele literackim ze szczególnym uwzględnieniem aspektu czasu. Główna teza teorii Ricoeura głosi, że pomiędzy narracją a czasem zachodzi relacja polegająca na tym, że odpowiednio prowadzona narracja potrafi uchwycić i oddać specyfikę czasu jako przedmiotu myśli filozoficznej. W przekonaniu Ricoeura, to właśnie dzieło narracyjne w przeciwieństwie do filozofii potrafi uchwycić prawdziwy charakter pojęcia czasu. Zamiast teoretycznych spekulacji filozof proponuje analizę koncepcji czasu na podstawie sposobu narracji.

Ricoeur twierdzi, że już nawet analiza fabuły powieści powinna pomóc nam rozpoznać jej właściwości związane z czasowością. Hermeneuta wyróżnia trzywarstwową strukturę doświadczania czasu w powieści. Są to: tymczasowość, historyczność i wewnątrzczasowość. Rozróżnienie to pomaga mu zastąpić abstrakcyjną koncepcję czasu linearnego egzystencjalną koncepcją czasu, gdzie trzy ekstazy czasowe – przeszłość, teraźniejszość i przyszłość – łączą się w wieczystą teraźniejszość. Ponadto Ricoeur kładzie nacisk na fakt, iż każda narracja, szczególnie ta powieściowa, jest formą powtarzania ze względu na powracanie do zdarzeń już minionych. Nazywa on ją „strażnikiem czasu”<sup>74</sup>, ponieważ „nie może być myślenia o czasie bez czasu

---

<sup>73</sup> J.-P. Sartre, *Czasowość...*, dz. cyt., s. 98.

<sup>74</sup> P. Ricoeur, *Czas i opowieść*, t. 1, przeł. U. Zbrzeźniak, WUJ, Kraków 1985, s. 347.

opowiedzianego”<sup>75</sup>. Jednak to powracanie do zdarzeń już minionych powoduje przejście od wewnątrzczasowości do historyczności oraz ustanawia relację między indywidualnym losem a przeznaczeniem wspólnotowym.

Ricoeur, podobnie jak Gadamer, wyznacza czytelnikowi rolę aktywnego interpretatora. Podkreśla on, że ta szczególna mediacja między tekstem a czytelnikiem sprawia, iż odczytanie tekstu staje się doświadczeniem mającym na celu ponowne powołanie do życia opisywanej historii. Opowieść narracyjna staje się źródłem dwóch czynności: czytelnik staje się twórczym interpretatorem, co z kolei według Ricoeura jest formą kontemplacji czasu. Wywołuje ona większe zaangażowanie czytelnika w czasowość powieści, bądź zachęca go do wypracowania swoich własnych sposobów umożliwiających całkowite zanurzenie się w czasowości narracji. W jednym, jak i drugim przypadku prowadzi to do hermeneutycznego aktu namysłu filozoficznego.

Ricoeur podąża wytycznymi metodologii hermeneutycznej, kiedy twierdzi, że narracja jest sumą różnych możliwości interpretacyjnych, a znaczenie odsłania się podczas aktu czytania. I tu, podobnie jak w hermeneutyce Gadamera i estetyce egzystencjalnej, ostateczne odczytanie będzie zależało nie tylko od intencji autora, ale też od doświadczenia, jakie czytelnik zgromadził podczas swojego życia: „Trzeba odkrywać i objaśniać tekst nie w relacji do autora, lecz pod kątem jego immanentnego znaczenia i rzeczywistości, którą prezentuje i odsłania”<sup>76</sup>. Interpretacja dzieła literackiego jest więc nie tylko procesem mającym na celu zrozumienie samego dzieła, ale też staje się przyczynkiem do namysłu nad nami samymi:

Proponując związanie mowy symbolicznej z rozumieniem siebie, chcę spełnić najgłębsze życzenie hermeneutyki. [...] Przewyciężając ten [historyczny] dystans, stając się kimś współczesnym tekstowi, egzegeza może przyswoić sobie sens: wbrew jego obcości chce oddać jego swoistość, a więc uczynić go swoim własnym sensem; dąży zatem do poszerzenia rozumienia samego siebie poprzez rozumienie drugiego<sup>77</sup>.

Głębsza refleksja nad losem ludzkim jest zdaniem Ricoeura możliwa dzięki zaangażowaniu się czytelnika w czasowość powieści. Nie jest to dla czytelnika łatwe z tego względu, że musi się przenieść w inny wymiar czasowy. Jednak dzięki

---

<sup>75</sup> K. Rosner, *Narracja, tożsamość i czas*, Kraków 2003, s. 135.

<sup>76</sup> P. Ricoeur, *Przyswojenie*, [w:] tegoż, *Język, tekst, interpretacja*, przeł. P. Graff, Warszawa 1989, s. 206.

<sup>77</sup> Tenże, *Egzystencja i hermeneutyka*, [w:] tegoż, *Egzystencja i hermeneutyka. Rozprawy o metodzie*, przeł. K. Tarnowski, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 1985, s. 195.



postępującej w powieści narracji czytelnik czynnie uczestniczy w procesie ewoluowania w czasie. Z tokiem fabuły czytelnik coraz lepiej rozumie losy postaci, co skłania go do przemyśleń na temat własnej sytuacji egzystencjalnej. Lektura tekstu powinna więc go zachęcić do ontologicznych i egzystencjalnych refleksji. Staje się również sposobem na kształtowanie się świadomego *ego* w tym iście Sokratejskim procesie zadawania pytań i rodzenia się wątpliwości. W ten sposób tekst staje się medium do kwestionowania siebie, otaczającego nas świata i egzystencji.

Podobnie jak Gadamer, Ricoeur uważa, iż łączenie literatury z filozofią nie jest wysiłkiem, jaki należy podjąć, ale zastanym już faktem. Filozofia jest częścią literatury. Jej koncepcje zawarte są już w formie literackiej, która jego zdaniem potrafi oddać specyfikę takich aspektów zainteresowań filozofii jak chociażby czas. Akt interpretacji nie tylko angażuje czytelnika w sposób czynny, ale również przybliża mu abstrakcyjne zagadnienia natury filozoficznej, jak i określa stosunek filozoficzny do jego własnej egzystencji.

#### **2.4. Czas i opowieść a filozoficzny namysł nad czasem**

Filozoficzny namysł nad czasem angażował tak wybitnych myślicieli jak Arystoteles, św. Augustyn, Kant, Husserl, Bergson czy Heidegger. I choć spektrum ich zainteresowań obejmowało całą grupę zjawisk, w jego centrum zawsze znajdował się człowiek. Punktem wyjścia do ontologicznych ustaleń pozostawała, jak w przypadku Arystotelesa, empiria potocznego doświadczenia. Z drugiej strony zainicjowane przez św. Augustyna dociekania dotyczące istoty czasu odnoszą się już nie tylko do zjawisk świata rzeczywistego, ale zasięgiem swym obejmują również intymną sferę ludzkiej świadomości. Za sprawą takich filozofów jak św. Augustyn czas stał się więc ważną kategorią wpisującą się nie tylko w byt, ale i istnienie człowieka. Ta niezwykła, zawieszona gdzieś „pomiędzy” czasowa modalność ludzkiej egzystencji jest zjawiskiem trudnym do zrozumienia i jak dotąd wciąż pozostaje nie do końca rozstrzygniętym i tajemniczym terenem badań i hipotez filozoficznych dociekań. Odkąd jednak namysł filozoficzny nad czasem stał się ważną częścią dociekań nad istnieniem, a procesy ludzkiej świadomości współuczestniczą w procesach poznawczych, badania nad czasem wkraczają na tereny zarezerwowane do tej pory tylko dla filozofii. Jednym z nich jest

literatura, która jak żadna ze sztuk potwierdza swoją przydatność w podejmowaniu filozoficznej refleksji nas czasem. Dość przypomnieć podejmujące temat czasu powieści Tomasza Manna czy dwudziestowieczny nurt prozy strumienia świadomości zapoczątkowany przez Jamesa Joyce'a. To właśnie w powieściach Joyce'a czy Virginii Woolf czas staje się nie tylko uprzywilejowanym tematem opowieści, ale wręcz głównym bohaterem narracji. Z tego też względu literatura, w szczególności powieść, stała się niespotykanym do tej pory medium transpozycji zagadnień filozoficznych, w których zagadnienie czasu, jak i czasowej natury doświadczenia ludzkiego zajmują niekwestionowane miejsce. Z tego też względu analizując filozoficzne aspekty czasu w prozie literackiej, musimy choć wspomnieć o trzypiętomowym dziele Paula Ricoeura pt. *Czas i opowieść*.

To właśnie teza, że „czasowość nie da się wypowiedzieć w bezpośrednim dyskursie fenomenologii, lecz wymaga zapośredniczenia przez pośredni dyskurs narracji”<sup>78</sup>, skłoniła Ricoeura do podjęcia badań nad zagadnieniem narracji w opowieści historycznej, jak i fikcyjnej. Jak przekonuje Hayden White w swoim eseju *The Metaphysics of Narrativity*: „[...] przyznaje on [Ricoeur] narracji fikcyjnej zdolność do głębszego wglądu w ludzkie doświadczenie czasowości niż jej historyczny czy mityczny odpowiednik”<sup>79</sup> [tłum. I. Sz.]. I choć ludzkie doświadczenie czasowości naznaczone jest tragicznym piętnem skończoności, to tym bardziej jego tajemnicza i niezbadana natura domaga się głębszego wglądu. Literatura jest w tym względzie szczególnie pomocnym narzędziem, ponieważ jak twierdzi sam Ricoeur: „Czy w szerszym sensie sztuka nie jest *poiesis*, funkcją obydwu – objawienia i transformacji? Dlatego też, można powiedzieć, że *poiesis* ujawnia struktury, które bez sztuki pozostałyby nieodkryte, jak też przekształca życie, wynosząc je do innego wymiaru”<sup>80</sup> [tłum. I. Sz.]. Oznaczałoby to, że choć sam czas wciąż pozostaje dla człowieka zjawiskiem niezbadanym, fikcja literacka jako jedna z niewielu potrafi w nagłych przeblaskach olśnienia odkryć przed człowiekiem choć część prawdy o jego tajemniczej

---

<sup>78</sup> Tamże, s. 346.

<sup>79</sup> H. White, *The Metaphysics of Narrativity, Time and Symbol in Ricoeur's Philosophy of History*, [w:] *On Paul Ricoeur. Narrative and Interpretation*, red. D. Wood, Routledge, London–New York 2011, s. 142. “He [Ricoeur] grants to fictional narrativity a capacity to represent a deeper insight into the «human experience of temporality» than does either its historical or its mythical counterpart.”

<sup>80</sup> P. Ricoeur, *Discussion. Ricoeur on Narrativity*, [w:] *On Paul Ricoeur...*, dz. cyt., s. 182.

“Is not art, in the largest sense, *poiesis*, a function of both revelation and transformation? So that one may say both that *poiesis* reveals structures which would have remained unrecognized without art, and that it transforms life, elevating it to another level.”

naturze. A więc to sztuka, w tym szczególnie sztuka dzieła literackiego, które jest organicznie wpisane w tkankę czasu, ma zdolność odkrycia przed człowiekiem tego, czego nie potrafi uczynić dyskurs naukowy. W przeciwieństwie do mocy sztuki pozostaje on bowiem bezsilny w obliczu absolutu.

Ponieważ nie mamy czasu na dogłębną analizę trzytomowego dzieła *Czas i opowieść*, w swojej pracy chciałabym skupić się na tych aspektach Ricoeurowskich rozważań, które przerzucają most pomiędzy tym, co nas interesuje tutaj najbardziej – z jednej strony potencjałem fikcji literackiej w zjednoczeniu aporii czasu, a z drugiej strony punktami stycznymi z estetyczną wizją Władysława Stróżewskiego. Choć na pierwszy rzut oka zestawienie takie może wydawać się dość zaskakujące, to nawet już pobieżne spojrzenie na wyżej przytoczony cytat z *Czasu i opowieści* sygnalizuje wątki, które przyświecają estetycznej filozofii Władysława Stróżewskiego.

## 2.5. Koncepcja potrójnej *mimesis*

Punktem wyjściowym koncepcji potrójnej *mimesis* Ricoeura jest teoria *mimesis* Arystotelesa. Podążając tropem Stagiryty, Ricoeur zastanawia się, w jaki sposób literatura naśladuje rzeczywistość. Z *Poetyki* Arystotelesa Ricoeur wyróżnia dwa terminy – *mythos* (uporządkowany układ zdarzeń) i *mimesis praxeos* (naśladownictwo lub przedstawienie działania akcji) – jako kluczowe dla teorii odwzorowania. Jednak, jak zauważa Ricoeur, teoria Arystotelesa odnosi się do *mythos* tragicznego. Z niego właśnie Ricoeur pragnie wyodrębnić teorię narracji, która byłaby bardziej uniwersalna. Skoro jednak w tragedii najważniejsza jest intryga, a dopiero potem sposób przedstawienia charakterów, działanie *mimesis* wewnątrz *mythos* nadaje układowi zdarzeń formę „niezgodnej zgodności”. Znaczy to tyle, iż ostatecznie synteza i spójność intrygi zwyciężają nad różnorodnością zdarzeń, postaci czy wątków. Spójności tej, jak zauważa Ricoeur, zagraża *peripeteia*, czyli nieoczekiwane zwroty akcji. Mimetyzm w rozumieniu Arystotelesa nie jest prostym kalkowaniem z rzeczywistości, ale naśladownictwem twórczym, czego wyrazem jest prawdopodobieństwo intrygi, dzięki czemu możemy pojąć przebieg zdarzeń i powiązać ze sobą przyczyny i skutki czynów bohaterów. Mimetyzm Arystotelesa będzie więc polegał na odniesieniu dzieła do realnego świata. Ricoeur w swojej teorii pragnie pójść o krok dalej. Zamiast odcinać się od rzeczywistości

i skupiać się tylko na samym sensie dzieła jak Arystoteles, pragnie dokładnie zbadać pokrewieństwo, jakie łączy dzieło z realnym światem. W związku z tym Ricoeur wyróżnia trzy rodzaje *mimesis*. Pierwsze z nich, *mimesis I*, zakłada umiejętność posługiwania się pojęciową siatką, która jest wykorzystywana do opisywania działania, oraz znajomość reguł syntaktycznych rządzących operacją wiązania wydarzeń. Aby to uczynić, odbiorca musi rozumieć znaczenie takich terminów jak sprawca, czyn, motyw czy okoliczności. *Mimesis II* bierze natomiast pod uwagę fakt, że doświadczenie ludzkie jest już zawsze wpisane w określony społeczny kod, którego znaczenie staje się warunkiem wstępnym rozumienia występujących w danej opowieści zdarzeń. W przypadku *mimesis III* do głosu dochodzi doświadczenie samego odbiorcy, który jest w stanie nadać dziełu znaczenie poprzez odniesienie się do swoich własnych przeżyć. Dopiero fuzja dwóch horyzontów – horyzontu dzieła i samego czytelnika – jest podstawowym warunkiem nasycenia dzieła znaczeniem. Teoria potrójnej *mimesis* w swym rdzeniu zakłada więc ścisły związek między opowieścią a życiowym doświadczeniem, choć ich relacja jest bardzo złożona. Nigdy nie jest bowiem tak, że jest to relacja w pełni przewidywalna. Narracja jako językowa transkrypcja ludzkich przeżyć i zdarzeń pozostaje zawsze swego rodzaju zmaganiem z próbą wyrażenia naszych własnych przeżyć. W ten sposób narracja staje się wyjątkowym i elitarnym środkiem do uchwycenia sensu czasu, który mimo usilnych prób jego ostatecznej definicji wymyka się im i znika w jego aporiach. Dialektyczna struktura opowieści, zdaniem Ricoeura, jest jednym z najlepszych środków do zgłębiania struktury czasu. I mimo że sama nie rozwiązuje ostatecznej jego zagadki, to jest niezastąpionym laboratorium jego badań. Choć sama opowieść nie zgłasza pretensji do odnalezienia prawdy na temat natury czasu, pozostaje otwartą na jej objawienie jako *transcendens*. Może do tego dojść tylko w przypadku, gdy tekst zostanie uaktualniony przez odbiorcę, który dzięki swoim własnym przeżyciom i doświadczeniom nazaczy go swoją interpretacją. Wytyczać ją będą z jednej strony kompetencje czytelnika, a z drugiej strony granice, jakie będzie wyznaczał sam tekst. Nigdy nie może być jednak tak, że czytelnik stanie się jedynym i niekwestionowanym interpretatorem tekstu. Jest on zawsze jednym z wielu interpretatorów, który jednak musi liczyć się z ograniczeniami interpretacyjnymi, jakie narzuca sama struktura dzieła. Jest to bardzo ważne z uwagi na estetyczne ustalenia dotyczące warunków interpretacji dzieła literackiego i statusu, jaki wciąż przysługuje środkom artystycznym wyróżnionym przez Romana Ingardena. Reguła wyszczególniona

przez Ricoeura podąża tym samym tropem, chroniąc dzieło przed zbytnią relatywnością, czy wręcz anarchią. W ten sposób teoria potrójnej *mimesis* Ricoeura pokrywałaby się z teorią wartościowania dzieła sztuki, w tym dzieła literackiego, pod którą podpisywał się zarówno Ingarden, jak i jego uczeń, Władysław Stróżewski. Dla wszystkich z nich rola odbiorcy jest bardzo ważna, ale nie mniej ważną pozostaje „sztuka kompozycji”, o której przypominał Arystoteles.

## 2.6. Arystoteles i św. Augustyn a koncepcja potrójnej *mimesis*

Ricoeurowska koncepcja potrójnej *mimesis* wyrosła z dwóch filozoficznych koncepcji czasu – Arystotelesa i św. Augustyna. Filozof dokładnie przeanalizował, a następnie zaaplikował w swojej teorii wybrane wątki z teorii tych dwóch filozofów. Z Arystotelesa Ricoeur przejął fascynację ruchem, ze św. Augustyna zaś duchem. Jednak dopiero wypadkowa tych dwóch filozofii ujawniła pełnię, wedle której Ricoeur był w stanie stworzyć filozofię, która w stu procentach oddawałaby jego stosunek do możliwości doświadczenia czasu w opowieści. Jak sam pisze: „[...] konkluzja konfrontacji między Augustynem a Arystotelesem jest jasna: nie jest możliwe zmierzenie się z problemem czasu, biorąc pod uwagę jedno tylko z ujęć: duszę lub ruch”<sup>81</sup>. Tworząc swoją koncepcję potrójnej *mimesis*, Ricoeur docenia zaangażowanie w dyskurs na temat czasowości takich filozofów jak Kant, Bergson, Heidegger czy Husserl. Jednak to koncepcja czasu stworzona przez św. Augustyna w mniemaniu Ricoeura wydaje się szczególnie cenna. Deklaruje on bowiem, że wokół koncepcji potrójnej terażniejszości św. Augustyna będą krążyć jego własne rozważania na temat czasu. Jak sam pisze:

Zestawione tam [w *Wyznaniach* św. Augustyna – I. Sz.] są dwie cechy ludzkiej duszy, którym autor ze znamienym dla siebie, wyraźnym upodobaniem do dźwiękowych przeciwieństw nadaje miano: *intentio* i *distentio animi*. Ich kontrast porównam następnie z tym, jaki u Arystotelesa tworzą *mythos* i *peripeteia*<sup>82</sup>.

W związku z tym warto choć w skrócie przedstawić najważniejsze założenia Augustyńskiej koncepcji potrójnej terażniejszości.

---

<sup>81</sup> P. Ricoeur, *Czas...*, dz. cyt., t. 3, s. 34.

<sup>82</sup> Tamże, t. 1, s. 20.

Analizując XI księgę *Wyznań* św. Augustyna, Ricoeur szczególnie skupia się na wyróżnionych przez św. Augustyna dwóch cechach ludzkiej duszy. Św. Augustyn nadaje im miano: *intentio* i *distentio animi*. Jak sam autor *Czasu i opowieści* wyjaśnia: „Nie chodzi o przyszłość, która nie istnieje, o przeszłość, której już nie ma, ani o terażniejszość, która nie posiada rozciągłości, lecz o «czas, który przemija». W przemijaniu, w przebiegu trzeba szukać zarazem *zwielokrotnienia* i *rozdarcia* terażniejszości”<sup>83</sup>. Powracając do słynnego pytania św. Augustyna: „czym jest czas?”<sup>84</sup>, Ricoeur zwraca uwagę na to, że choć wieczność jest nieodłącznym wątkiem filozofii św. Augustyna, to do swoich rozważań wplata ją tylko dlatego, że chce „mocniej zaznaczyć ontologiczny brak charakterystyczny dla ludzkiego czasu, a także mierzy się bezpośrednio z aporiami dotyczącymi koncepcji czasu jako takiego”<sup>85</sup>. Jak zauważa Ricoeur, św. Augustyn próbuje rozstrzygnąć aporię bytu i niebytu za pomocą koncepcji potrójnej terażniejszości. Wedle niej czas nie ulega podziałowi na znajdujące się na zewnątrz nas: terażniejszość, przeszłość i przyszłość. Co więcej, te trzy wymiary czasu przenikają się wzajemnie dzięki procesom świadomości, szczególnie pamięci. Jak słusznie zauważa Herman Hausheer: „Pamięć, «światło przerw w ciągłości», jest istniejącym rozciągnięciem terażniejszości na przyszłość i przeszłość. Warto zwrócić uwagę na analogie, jakie psychologie trwania św. Augustyna i Bergsona dzielą ze sobą”<sup>86</sup> [tłum. I. Sz.]. Podobnie jak w przypadku recytacji wiersza, podpowiada św. Augustyn, podczas której fragmenty wyrecytowane wciąż pozostają w pamięci, kolejne jej części, choć wciąż niewypowiedziane, są antycypowane. A więc czas w koncepcji św. Augustyna, jak słusznie zauważa Kamila Łabno, „można mierzyć w momencie, gdy on przemija, czas wyłania się jakby z ukrycia,

---

<sup>83</sup> Tamże, s. 34.

<sup>84</sup> Św. Augustyn, *Wyznania*, przeł. Z. Kubiak, Wydawnictwo Znak, Kraków 2009, s. 349-350.

„Czymże więc jest czas? Jeśli nikt mnie o to nie pyta, wiem. Jeśli pytającemu usiłuję wytłumaczyć, nie wiem. Z przekonaniem jednak mówię, że wiem, iż gdyby nic nie przemijało, nie byłoby czasu przeszłego. Gdyby nic nie przychodziło nowego, nie byłoby czasu przyszłego. Gdyby niczego nie było, nie byłoby terażniejszości. Owe dwie dziedziny czasu – przeszłość i przyszłość – w jakimś sposób istnieją, skoro przeszłości już nie ma, a przyszłości jeszcze nie ma? Terażniejszość zaś, gdyby zawsze była terażniejszością i nie odchodziła w przeszłość, już nie czasem byłaby, ale wiecznością. Jeśli więc terażniejszość jest czasem tylko dlatego, że odchodzi w przeszłość, to jakże i o niej możemy mówić, że jest, skoro jest tylko dzięki temu, że jej nie będzie? Nie możemy więc właściwie mówić, że czas jest, jeśli nie dodajemy, iż zmierza on do tego, że go nie będzie”.

<sup>85</sup> P. Ricoeur, *Czas...*, dz. cyt., t. 1, s. 20.

<sup>86</sup> H. Hausheer, *St. Augustine's Conception of Time*, [w:] „The Philosophical Review” 5 (46) 1937, s. 508, <http://www.jstor.org/stable/2180833>.

“Memory, «the light of the intervals of duration», is the subsisting distension of the present into the future and into the past. It is interesting to note the analogies which Bergson's and Augustine's psychology of duration have in common.”

z przyszłego staje się terażniejszym, a z terażniejszego staje się przeszłym”<sup>87</sup>. Potrójna terażniejszość jawi się więc jako rozciągłość duszy pozostającej niejako jednocześnie w trzech różnych wymiarach i jak zauważa Ricoeur: „Na tym polega genialność księgi XI *Wyznań* św. Augustyna, której śladem podąża Husserl, Heidegger i Merleau-Ponty”<sup>88</sup>. Skoro czas ulega aporiom, zasada jego pomiaru musi znajdować się w duszy. Konsekwencją takiego myślenia jest nasuwający się wniosek, że ten zrab koncepcji czasu św. Augustyna wywodzi się z psychologicznej koncepcji duszy i jako taki bez niej nie miałby racji bytu. Czy więc oznaczałoby to, że bez człowieka czas by nie istniał? Bardzo klarownej odpowiedzi na to pytanie udziela w swoim artykule William Alexander Hernandez. Podpowiada on, że koncepcja czasu w filozofii św. Augustyna zasadza się na ogólniejszej teorii przyjmującej dwoistą etiologię czasu – z jednej strony jako twór mocy Boga, a z drugiej jako produkt ludzkiej świadomości:

Uważam, że Augustyn rozwija dwie koncepcje czasu. W *Wyznaniach* i *Genesis*, gdzie czas jest stworzeniem Boga. Tam określenie czasu jest niezależne od ludzkiej świadomości. Czas istniał przed pojawieniem się człowieka. I jako taki jest obiektywny. Jednakże Augustyn buduje jeszcze jedną koncepcję czasu. W *Wyznaniach* Augustyn konstruuje psychologiczny lub subiektywny model czasu<sup>89</sup> [tłum. I. Sz.].

Rozróżnienie na dwa modele czasu nie tylko podpowiada, dlaczego tak wielką rolę w idei św. Augustyna pełni wieczność (czas obiektywny), ale pozwala również zrozumieć, dlaczego to właśnie koncepcja czasu św. Augustyna stała się tak ważna dla rozważań Ricoeura. Zauważmy, że mieści się w niej bowiem dość niewygodne pytanie o to, co czynił Bóg, zanim stworzył niebo i ziemię. „Zanim uczynił niebo i ziemię, Bóg niczego nie uczynił”<sup>90</sup> – niejako wyprzedzając pytanie, mówi św. Augustyn. Dla Ricoeura stwierdzenie św. Augustyna jest równoznaczne z faktem, że skoro Bóg „nic” z „niczego nie uczynił”, to stanowi to swego rodzaju „przed” dla stworzenia. Oznaczałoby to więc, że czas jest niejako otoczony przez nicość. Z jednej więc strony mamy niezmienny spokój

---

<sup>87</sup> K. Łabno, *Pamięć a czas – od Arystotelesa do św. Tomasza*, „Tarnowskie Studia Teologiczne” 1 (33) 2014, s. 20, <http://dx.doi.org/10.15633/tst.711>.

<sup>88</sup> P. Ricoeur, *Czas...*, dz. cyt., t. 1, s. 34.

<sup>89</sup> W. A. Hernandez, *St. Augustine on Time*, „International Journal of Humanities and Social Science” 2016, nr 6 (6), s. 40.

“I have argued that Augustine develops two accounts of time. In the *Confessions* and in *On Genesis*, time is a creature of God. This account of time is independent of human consciousness. Time existed before there were any human beings. As such, time is objective. However, Augustine also develops a second account of time. In the *Confessions*, Augustine develops a psychological or subjective account of time.”

<sup>90</sup> Św. Augustyn, *Wyznania...*, dz. cyt., s. 348.

wieczności: „W wieczności [...] nic nigdy nie przemija, lecz wszystko jest obecne (*totum esse praesens*). Żaden zaś czas nie jest całą terażniejszością”<sup>91</sup>. Z drugiej zaś, nicłość pojawiająca się w samym środku czasowego doświadczenia naznacza wieczność skazą budzącą lęk i niepewność człowieka w obliczu nieznanego.

„Sama rozciągłość duszy nie jest w stanie wytworzyć rozciągłości czasu, sama dynamika ruchu nie jest w stanie wytworzyć dialektyki potrójnej terażniejszości”<sup>92</sup> – zauważa Ricoeur. Można się domyślać, że chce on powiedzieć, iż to właśnie dialektyka ruchu i duszy wyznacza pełny horyzont narracji o czasie. Zwróćmy jednak uwagę na fakt, że horyzont ten nie jest horyzontem statycznym. Jest tak dzięki udziałowi odbiorcy w możliwości partycypacji w narracji o czasie oraz objawieniu się *sacrum* wieczności. Co więcej, wywiedzione z Arystotelowskiej teorii aktu i możliwości zjawisko ruchu, które tak wspaniale dopełnia teorię św. Augustyna, ma w tej konstelacji znaczenie zupełnie wyjątkowe<sup>93</sup>. Zauważmy, że nie stanowi ono zwykłego zrębu teorii potrójnej *mimesis* Ricoeura, a nadaje jego koncepcji czasu szczególne, egzystencjalne znaczenie. Na ten niezwykle aspekt teorii aktu i możliwości zwrócił również uwagę Stróżewski:

W przeciwieństwie do Platona, obydwie przeciwstawne momenty konstytuujące ruch: akt i możliwość, nie są równoznaczne w swym sposobie

---

<sup>91</sup> Tamże, s. 347.

<sup>92</sup> P. Ricoeur, *Opowieść...*, dz. cyt., t. 3, s. 34.

<sup>93</sup> Arystoteles poświęcił zagadnieniu aktu i możliwości IX księgę *Metafizyki*, w której to pisze: „Ponadto, materia istnieje w stanie potencjalnym, ponieważ dąży do swej formy, a gdy istnieje aktualnie, wtedy jest już w swej formie. Podobnie we wszystkich innych przypadkach, a nawet w tych, dla których celem jest ruch. Również i natura postępuje tak jak ci nauczyciele, którzy myślą, że osiągnęli swój cel, gdy pokazali swych uczniów przy pracy; [...] Jasne więc, że substancja czy forma jest aktem. Z tej argumentacji wynika jasno, że akt w stosunku do substancji jest wcześniejszy od potencji i, jak już powiedzieliśmy [1049 b 17-29], jeden akt poprzedza zawsze drugi w porządku czasowym, dochodząc aż do aktu pierwszego, wiecznego czynnika ruchu” (Arystoteles, *Metafizyka*, ks. IX, przeł. T. Leśniak, PIW, Warszawa 1983, s. 233-234).

Nawiązując do aspektu ruchu w teorii aktu i możliwości u Arystotelesa, Mieczysław Krąpiec w pierwszej części swojej książki *Struktura bytu* zauważa: „jeśli zaś chodzi o dziedzinę ruchu jako swoistego działania, to szczególnie jedno twierdzenie często pojawia się w piśmie Arystotelesa: *omne quod movetur, ab alio movetur* – to wszystko, co jest w ruchu, jest poruszane «od zewnątrz», przez jakiś inny, drugi poruszający się czynnik” (M. A. Krąpiec, *Struktura bytu. Charakterystyczne elementy systemu Arystotelesa i Tomasza z Akwinu*, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 1963, s. 159).

Jednocześnie Krąpiec w swoim komentarzu na temat teorii aktu i możliwości Stagiryty nawiązuje do, jak się wydaje ważnej, kwestii braku jako warunku stawania się. Pisze: „Moment braku jest wówczas [gdy byt jest złożony z wielu elementów] racją (warunkiem) powstania «ruchu» w kierunku uzupełnienia brakującego elementu. Ruch ten jest wyznaczony przez inne współelementy występujące w bycie oraz inne czynniki otaczające w przyrodzie (kosmosie) konkretny byt” (Tamże, s. 157-158).

Na to samo wskazuje Arystoteles, kiedy pisze w księdze IX *Metafizyki*: „wszak skutek negacji i zniesienia ujawnia się przeciwieństwo; brak bowiem jest najpierwotniejszą formą przeciwieństwa, natomiast zniesienie polega na odrzuceniu jednego [członu]” (Arystoteles, *Metafizyka...*, dz. cyt., s. 220).



istnienia – pierwszeństwo przysługuje pod każdym względem aktowi<sup>94</sup>. Nie można także bez zastrzeżeń powiedzieć, że – ze względu na zachodzące między nimi przeciwstawienie – akt jest bytem, a możliwość niebytem (niczym); trafniejsze jest scholastyczne określenie czystej możliwości (tej zwłaszcza, która utożsamia się z tzw. materią pierwszą) jako czegoś bliskiego nicości – *prope nihil*. Między aktem i możliwością nie zachodzi więc stosunek symetryczny, jednak to dzięki nierównowadze potencjalności i dynamiczności dokonać się może „przewyciężenie” możliwości przez akt, na czym ostatecznie polega ruch i wszelka zmiana<sup>95</sup>.

Oznaczałoby to więc, że wywodząca się z teorii Arystotelesa i św. Augustyna koncepcja czasu Ricoeura naznaczona jest również przekonaniem, iż byt i nicość nie są tym samym. Ich współistnieniu natomiast towarzyszy napięcie, w jakim człowiek doświadcza „jasnej nocy nicości trwogi”<sup>96</sup>. Jak pisze Stróżewski: „W wyniku doświadczenia bytu i nicości byt ludzki odnajduje swą własną istotę, a w niej także możliwość transcendencji wobec «istniejącego w całości» – całokształtu skończonej rzeczywistości”<sup>97</sup>.

## **2.7. Koncepcja potrójnej *mimesis* Paula Ricoeura wobec estetyki integralnej Władysława Stróżewskiego**

Nieuchwytna w żadnym innym ludzkim doświadczeniu metafizyczne oblicze czasu może objawić się tam, gdzie jest niejako zrośnięte z samą tkanką snucia opowieści – w dziele literackim. W ten sposób dzieło literackie może czynnie uczestniczyć w akcji poszerzania naszego istnienia. Jak pisze w swoim dziele Ricoeur:

Właśnie fikcyjnym dziełom zawdzięczamy w dużej mierze rozszerzenie naszego horyzontu istnienia. Nie wytwarzają one bynajmniej tylko

---

<sup>94</sup> „Z naszych badań nad różnymi znaczeniami wyrazu «wcześniejszy» wynika jasno, że akt jest wcześniejszy od potencji. Przez potencję rozumiem nie tylko ten rodzaj potencji, który jest określony jako zasada zmiany w innej rzeczy albo w tej samej *jako* innej, lecz w ogóle każdą zasadę ruchu bądź spoczynku” (Arystoteles, *Metafizyka...*, dz. cyt., s. 231). A więc, można by powtórzyć za wnioskiem, jaki z teorii aktu i możliwości wysnuwa również Krąpiec: „Źródłem zatem poznawalności możliwości, jak i w ogóle wszelkiej poznawalności rzeczy, jest akt. Akt sam w sobie może być zrozumiały, nawet bez relacji do możliwości” (M. A. Krąpiec, *Struktura...*, dz. cyt., s. 41).

<sup>95</sup> W. Stróżewski, *Istnienie...*, dz. cyt., s. 199.

<sup>96</sup> M. Heidegger, *Czym jest metafizyka?*, przeł. K. Pomian, [w:] *Znaki drogi*, Fundacja Aletheia, Warszawa 1995, s. 18. Heidegger pisze: „W jasnej nocy nicości trwogi powstaje dopiero pierwotna otwartość bytu jako takiego, to mianowicie, że jest on bytem, nie zaś nicością. To «nie zaś nicością» przez nas wypowiedziane nie jest dodatkowym wytłumaczeniem, lecz poprzedzającym warunkiem, który czyni możliwym ujawnienie się bytu w ogóle; istota tej pierwotnie nicestwiającej nicości polega na tym, że to dopiero ona stawia przytomność wobec bytu jako takiego”.

<sup>97</sup> W. Stróżewski, *Istnienie...*, dz. cyt., s. 206.

osłabionych obrazów rzeczywistości, „cieni”, jak tego chce Platońskie podejście do *eikon* w dziedzinie malarstwa lub pisarstwa (*Fajdros*, 274e-277e). Przeciwnie, dzieła literackie burzą porządek rzeczywistości, jedynie powiększając wszelkie znaczenia, które same zawdzięczają swoim zdolnościom do skrótu, przesytu i kulminacji, zdumiewająco zilustrowanym przez budowanie intrygi<sup>98</sup>.

Pięknie o tym pisze w swoim eseju o czasie *Doświadczenie czasu, doświadczenie istnienia* Władysław Stróżewski:

„Istnieniem, którego jesteśmy najpewniejsi i które najlepiej znamy, jest niezaprzeczenie nasze własne istnienie, gdyż wiadomości, jakie mamy o wszystkich innych przedmiotach, można uważać za zewnętrzne i powierzchowne, gdy tymczasem sami siebie samych postrzegamy wewnątrznie, w głębi”. To stwierdzenie Bergsona uznać możemy za punkt wyjścia naszych własnych rozważań. W szczególności „w głębi” szukać będziemy odpowiedzi na nasze podstawowe pytanie: czym jest istnienie? Co znaczy „istnieć”? Stawiając to pytanie, pytam więc o moje własne istnienie, istnienie, które artykułuje słowo „jestem”<sup>99</sup>.

W swoim eseju Stróżewski zauważa, że mimo jego wielkiego znaczenia dla ludzkiego życia nasze własne istnienie zepchnięte jest zazwyczaj na margines orbity naszych codziennych trosk i rozmyślań. „O niczym nie myślimy tak mało jak o własnym istnieniu”<sup>100</sup>, pisze polski filozof i jednocześnie wyróżnia sytuację, która w jego przekonaniu jest doświadczeniem szczególnym. Ma na myśli utratę świadomości, która jest wydarzeniem zupełnie wyjątkowym, podczas którego nakładają się na siebie z jednej strony świadomość, a z drugiej przeżycia istnienia. Jest to doświadczenie o niezwykle statusie, jeśli zważymy na fakt, że podczas omdlenia przez krótką chwilę stajemy się świadkami utraty własnego istnienia. Mimo że usiłujemy wyostrzyć naszą świadomość i nie dopuścić do jej utraty, toczy się walka przeciw sile, która nas unicestwia. A więc jest to moc o dość problematycznym statusie, gdyż tak naprawdę nie od nas zależy. W tym przeświadczeniu Stróżewski upatruje sam rdzeń „istności istnienia” jako neoplatońskiego Bytu albo jednej z idei zawartej w kosmicznym Umyśle – *Nous*. Jak pisze:

Przychodzi moment, w którym czujemy się pokonani. Nie mamy siły walczyć. Świadomość napięta do granic możliwości – gaśnie. Przystajemy

---

<sup>98</sup> P. Ricoeur, *Czas...*, dz. cyt., t. 1, s. 118.

<sup>99</sup> W. Stróżewski, *Doświadczenie czasu...*, dz. cyt., s. 108-109; za: H. Bergson, *Ewolucja twórczości*, przeł. F. Znaniecki, Warszawa 1957, s. 15.

<sup>100</sup> Tamże, s. 109.

istnieć. Przez ułamek sekundy doświadczamy nicości. Ułamek czasu, który po raz ostatni pojawił się w naszej gasnącej albo już zgasłej świadomości. Świadomość, istnienie i czas – oto prawdziwa jednia w obliczu nicości. Jednia, którą uświadomimy sobie *ex post* – gdy odzyskamy świadomość<sup>101</sup>.

Wprowadzając do swoich rozważań wątek nicości, polski filozof porusza kwestię nieistnienia oraz jego szczególnego miejsca w hierarchii zagadnień dotyczących rozważań o czasie. Wydaje się, że istnienie „samo w sobie”, które „wyistacza się” w doświadczaniu czasu, nie ma „realnego” przeciwstawienia. Jak zauważa filozof: „Jego przeciwstawieniem jest czyste nic, nicość”<sup>102</sup>. Oznaczałoby to, że bez negacji i pojęcia nicości nie potrafimy zrozumieć, na czym zasadza się istota naszego istnienia, w tym istnienia w czasie. Człowiek nie istnieje w oderwaniu od świata i aby zrozumieć swoje w nim bytowanie, musi odróżnić sam byt od bycia. Heidegger, którego w swoich rozważaniach przywołuje Stróżewski, określił byt, który rozumie swoje bycie, mianem *Dasein*. W ten sposób zostaje przekroczona granica między przedmiotem a podmiotem, a „używając innego języka, moglibyśmy powiedzieć, że istnienie człowieka stopiło się z istnieniem świata, że poznanie siebie samego, jako egzystencji, otworzyło mu równocześnie poznanie świata. Odniesienie *Dasein* do świata wyraża się w trosce, *Sorge*”<sup>103</sup>. Tę samą kategorię zapożycza od Heideggera Ricoeur. Jak sam przyznaje: „Heideggerowi zawdzięczamy trzy godne uznania odkrycia. Zgodnie z pierwszym z nich zagadnienie czasu jako *całości* jest uwikłane w sposób, który należy wyjaśnić, w fundamentalną strukturę troski”<sup>104</sup>. W trosce ujawnia się nasz niepokój o to, co może się wydarzyć, i choć nie potrafimy tego nazwać, czujemy, że przyszłość w jakiś sposób wzięła nas w swoje władania, a nawet przenika do naszego teraz. Z tego też względu, jak się wydaje, troska w namyśle nad czasem stała się ważną kategorią dla Ricoeura. Za jej pośrednictwem dochodzi bowiem do swego rodzaju przesunięcia i wyniesienia przyszłości na miejsce zajmowane do tej pory przez terażniejszość. Skutkiem tego jest reorientacja relacji między trzema wymiarami czasu oraz ujawnienie niedostrzeganej do tej pory roli przyszłości w wyodrębnieniu niewykorzystanych relacji między trzema wymiarami czasu. Co więcej, naznacza świadome siebie *Dasein* byciem-ku-śmierci, jako naturalny kres tego, co przyszłe. To ważne przeformułowanie istnienia o czasie, ponieważ

---

<sup>101</sup> Tamże, s. 111-112.

<sup>102</sup> Tamże, s. 115.

<sup>103</sup> Tamże, s. 117.

<sup>104</sup> P. Ricoeur, *Czas...*, dz. cyt., t. 3, s. 94.

wyznacza człowiekowi trudne zadanie skonfrontowania się z własną czasowością. Śmierć, która jest jej niezaprzeczalną cezurą, jak jednak zdają się przekonywać Ricoeur i Stróżewski, niekoniecznie musi niweczyć człowiecze dążenia do wieczności. To jednak właśnie dzięki sztuce, w tym sztuce dzieła literackiego, człowiek jest w stanie transcendować swoje istnienie ku nieskończoności.

## Rozdział III. Dzieło literackie jako nośnik treści filozoficznych w koncepcjach czasowości Paula Ricoeura i Władysława Stróżewskiego

Czas jest martwy tak długo,  
jak odlicza go tykanie małych kółek;  
dopiero kiedy zegar staje, czas ożywa.

William Faulkner, *Wściekłość i wrzask*

### 3.1. Czasowość a filozoficzne przesłanie dzieła literackiego

Ricoeur wyróżnił w *Czasie i opowieści* dzieło literackie jako szczególne medium do transpozycji treści filozoficznych, wśród których zagadnienia czasu, jego aporii i wcieleń zajmują kluczowe miejsce. Jak sam pisze:

Chciałbym poddać próbie treść oraz granice hipotezy, która począwszy od punktu wyjścia, nadała kierunek naszej pracy, a mianowicie hipotezy głoszącej, że czasowość nie daje się wypowiedzieć w bezpośrednim dyskursie fenomenologii, lecz wymaga zapośredniczenia przez pośredni dyskurs narracji. [...] W formie schematycznej nasza hipoteza równa się zatem uznaniu opowieści za strażnika czasu w tej mierze, w jakiej nie ma innego możliwego do pomyślenia czasu niż czas opowiadany<sup>105</sup>.

W podrozdziale części pierwszej swojego dzieła, *Potrójna mimesis*, filozof zauważa, że:

Lektura stawia jednak na nowo problem stapiania się dwóch horyzontów, tekstowego i czytelniczego, a co za tym idzie, przecięcia świata tekstu i świata czytelnika. Można próbować odrzucić problem, a pytanie o wpływ literatury na codzienne życie uznać za niewłaściwe. Wtedy jednak z jednej strony paradoksalnie godzimy się na pozytywizm, który zwykle zwalczamy, czyli na przesąd, że tylko to jest rzeczywiście dane, co może być zaobserwowane doświadczalnie i opisane naukowo. Z drugiej strony zamyka się literaturę w świecie samym w sobie, łamiąc wywrotowe ostrze, które zwraca ona przeciwko moralnemu i społecznemu porządkowi<sup>106</sup>.

---

<sup>105</sup> P. Ricoeur, *Czas...*, dz. cyt., t. 1, s. 347.

<sup>106</sup> Tamże, t. 1, s. 116.

Oznaczałoby to, że według Ricoeura literatura nie tylko „stoi na straży czasu”, ale równocześnie jej „wywrotowe ostrze” dotyka horyzontu, który zazwyczaj pozostaje przed człowiekiem zakryty. Jest to horyzont prawdy, która odkrywa się przed czytelnikiem podczas lektury, jako że fikcja i życie są ze sobą nierozzerwalnie związane. Do tego właśnie nawiązuje w swojej książce Elżbieta Wolicka, która zauważa: „Ricoeur wiele zawdzięcza Heideggerowskiej koncepcji prawdy jako «nieskrytości» (*Aletheia*), prawdy, która w jakimś stopniu ukazuje się i chowa, jednocześnie przysługując samemu «wydarzającemu się» byciu”<sup>107</sup>. Zresztą Ricoeur nie ukrywa swoich Heideggerowskich fascynacji, kiedy zapytuje: „Fenomenologia hermeneutyczna odróżnia się także tym od fenomenologii naocznej w stylu Husserlowskim, że to, co najbliższe, pozostaje zawsze najbardziej skryte. Czy zatem rolą fikcji nie jest wydobycie z ukrycia warunków totalizacji?”<sup>108</sup>.

Zauważmy, że podobny, egzystencjalno-ekstatyczny rys odbioru dzieła literackiego pobrzmiewa w koncepcji Władysława Stróżewskiego, który podobnie jak Ricoeur wydaje się być beneficjentem Heideggerowskiej koncepcji prawdy jako *alethei*. Jest to tylko jeden ze wspólnych aspektów, w których zapatrywania Ricoeura i Stróżewskiego co do roli literatury zdają się pokrywać. Powracając do analizowanych przez siebie w poprzednich tomach rozprawy powieści, *Pani Dalloway* i *Czarodziejskiej góry*, Ricoeur mówi wprost:

Owo zwielokrotnienie nie powinno dziwić, jeśli przypomnimy sobie, że każde dzieło fikcyjne rozpościera swój własny świat. Otóż za każdym razem to właśnie w tym odmiennym świecie możliwym czas może zostać przekroczony przez wieczność. To właśnie w ten sposób opowieści o czasie stają się opowieściami o czasie i tym, co wobec niego inne. Nigdzie indziej nie potwierdza się lepiej funkcja fikcji, jaką jest bycie laboratorium dla nieograniczonej liczby doświadczeń myślowych<sup>109</sup>.

Zauważmy, że odnosząc się do zadań fikcji, Ricoeur stwierdza, że jest nim w najwyższej mierze „doświadczenie graniczne”. Pisząc o nim, Ricoeur ma na myśli doświadczenie o znamionach przeżycia metafizycznego. Tym bowiem wydaje się przekroczenie aporii czasu w dziele literackim w kierunku wieczności. Możliwość tego przekroczenia jest ważnym wątkiem w dziele Ricoeura i w samej swej istocie jest przykładem możliwej

---

<sup>107</sup> E. Wolicka, *Narracja i egzystencja. „Droga okrężna” Paula Ricoeura od hermeneutyki do antropologii*, Wydawnictwo KUL, Lublin 2010, s. 85.

<sup>108</sup> P. Ricoeur, *Czas...*, dz. cyt., t. 3, s. 198.

<sup>109</sup> Tamże, s. 386.

konkretyzacji, podczas której dochodzi do partycypacji idei wieczności w tym, co intencjonalne i materialne. W doświadczeniu wieczności, tak jak w każdym doświadczeniu *sacrum*, czas zawiesza się, odkrywając przed nami nową, zupełnie nieznaną nam dotąd formę istnienia.

### 3.2. Pluralistyczna istota możliwości bycia

Ricoeur zwraca uwagę na nie do końca określony, a wielowymiarowy status wieczności, tym samym dzieląc ze Stróżewskim otwartość na pluralistyczną istotę możliwości bycia. Pisze o tym, gdy powraca myślami w części trzeciej *Czasu i opowieści* do analizowanych przez siebie powieści: „W to rozważanie wnoszą swój wkład nasze opowieści fikcyjne o czasie. A wkład ów pozostaje wciąż wkładem wyobrazeniowych wariacji, który potwierdza, że wieczność, tak jak byt u Arystotelesa, przejawia się na wiele sposobów”<sup>110</sup>. I tutaj, podobnie jak u Stróżewskiego, ujawniająca się w narracyjnym przeblysku wieczność przynosi ze sobą pewną skazę, „skazę wieczności”, jak powtarza za Eugeniuszem Minkowskim Ricoeur. Jej rysa pojawiająca się w samym środku czasowego doświadczenia naznacza się w umyśle człowieka smutnym poczuciem braku i bezradności w obliczu czegoś, co go przekracza. To właśnie ten moment tąpnięcia, o którym pisał Stróżewski, wspominając poetów metafizycznych, moment, w którym człowiek znajduje siebie w egzystencjalnym zakleszczeniu między ograniczeniami swojej natury a tęsknotą za tym, co absolutne i nieskończone. Doświadczenie to, przejmujące i zatrważające zarazem, zdaniem Ricouera rozciąga horyzont ludzkiej egzystencji na poziom skargi, która ujawnia całą gamę właściwych sobie wzruszeń:

Czym jest to osobliwe światło, które chwilami mi rozbłyska (*interlucet*) i serce mi przeszywa (*percutit*), nie raniąc go? Drzę wtedy z lęku, a zarazem płonę tęsknotą (*et inhorresco et inardesco*). Drzę z lęku, bo jestem tak odmienny od niego. Lecz w takiej mierze, w jakiej jestem do niego podobny, jego ogniem płonę<sup>111</sup>.

---

<sup>110</sup> Tamże, s. 192.

<sup>111</sup> P. Ricoeur, *Czas...*, t. 1, s. 48; za: św. Augustyn, *Wyznania...*, dz. cyt., ks. IX, rozdz. 11.

przycacza słowa św. Augustyna Ricoeur i przekonuje, że ich wymowa różni się od wymowy słów Plotyna z *Ennead*, w których bezradność i lęk człowieka w obliczu absolutu każą upaść mu w mroczne bagno. Św. Augustyn, jak zauważa hermeneuta, jedynie wskazuje na „istotną, ontologiczną różnicę dzielącą stworzenie od stwórcy, różnicę, którą dusza odkrywa właśnie w swoim powrotnym ruchu oraz usiłując poznać pierwszą zasadę”<sup>112</sup>. Wspominając o *Wyznaniach* św. Augustyna, Ricoeur przedstawia ostateczną interpretację Augustyńskiego *distentio animi*. To już nie wyznacznik aporii pomiaru czasu, a określenie na rozdarcie duszy, „której odebrano stałość wiecznej terażniejszości”<sup>113</sup>. Od tej pory Ricoeurowska refleksja sytuuje rozgrywającą się wewnątrz czasu dialektykę (kontrast między wiecznością a czasem) *intentio distentio* jako synonim rozproszenia w wielości, które utożsamia z błędzeniem starego człowieka (*disentio*) z jednej strony, z drugiej zaś skupieniem człowieka wewnętrznego (*intentio*).

### 3.3. Otwarta struktura dzieła literackiego

Z jednej strony dialektyka, a z drugiej pluralizm to również podstawowe wątki w teorii estetyki integralnej Władysława Stróżewskiego. Napięcie, jakie wprowadza dialektyczne zestawienie przeciwstawnych sobie energii, staje się według filozofa załącznikiem nowej jakości, choć sam proces jej tworzenia pozostaje nieodgadnioną tajemnicą. To ona właśnie pozostaje na straży dialektycznej budowy dzieła, gdzie jego materialna strona łączy się w jedno z jego podstawą bytową. Ta jedność przeciwstawnych sposobów istnienia jest tym, co z jednej strony zadziwia, a z drugiej skłania do głębszego namysłu nad tajemnicą, ale również możliwością zgodności współistnienia jak nie przeciwstawnych, to przynajmniej różnych energii. Wydaje się, że właśnie ta myśl staje się również samym korzeniem narracyjnej koncepcji czasu Ricoeura i ujawnia się w niej na wielu poziomach. Jednym z najbardziej jawnych jest ten stapianie się dwóch horyzontów – tekstowego i czytelniczego. Choć nie mamy czasu na szersze omówienie tutaj tego zagadnienia, musimy jednak podkreślić, że podobnie jak dla Ingardena i Stróżewskiego, czytelnik jest dla Ricoeura ważnym ogniwem odczytania i interpretacji dzieła. Pluralizm, który pobrzmiwa w teorii Ricoeura, to tak jak u Ingardena

---

<sup>112</sup> Tamże.

<sup>113</sup> Tamże, s. 49.



i Stróżewskiego pluralizm, który stoi na straży anarchii. Jego skomplikowana natura daje o sobie znać na różnych poziomach, ale nawet na tym podstawowym, jak w przypadku narracji historycznej, według Ricoeura przyzwolenie na pluralistyczny przywilej interpretacji nie zwalnia z zachowania ostrożności. Jak pisze: „Historia nie jest skazana na to, aby pozostawać polem bitwy między niedającymi się pogodzić punktami widzenia. Jest tam miejsce dla krytycznego pluralizmu, który jeżeli przyjmuje więcej niż jeden punkt widzenia, nie uważa tych wszystkich stanowisk za jednakowo słuszne”<sup>114</sup>. Warto o tym wspomnieć, by raz jeszcze podkreślić zgodność między Ricoeurem a Stróżewskim w tak podstawowej kwestii, jaką jest to samo podejście do problemu interpretacji dzieła sztuki oraz miejsca, jakie zajmuje w nim odbiorca. Jak ważną jest to dla Ricoera kwestią, niech świadczy fakt, że w swoim dziele wyróżnia zapoczątkowaną przez Ingardena estetykę recepcji dzieła literackiego, w której przyjmuje się niedokończony charakter dzieła literackiego. Jak sam przyznaje:

O ile retoryka perswazji opiera się na spójności, oczywiście nie na spójności dzieła, lecz na spójności strategii – jawnej lub ukrytej – stosowanej przez autora wpisanego, o tyle fenomenologia za swój punkt wyjścia przyjmuje niedokończony charakter dzieła literackiego, który jako pierwszy uwypuklił Roman Ingarden w swoich dwóch wielkich pracach<sup>115</sup>.

Warto raz jeszcze podkreślić, że moment, w którym Ricoeur wyjawia swoją fascynację estetyczną teorią Ingardena, jest momentem doniosłym ze względu na jej filozoficzne podwaliny, na gruncie których pluralizm utrzymywany jest przez scalającą go klamrą jedności ideę ogólną.

Można więc powiedzieć, że według Ricoeura dzieło sztuki literackiej jest z jednej strony ograniczone przez wewnętrzną ideę spajającą, z drugiej jednak pozostaje otwarte na wpływy interpretacyjne z zewnątrz. Jak sam pisze:

Dzieło może być jednocześnie co do struktury zamknięte w sobie, a zarazem otwarte na świat, niczym „okno” odcinające perspektywę w otwartym pejzażu. Otwarcie to polega na *pro-pozycji* (*proposition*) świata nadającego się do bycia zamieszkałym. Pod tym względem świat niegościnnie, taki jak projektowany jest w licznych dziełach nowożytnych, sytuuje się wyłącznie w obrębie świata zamieszkałego. To, co nazywamy tutaj doświadczeniem fikcyjnym czasu, jest jedynie aspektem czasowym proponowanym przez tekst potencjalnego doświadczenia bycia w świecie.

---

<sup>114</sup> Tamże, s. 166.

<sup>115</sup> Tamże, t. 3, s. 243. Ricoeur ma tutaj na myśli *O dziele literackim i O poznawaniu dzieła literackiego*.

Właśnie w ten sposób dzieło literackie, wymykając się swemu zamknięciu w sobie, odnosi się do..., kieruje się ku..., słowem, jest na temat... W aspekcie odbioru tekstu przez czytelnika oraz przecięcia między owym fikcyjnym doświadczeniem a żywym doświadczeniem czytelnika świat dzieła stanowi to, co będę nazywał transcendencją immanentną<sup>116</sup>.

### 3.4. Dialektyka niezgodnej zgodności

Drugim filozofem obok św. Augustyna, któremu Ricoeur poświęca uwagę, jest Arystoteles. Również i w jego teorii *mimesis* Ricoeur skupia się na wątku niezgodnej zgodności i wyróżnia go jako ten element Arystotelesowskiej poetyki, który dba o wewnętrzne napięcie utworu. Pisze o tym, odnosząc się do tragicznego *katharsis*, twierdząc, że dokonuje się ono za sprawą samej intrygi. Już za samą pierwotną niezgodność uważa zdolność zdarzeń do wzbudzania tak przeciwstawnych uczuć jak litość i trwoga. Jednak to właśnie za sprawą tragicznej akcji (przemiany losu) dochodzi do przemiany szczęścia w nieszczęście. Ricoeur podkreśla, że Arystoteles mnoży wymagania wobec tragicznej intrygi, gdzie wstrząs (*peripeteia*) i rozpoznanie (*anagnorisis*) pozostają kluczowymi wymogami dramatycznej fabuły. Jak sam pisze:

Zdolność wzbudzania litości i zdolność wzbudzania trwogi to cechy związane ściśle z najbardziej nieoczekiwanymi i prowadzącymi ku nieszczęściu przemianami losu. Intryga stara się uczynić niezgodne zdarzenia koniecznymi i prawdopodobnymi. I właśnie w ten sposób oczyszcza je albo raczej uszlachetnia. Powrócimy dalej do tej sprawy. Wprowadzając niezgodne do zgodnego, intryga wprowadza wzruszające do zrozumiałego<sup>117</sup>.

Z drugiej strony mamy tę podstawową dla Ricoeura dialektykę opowieści i czasu, która wydaje się przyczynkiem do tego, by pokazać „[...] jak mimo otchłani, która wydaje się powstawać między dwoma biegunami, opowieść i czas hierarchizują się jednocześnie i wzajemnie”<sup>118</sup>. W ten sposób zostaje wyznaczona nowa modalność niezgodnej zgodności, która dotyczy kompozycji narracyjnej, jak i samego doświadczenia bohaterów powieści. Jak pisze sam Ricoeur:

---

<sup>116</sup> P. Ricoeur, *Czas...*, dz. cyt., t. 2, s. 164.

<sup>117</sup> Tamże, t. 1, s. 72.

<sup>118</sup> Tamże, s. 125.

Otóż ważne jest tu dla nas to, że w owej filozofii, która z zewnątrz decyduje o procesie narracyjnym, chodzi nie o czas, lecz o to, co Schelling nazwał *Tożsamością*, to znaczy o zniesienie rozróżnienia między duchem a światem materialnym, o ich pojednanie w dziedzinie sztuki i o konieczność ustalenia tego, co na gruncie metafizyki jest pewne, aby nadać temu czemuś konkretną i stałą formę w dziele sztuki<sup>119</sup>.

Analizując trzy wielkie powieści, *Panią Dalloway* Virginii Woolf, *Czarodziejską górę* Tomasza Manna i *W poszukiwaniu straconego czasu* Marcela Prousta, Ricoeur stwierdza:

Ostatecznie wspólne dla tych trzech dzieł jest to, że zgłębiają, w granicach podstawowego doświadczenia niezgodnej zgodności, relację czasu do wieczności, która już u Augustyna charakteryzowała się wielkim bogactwem aspektów. Literatura rozwija je jeszcze, w tym wypadku poprzez wariacje imaginacyjne<sup>120</sup>.

Nic jednak dla Ricoeura nie jest bardziej fascynujące niż badanie natury tego procesu stawania się całością i tak naprawdę właśnie temu zagadnieniu w dużej mierze poświęcone jest dzieło filozofa.

### 3.5. Wieczność a pojęcie *sacrum*

Ostatecznie jednak, jak się okazuje, to nie czas wewnętrzny, Augustyński czas duszy, stanowi problem, a niemożność pogodzenia go z aspektami kosmicznymi czasu. Właśnie dlatego przywołany przez Ricoeura Hans Castorp z *Czarodziejskiej góry* zagubiwszy czas mierzalny, zbliża się do tych samych aporii czasu duszy i zmian fizycznych co św. Augustyn. Czas jawi się jako tajemnica, bo z jednej strony jest nierealny, a z drugiej wszechpotężny. A więc to nie czas wewnętrzny stanowi nieodgadnioną zagadkę istnienia, a jego upływ w obliczu niezmienności świata. Rację ma Ricoeur, twierdząc, że zniesienie czasu mierzalnego w *Czarodziejskiej górze* wyzwoliło kontrast między niezmienną wiecznością a wytwarzanymi zmianami. Jak pisze:

Zamiłowanie Hansa Castorpa do astronomii, które wypiera obecnie wcześniejsze zamiłowanie do anatomii, monotonnemu doświadczeniu czasu nadaje odtąd proporcje kosmiczne. Kontemplacja nieba i gwiazd

---

<sup>119</sup> Tamże, s. 211.

<sup>120</sup> Tamże, t. 2, s. 165.

nadaje upływowi czasu paradoksalną stałość, która bliska jest Nietzscheańskiemu doświadczeniu wiecznego powrotu. [...] Hans Castorp odkrył w tym, co niezmierzone, to, co niepamiętne<sup>121</sup>.

Wrócimy jeszcze do tej kwestii, posiłkując się teorią wiecznego powrotu w powieściach Williama Faulknera. W tym momencie niech zadowoli nas stwierdzenie, że to właśnie fikcja przyniosła odmienne od tych proponowanych przez narrację historyczną rozwiązań problemu dwoistości fenomenologicznej i kosmologicznej interpretacji czasu. I to właśnie „[...] w sposobie, w jaki narracyjność doprowadzana jest do swoich granic, kryje się tajemnica udzielanej przez nią odpowiedzi na nieprzeniknioność czasu”<sup>122</sup>. Tajemnica ta, sposób, w jaki wieczność się w dziele literackim objawia, jest właśnie tym, co stanowi o niezwyklej zdolności prozy literackiej do przekraczania granic *sacrum*.

W *O możliwości sacrum w sztuce* Władysław Stróżewski wyróżnia trzy aspekty dzieła sztuki, w których dzieło może być analizowane. Obok aspektu ontologicznego i aksjologicznego filozof wyróżnia aspekt semiologiczny. Wśród trzech części składowych semiotyki – syntaktyki, pragmatyki i semantyki – Stróżewski wskazuje tę ostatnią jako szczególnie ważną dla momentów ujawnienia się *sacrum* w dziele sztuki. Posługując się przykładami dzieł malarskich, filozof zwraca uwagę na sposób, w jaki w obrazie mogą być przedstawione dana sytuacja lub wydarzenie. Ilustrując swoją tezę przykładami, Stróżewski przedstawia szerokie spektrum reprezentacji – od prób możliwie najwierniejszych, wręcz fotograficznych, aż do ujęć abstrakcyjnych. Realizacja idei odwzorowania rządzi, jak zaznacza Stróżewski, przedstawioną treścią, warstwą przedstawionych przedmiotów, jak i wyglądom. Jak pisze:

Idea ta zakłada możliwość utworzenia szczególnego odpowiednika „sytuacji modelowej” (faktycznej lub legendarnej), odpowiednika, który w jakiejś mierze byłby jej odbiciem lub powtórzeniem. A od zdolności zrozumienia owej sytuacji zależy, czy „odwzorowana” ona zostanie w jej cechach mniej lub bardziej istotnych, ważnych czy mniej ważnych, służących istocie *sacrum* czy tylko jego szczególnej otoczce<sup>123</sup>.

Oznaczałoby to, że w takim przypadku to znak staje się desygnatem sensu, który, jak parafrazuje słowa Ricoeura Stróżewski, omawiając wiersz Norwida<sup>124</sup>, „daje do

---

<sup>121</sup> Tamże, t. 2, s. 201.

<sup>122</sup> Tamże, t. 3, s. 384.

<sup>123</sup> W. Stróżewski, *O możliwości sacrum w sztuce*, [w:] tegoż, *Wokół piękna...*, dz. cyt., s. 215.

<sup>124</sup> Tamże, s. 304.

myślenia”, a jego ostateczne znaczenie powinno znajdować się poza samym dziełem, w świecie idei. I tutaj również krakowski filozof bezpośrednio odwołuje się do Ricoeura:

Niezbędnym warunkiem wyrażenia *sacrum* jest tedy NIC – źródło i zasada wszelkiej inności. Napięcie między danym a symbolizowanym znika. To, co dane, dotykane, jest tylko środkiem do celu, który to cel jednak 1° bez tego środka byłby w ogóle nieosiągalny; 2° przez środek ten nie jest jednak wyobrażony, lecz jak mówi o symbolu Ricoeur, dany do myślenia, należy bowiem do innego wymiaru<sup>125</sup>.

Znaczyłyby to, że Władysław Stróżewski w swojej estetyce uwzględnia rangę znaku. Co więcej, czyni go jednym z kilku środków odpowiedzialnych za możliwość pojawienia się *sacrum*. To czyni jego estetykę bliską teorii Ricoeura w tym sensie, że jest ona otwarta na konstytuowanie się sensu na zewnątrz dzieła, do którego odsyła znak jako „szyfr egzystencji”. Jednym z jego desygnatów, na co wskazuje Ricoeur, jest również mit. Z jednej więc strony symbolika czasu, szczególnie wieczności, w dziele literackim może ustanawiać swoją modalność dzięki wewnętrznej tkance narracji. Z drugiej zaś może być ustanowiona przez zewnętrzne odniesienia do czasu mitycznego. Jak sam pisze:

Nie możemy zapominać o drugim rodzaju transgresji, jakiej dokonuje fikcja w odniesieniu do porządku czasu powszedniego; wyznaczając ramy wieczności, doświadczenia graniczne opisywane przez fikcję badają także inną granicę – tę dzielącą opowieści i mit. Jedynie fikcja, powiedzieliśmy, właśnie dlatego, że jest fikcją, może pozwolić sobie na pewną przesadę. Rozumiemy teraz lepiej znaczenie owej przesady, tym, naprzeciw czego się znajduje, jest wstrzemięźliwość fenomenologii, gdy temperuje ona siłę, jaką czerpie z archaizmów, od których się oddala, oraz z hermetyzmów, do których nie chce się zbliżać. Opowieść nie obawia się przyswojenia substancji owych archaizmów i hermetyzmów, dokonując ich narracyjnej transkrypcji<sup>126</sup>.

W ten sposób, zauważmy, Ricoeur nie tylko wskazuje na metafizyczny potencjał znaku jako „szyfru egzystencji”<sup>127</sup>, ale również eksponuje estymę, jaką obdarza *arché*. Jej niezmienny, choć zmieniający szaty epoki potencjał filozof opisuje w ten sposób:

---

<sup>125</sup> Tamże, s. 219.

<sup>126</sup> P. Ricoeur, *Czas...*, dz. cyt., t. 3, s. 386.

<sup>127</sup> We fragmencie *Czasu i opowieści – Fikcja oraz wyobrażeniowe wariacje dotyczące czasu* (t. 3, s. 194) Ricoeur pisze wprost: „Fikcja ma zresztą zdolności badania innej granicy, tej między opowieścią i mitem. Otóż w owej kwestii, bardziej jeszcze niż we wcześniejszej kwestii czasu i wieczności, fenomenologia milczy. A jej powściągliwość nie powinna być potępiana. Jedynie fikcja, ponieważ pozostaje fikcją nawet wtedy, gdy przedstawia i opisuje doświadczenie, może pozwolić sobie na trochę upojenia”.

Archaizm presokratyków jest jeszcze czymś wewnętrznym wobec filozofii w tym sensie, że filozofia powtarza swoją własną *arché*, kiedy powraca do tych, którzy jako pierwsi oddzielili swoje pojęcie *arché* od pojęcia mitycznego początku opisywanego przez teogonie i boskie genealogie. Owo zerwanie dokonane w samym pojęciu *arché* nie przeszkodziło filozofii greckiej w odziedziczeniu w sposób przekształcony drugiego archaizmu, tego samego, z którym pierwszy zerwał, czyli archaizmu mitycznego. [...] Niekiedy jedność i odwieczność przypisywane temu podstawowemu czasowi w radykalny sposób przeczą czasowi ludzkiemu, doświadczanemu jako czynnik niestabilności, niszczenia i śmierci<sup>128</sup>.

Zdaje się jasnym, że Ricoeur, na podobieństwo Stróżewskiego, pojmuje doświadczenie *arché*<sup>129</sup> jako doświadczenie źródłowe, doświadczenie wyprzedzające wszelki czas i wiedzę, o tajemniczym i zupełnie wyjątkowym statusie doświadczenia metafizycznego. Dzieło literackie, wedle Ricoeura, stanowi więc medium, dzięki któremu może objawić się czas prapoczątków, mityczny czas wszystkich czasów – wieczność.

### 3.6. Dialektyka bytu i nicości

„Nie jest tak, pisze Ricoeur, że opowieści o czasie proponują jedyny model wieczności. Wprost przeciwnie: oferują one wyobraźni szerokie pole możliwości uwiecznienia, które posiadają tylko jedną cechę wspólną – tę mianowicie, że mają związek ze śmiercią”<sup>130</sup>. Łącząc bogate spektrum wieczności klamrą śmierci, Ricoeur wprowadza do swojej teorii możliwość zaistnienia pojęcia nicości. Nicość, warto przypomnieć, to również jedno z kluczowych pojęć w przewodniku po estetycznej teorii Stróżewskiego. Filozof ten akcentuje fakt, że dialektyka zawiera w sobie moment negatywności, i jak sam przyznaje:

Myślę o dialektyczności zarówno jako o metodzie, jak i pewnej charakterystyce rzeczywistości. Zacznijmy od tego, że znamy różne modele rzeczywistości. Można sobie wyobrazić taką, jak u Bergsona: czas to trwanie. Tam nie ma żadnej dialektyki. Heraklit dla odmiany doskonale wiedział, że jego filozofia jest napędzana sprzecznościami: za *arché*,

---

<sup>128</sup> P. Ricoeur, *Czas...*, dz. cyt., t. 3, s. 376.

<sup>129</sup> Dokładne omówienie przez Stróżewskiego zagadnienia arche znajduje się w dziele jego autorstwa *Istnienie i sens* w rozdziale pt. *Pytania o arché*.

<sup>130</sup> P. Ricoeur, *Czas...*, dz. cyt., t. 3, s. 199.

zasadę rzeczywistości uznał on ogień, który „żyje zasadą tego, co spala”<sup>131</sup>.

Choć na pierwszy rzut oka można mieć wrażenie, że Stróżewski będzie chciał podążać tym właśnie Heraklejskim tropem, to ostatecznie okazuje się, że dla filozofa byt i nicość nie są tym samym i mimo że pozostają ze sobą w ścisłym związku, to sam byt pojawia się na skutek czynnika trzeciego, jakim jest absolut. W związku z tym proces twórczy jest jednością, która jednak generuje pary dialektycznych przeciwieństw. Nicość staje się jedynie jedną z rękoi, dzięki której do głosu dochodzi sama idea. W tym sensie myśl Stróżewskiego zbliża się do założeń myśli Platona. Jak sam filozof przyznaje:

Dla Platona dialektyka to była metoda dochodzenia do idei. Czynił to poprzez ciągle kontrastowanie pewnych zjawisk czy pewnych stanów rzeczy. Oczywiście jego trop jest mi najbliższy. Istota tak rozumianej dialektyczności polega na tym, że ujawnia się zarówno w poznaniu, jak i w rzeczy samej, do której to poznanie się odnosi<sup>132</sup>.

Powracając w *Konkluzjach* myślami do XI księgi *Wyznań* św. Augustyna<sup>133</sup>, Ricoeur zwraca uwagę na szczególnie rodzaj archaizmu filozofii średniowiecznego myśliciela. Zauważa on, że jego specyfiką jest kontrast między czasem a wiecznością. Opisywana przez św. Augustyna w duchu pochwały wieczność Słowa, które trwa, zostaje skontrastowana z przemijalnością naszej mowy. W ten sposób niezmiennosc zostaje przez św. Augustyna przeciwstawiona temu, co przemija. To wieczność w przeciwieństwie do rzeczy stworzonych jest stała. Jak konkluduje Ricoeur: „Myśleć o czasie bez przyszłości i bez przeszłości to, poprzez kontrast, myśleć o samym czasie jako braku w odniesieniu do tej pełni, krótko zaś – jako o czymś otoczonym nicością”<sup>134</sup>. Właśnie z tego rozerwania między wiecznością a czasem bierze się rozdarcie duszy człowieka i jego niezgoda na aporię i skończoność czasu ludzkiego. Przerazenie i rozpacz człowieka w obliczu nicości skazują go na wieczne wygnanie ze świata wieczności z jednej strony i tęsknotą za stałością wiecznej terażniejszości z drugiej. Jak Ricoeur sam pisze: „Pomiędzy byciem rzuconym i upadłym, które konstrytuuje naszą zasadniczą

---

<sup>131</sup> *Miłość i nicość. Z Władysławem Stróżewskim rozmawia Anna Kostrzewa-Bednarkiewicz*, red. C. Gawryś, Biblioteka „Więzi”, Warszawa 2017, s. 169.

<sup>132</sup> Tamże.

<sup>133</sup> Ricoeur ma tu na myśli fragment z jedenastej księgi *Wyznań* – „Zrozumieliby, że czas zawdzięcza swą długość tylko wielkiej liczbie ruchów, które jeden po drugim przemijają, gdyż nie mogą istnieć wszystkie razem. W wieczności nic nigdy nie przemija, lecz wszystko jest obecne. Żaden zaś czas nie jest cały terażniejszością. Każdą przeszłość przegania biegnąca w trop za nią przyszłość” – św. Augustyn, *Wyznania*..., dz. cyt., ks. XI, r. 13, s. 347.

<sup>134</sup> P. Ricoeur, *Czas*..., dz. cyt., t. 3, s. 377.

pasywność względem czasu, a kontemplacją gwiazd, których niezależne obroty wymykają się naszej władzy, ustanawia się tak ścisła zgodność, że owe dwa ujęcia stają się w odczuciu nieodróżnialne”<sup>135</sup>.

Choć ten antropologiczny rys może jawić się jako dość zaskakujący wątek filozoficznych rozważań o czasie, jego dramatyczny wydźwięk każe przypuszczać, że nie przypadkiem został on przez filozofa wyniesiony na samą powierzchnię jego rozważań w *Czasie i opowieści*. Co więcej, jak sam uprzedza czytelnika w pierwszym tomie swego dzieła: „Najpoważniejsze pytanie, jakie postawi niniejsza książka, dotyczy tego, do jakiego stopnia filozoficzna refleksja nad narracyjnością i czasem może ułatwić myślenie zarazem o wieczności i o śmierci”<sup>136</sup>. W trakcie jak Ricoeur rozwija swoje dociekania na temat miejsca czasu w opowieści, w pewnym momencie przyznaje: „Opowieści fikcyjne wykrywają czasowości o mniejszym lub większym natężeniu, oferując za każdym razem inną figurę – skupienia, wieczności w czasie lub poza czasem – a dodałbym do tego jeszcze figurę ukrytej relacji wieczności ze śmiercią”<sup>137</sup>. Powrócimy jeszcze do tego pytania, starając się odnieść do konkretnego przykładu narracji fikcyjnej, która problem wieczności i śmierci stawia w samym centrum swojej opowieści.

### 3.7. Znaczenie miłości w przekraczaniu horyzontu czasu

Kończąc swój esej o istnieniu i czasie, Stróżewski oddala się od wątku troski i konieczności *Dasein*, jaką jest jego bycie-ku-śmierci, i wyznacza nowy horyzont dopełnienia, w którym szczególną rolę pełni relacja Ja–Ty. Co znamienne, relacja ta „odnosi się nie tylko do drugiego człowieka, ale może objąć także inne byty, zwierzęta, a nawet rośliny”<sup>138</sup>. Podążając śladem Martina Bubera, polski filozof pisze: „Drzewo nie jest wrażeniem, grą mojej wyobraźni, wartością nastrojową; ono żyje naprzeciw mnie i ma ze mną do czynienia, tak jak ja z nim – tylko inaczej”<sup>139</sup>. Refleksja nad propozycją Bubera jest o tyle ważna, jak przyznaje sam Stróżewski, że eksponuje aksjologiczny

---

<sup>135</sup> Tamże, s. 137.

<sup>136</sup> Tamże, t. 1, s. 124.

<sup>137</sup> Tamże, t. 2, s. 165.

<sup>138</sup> W. Stróżewski, *Doświadczenie czasu...*, dz. cyt., s. 119.

<sup>139</sup> Tamże, za: M. Buber, *Ja i Ty. Wybór pism filozoficznych*, przeł. J. Doktor, Wydawnictwo Pax, Warszawa 1992, s. 42.



aspekt istnienia, w którym pod uwagę brana jest możliwość pojawienia się miłości. To właśnie ona każe zapomnieć o trosce wynikającej z naszego bycia-ku-śmierci na rzecz zachwyty, jaki budzi w nas piękno świata. W ten sposób wartość, jaką z pewnością jest miłość, zostaje przekroczona w stronę piękna, które samo w sobie staje się szyfrem Transcendencji. Namysł nad sposobem naszego istnienia w czasie, jak, mam nadzieję, udało mi się pokazać, to w przypadku Stróżewskiego również namysł nad wartościami i w końcu samym pięknem.

Kiedy jednak przyjrzymy się Ricoeurowskiej koncepcji czasu nieco bardziej wnikliwie, dostrzeżemy, że i w tym sensie dwóm filozofom jest blisko do siebie, a ich koncepcje, choć pozostają koncepcjami czasu, zasięgiem swym obejmują horyzont o wiele szerszy. Na jego krańcu znajduje się właśnie zaduma nad człowiekiem, wartościami i pięknem, a więc nie tylko narracyjnym, ale i estetycznym wymiarem opowieści. Powiedzieliśmy już, że Ricoeur podobnie jak Władysław Stróżewski wyróżnił troskę jako kategorię wzbogacającą badania relacji czasowych. Choć Ricoeur wywiódł koncepcję troski z filozofii Heideggera, nie znaczy to, że twórca *Czasu i opowieści* pozostaje w stosunku do filozofii Heideggera bezkrytyczny. Ricoeur uznaje, że Heideggerowska koncepcja troski jest podporządkowana dwóm sprzecznym dążeniom – z jednej strony zamyka się w wewnętrznym, nieprzekazywalnym drugiemu *Dasein*, z drugiej zaś otwiera się na wielką dialektykę przyszłości, byłości i uwspółcześniania. Jak jednak zauważa Ricoeur, scalająca siła troski ma możliwość, by się w pełni otworzyć, pod warunkiem, że górę weźmie nie przygotowanie do własnej śmierci, a celebrowanie życia<sup>140</sup>. Jak sam pisze:

Wydaje się, że to dla drugiej połowy przywołanego tytułu [*Bycie i czas*] brakuje potwierdzenia w analizie, która co najwyżej proponuje interpretację ekstazy charakteru czasu, ale w żadnym razie nie przedstawia jego otwartości na zagadnienie bycia. Zagadnienie bycia całością, wyjaśniane przez zagadnienie bycia ku śmierci, wydaje się raczej zamykać ów horyzont<sup>141</sup>.

Jedynie naznaczona ekstazą wieczności miłość, o której również pisał Stróżewski, potrafi wyjść poza horyzont czasu i śmierci. Jest jak „pracisza”, góra przysypana śniegiem, która łączy przestrzeń i czas w symbolicznej jedności. Miłość do świata przysłania człowieczą troskę i napawa jego byt odwagą życia, a zarazem nagrodą za nią, jak zauważa

---

<sup>140</sup> P. Ricoeur, *Czas...*, dz. cyt., t. 3, s. 362-363.

<sup>141</sup> Tamże, s. 382.

w *Księżeczce o człowieku* Roman Ingarden. „Człowiek w imię dobroci i miłości nie powinien dać śmierci panować nad swymi myślami”<sup>142</sup>, powtarza za Tomaszem Mannem Paul Ricoeur. Nie ma wątpliwości, że dla Ricoeura światło, jakim jest dobroć i miłość, mają rozświetlać mrok śmierci. Jednak słowa z *Czarodziejskiej góry* równie dobrze mogłyby posłużyć jako motto do filozofii Władysława Stróżewskiego. Tak bowiem pisze on, kończąc swój esej o doświadczeniu czasu i istnienia:

Piękno, wedle bodaj najtrafniejszej definicji, to harmonia i blask – *consonantia et claritas*. Istnienie to jasność. Błądzenie w mroku to jak zapadanie się w nicość. [...] Nieistniejące piękno nie może nas zadowolić. Możemy wyobrazić sobie największe arcydzieła, ale jeśli choć raz nie staniemy twarzą w twarz z portretem Rembrandta albo nie usłyszymy w jakimś mistrzowskim wykonaniu *Polonezów* Chopina, nie doświadczymy ich piękna. Istnienie, wbrew temu, co sądził Kant, nie jest czynnikiem zakłócającym czystość piękna. Przeciwnie: jest warunkiem jego autentyczności, jego prawdy. Wartości dopełniają się nawzajem. [...] Zachwyty jest odpowiedzią na najwyższe, porażające nas piękno. Istnienie nie poraża. Ale czy nie wywołuje zachwyty? I czy nie czujemy obowiązku oddania mu czci? Warto zastanowić się, czy czegoś takiego nie doświadczamy w chwilach uświadamiania sobie potęgi i chwały istnienia. Kto wie, może piękno jest także szyfrem Transcendencji?<sup>143</sup>.

Pytanie, jakie stawia na końcu swej medytacji filozof, przenosi nas na poziom dociekań metafizycznych, ale czy tym właśnie nie jest filozoficzny namysł nad czasem? – „słodko-gorzka refleksja o ukojeniu, jakie znajduje zrozpaczony człowiek w kontemplacji nieludzkiego porządku ruchu gwiazd”<sup>144</sup>. Wydaje się, że pod koniec swoich rozważań na temat czasu Ricoeur zastanawia się nad tym, „czy stary mit Czasu niszczycielskiego będzie silniejszy niż wizja czasu odnalezionego poprzez dzieło sztuki?”<sup>145</sup>. Jak jednak przekazuje nam jego teoria potrójnej *mimesis*, w ostateczności akt ma przewagę nad możliwością, a byt zdobywa nicość: „O ileż bardziej wydawało mi się godne tego teraz, kiedy sądziłem, że można je rozświetlić – to życie, które przeżywamy w ciemnościach – wyłuskać prawdę z tego życia, które wciąż fałszują, słowem odtworzyć je w książce!”<sup>146</sup>

---

<sup>142</sup> P. Ricoeur za: T. Mann, *Czarodziejska góra*, przeł. J. Łukowski, Biuro Koordynacyjne Porozumienia Wydawców, Warszawa 2000, s. 241.

<sup>143</sup> W. Stróżewski, *Doświadczenie czasu...*, dz. cyt., s. 120.

<sup>144</sup> P. Ricoeur, *Czas...*, dz. cyt., t. 3, s. 388; za: K. Hamburger, *Die Poetik der Dichtung*, wyd. 2, Ernst Klett Verlag, Stuttgart 1957.

<sup>145</sup> Tamże, s. 232.

<sup>146</sup> R. Ricoeur, *Czas...*, t. 2, s. 233; za: M. Proust, *W poszukiwaniu straconego czasu*, t. 3, przeł. T. Żeleński, PIW, Warszawa 1979, s. 1002.

## Rozdział IV. Filozoficzne aspekty twórczości Williama Faulknera

Kłopoty, irytacja, trochę frustracji potrzebne jest ludziom dla wyostrenia ducha, zahartowania go. Potrzebne jest artystom. Nie mówię, że trzeba żyć w rynsztoku, ale trzeba się nauczyć odporności, wytrwałości, tylko warzywa są szczęśliwe...

William Faulkner, *Listy*

### 4.1. William Faulkner – rys biograficzno-historyczny

William Faulkner urodził się w 1897 roku w New Albany w stanie Missisipi na południu Stanów Zjednoczonych w zamożnej rodzinie byłych zarządców i generałów. Choć w chwili narodzin pisarza czas największej prosperity rodzina ta miała już za sobą, wykształcenie zawsze było ważnym elementem jej tradycji. Najznamienitszą postacią w rodzinie Faulknera był bez wątpienia pradziad pisarza – William Clark Falkner. Był on nie tylko wojskowym, przedsiębiorcą, ale i pisarzem. To w książkach pochodzących z biblioteki pradziadka William rozczytywał się jako dziecko, a potem nastolatek. To tam pewnego dnia znalazł *Pana Michaela*, czyli *Pana Wołodyjowskiego*. Sienkiewiczowski wstęp, w którym autor wyznaje, że pragnie „pisać ku pokrzepieniu serc”, na zawsze zapadł w pamięci młodego Faulknera<sup>147</sup>. Co prawda w 1916 roku Faulkner rozpoczął studia na Uniwersytecie Missisipi, ale już po niespełna dwóch latach zrezygnował, by najpierw zajmować się pracami dorywczymi, a w 1918 roku dołączyć do sił powietrznych Kanadyjskich Sił Zbrojnych. Choć z czasem Faulkner został przeniesiony jako kadet do Królewskich Sił Lotniczych i przygotowywał się do czynnego udziału w działaniach wojennych, ostatecznie nigdy do tego nie doszło. Wojna skończyła się, a on przez jakiś

---

<sup>147</sup> Dość obszerny opis tego wydarzenia znajdujemy w liście Faulknera do jego wydawcy – Malcolma Cowleya (W. Faulkner, *Listy*, red. L. Budrecki, przeł. E. Życieńska, Warszawa 1983, s. 180: „Jedyna przedmowa do książki, jaką w ogóle pamiętam, to ta, którą przeczytałem, kiedy miałem chyba szesnaście lat, w jednej z książek S i e n c k i e w i c z a (może nawet nie tak to się pisze), nie pamiętam, *Pan Michael* czy coś takiego, w każdym razie nie pamiętam słów, szło to jakoś tak: «Ta książka napisana z mozołem (może powiedział nawet: w udreće i z poświęceniem) dla pokrzepienia serc». Jest to, jak sądzę, jedyny godny cel każdej książki, a więc nawet w przypadku zbioru opowiadań forma, spójność są równie ważne jak dla powieści – własne istnienie, odrębnie nastrojone na jeden ton, skontrapunktowane wszystko dla jednego celu, jednego finale”.

czas zatrzymał się w Nowym Orleanie, by potem wyruszyć w podróż do Europy. Warto przypomnieć, że Nowy Orlean był w owym czasie mekką bohemy artystycznej. W 1921 roku zaczęto tam wydawać jedno z najpoważniejszych czasopism Południa – „The Double Dealer”, które przez dobrych kilka lat odgrywało ogromną rolę w literackim renesansie Południa. Tam zaczynali tak znamienici autorzy jak Allan Tate, Robert Penn Warren czy Ezra Pound. To w Nowym Orleanie Faulkner poznał swojego literackiego mentora – Sherwooda Andersona, który wywarł niezaprzeczalny wpływ na jego twórczość. Twórca *Miasteczka Winesburg* nie tylko olśnił Faulknera swoim artystycznym talentem, ale i pokazał, że skrawek rodzinnej ziemi wystarczy, aby mówić o rzeczach uniwersalnych. Jako niespełna trzydziestolatek Faulkner powrócił do swojego rodzinnego miasta Oxford, by pozostać już tam do końca swoich dni. Mimo fatalnej reputacji, jaką w owym czasie miało Południe, Faulkner nigdy nie zaparł się swoich korzeni. Co więcej, ze swojego rodzimego Missisipi stworzył fikcyjną krainę Yoknapatawpha, a jej mieszkańców, ludzi z krwi i kości, uczynił najważniejszym tematem swojego pisarstwa.

Już nawet ta krótka nota biograficzna wskazuje na pewne fakty, które staną się podłożem dla głównych motywów powieści Faulknera. Jego najwcześniejsze dzieło, *Żołnierska zapłata* (1926), podejmuje temat wojny, a *Moskity* (1927) są swego rodzaju reminiscencją francusko-orleańskiej przygody. Najwcześniejsze próby Faulknera mierzenia się z materiałem twórczym są szczególnie ważne z dwóch względów. Nie tylko pomagają mu określić swoje credo artystyczne i osadzić swoją twórczość w konkretnych kategoriach estetycznych, ale też podejmują temat, który na zawsze będzie osią przewodnią tej twórczości. To człowiek, często postawiony w obliczu sytuacji ekstremalnych, w których będzie musiał zdecydować o istocie swojego człowieczeństwa. Jak pisał Faulkner w zakończeniu *Moskitów*:

Wiesz, życie wszędzie jest jednakowe. Różne mogą być formy życia – czyż nie różnią się nimi sąsiadujące wioski, nazwiska ludzi, zyski z jednego pola lub sadu [...] – lecz stare nawyki człowieka: poczucie obowiązku i jego skłonności – oś i obwód jego wiewiórczej klatki – te się nie zmieniają<sup>148</sup>.

Choć wojna secesyjna skończyła się w 1865 roku, zaledwie trzydzieści lat przed narodzinami pisarza, i nie była jeszcze zamierzchłą przeszłością, zdążyła już jednak

---

<sup>148</sup> F. Lyra, *William Faulkner*, Wydawnictwo Wiedza Powszechna, Warszawa 1966, s. 40.

przekształcić się w legendę. Nie każdy, a właściwie tylko nieliczni mieli realistyczne spojrzenie na przeszłość i rzeczywiste przyczyny przegranej po stronie Konfederatów. Jednak Południe Faulknera to nie tylko wspomnienia wojny secesyjnej, ale i terażniejszość, która jawi się jako najbardziej oczywista reminiscencja przegranej. Warto chyba przypomnieć, że wojna domowa z 1861 roku pozostawiła po sobie na Południu wielkie spustoszenie. Nie chodzi tylko o miasta, które legły w ruinach, ale o trzecią część konfederackiej armii, która zginęła i kolejną trzecią część regimentu młodych mężczyzn, którzy wrócili do domu jako niezdolni do pracy inwalidzi. Co więcej, przedwojenna klasa bogatych plantatorów po wojennej porażce została pozbawiona taniej siły roboczej w postaci niewolników. Fakt ten zrodził frustrację spowodowaną nie tylko ubożeniem, ale i osłabieniem ich wpływu na polityczny i gospodarczy kształt Południa. Ten zmierzch hegemonii klasy plantatorów wywodzącej się ze swoistej „arystokracji” na rzecz przybywających z Północy kapitalistów bezpowrotnie pozbawił ich kierowniczej roli, a ich wielkie plantacje z czasem zostały zmienione na system gospodarki dzierżawnej. Wykorzystanie i uzależnienie od siebie byłych niewolników i ubogich białych farmerów wydaje się ostatnim sposobem, w jaki byli magnaci mogli zachować resztki swojej władzy. Właśnie z takiej rodziny pochodzą Quentin i Jason ze *Światłości w sierpniu* oraz wielu innych bohaterów Faulknerowskiej sagi. Po drugiej stronie mamy *white trash* (białe śmieci lub hołotę), tak dojmująco przedstawioną chociażby w *Kiedy umieram* warstwę południowej biedoty, która nieraz tylko za ziarno i muła uprawiała kawałek wydzierżawionej ziemi. Trzeba podkreślić, że w owym czasie Południe cechowała nędza niespotykana nigdzie indziej, a system dzierżawy stał się znamienny dla kultury rolniczej Południa przez najbliższe 50 lat. Jest to wręcz paradoksalna sytuacja, kiedy pod uwagę weźmie się fakt, że w okresie powojennym wielu Południowców opowiedziało się za industrializacją w ramach doktryny *laissez-faire*, która proklamowała budowę własnego systemu kapitalistycznego właśnie z wykorzystaniem przemysłu. Warto zwrócić uwagę na ten wątek historii Południa, gdyż jest on częstym motywem (zwłaszcza tej późniejszej) twórczości Faulknera. *Wielki las* (1955) czy *Przypowieść* (1954) to tylko wybrane literackie reminiscencje tej tendencji.

Największym problemem Południa było oczywiście niewolnictwo. W interesie republikańskich ugrupowań Północy – tak zwanych *carpetbaggers scalawags*<sup>149</sup> – które przyjeżdżały na Południe, by robić tu interesy, leżała ochrona praw czarnych. Zgoła odmienne stanowisko w tej sprawie reprezentowali rdzenni mieszkańcy Południa, szczególnie byli plantatorzy, którzy na wszelką cenę pragnęli ograniczyć prawa czarnych i pod groźbą kar zatrzymać ich na swoich podupadłych włościach.

Dowodem było powstanie w 1865 roku w Tennessee Ku-Klux-Klanu. Mimo że na początku stosował tylko taktykę zastraszania, z czasem sięgnął po bardziej drastyczne metody. Jak pisze Jones: „Zaczęto strzelać do Murzynów, «carpetbaggerów» i «scalawagów», bić, wieszać, podpalać i wyrzucać ich z domu. Do 1869 roku Klan stracił wszelkie cechy organizacji samo-obronnej, przekształcając się w bandy kryminalistów kierujących się żądzą zysku i zemsty”<sup>150</sup>.

Lata 80. XIX wieku przyniosły jeszcze większą degradację rasy czarnej. Co prawda Sąd Najwyższy nakazywał bronić Murzynów przed dyskryminującymi zarządzeniami poszczególnych stanów, ale nie przed atakami gwałtu ze strony osób prywatnych. Lincze, samosądy, przemoc i wszechpotężny rasizm – to wciąż rzeczywistość, w jakiej przyszło żyć Faulknerowi. Osłabienie roli czarnych z biegiem czasu doprowadziło do rozszerzania przez rządy stanowe i lokalne zasady segregacji, która obejmowała wszystkie sfery życia – od środków transportu, miejsca użyteczności publicznej, aż po cmentarze. Dochodziło do coraz częstszych aktów przemocy, wśród których lincz stał się ulubionym sposobem samowolnego wymierzania kary w stosunku do czarnych mieszkańców tego regionu. Los, jaki spotkał Joe Christmаса ze *Światłości w sierpniu*, był tylko jednym z wielu, jakie codziennie dotykały czarnych mieszkańców Południa. Co gorsza, do linczów dochodziło często wbrew prawu, po odbytych procesie i wyroku, i to tylko po to, by wyjść naprzeciw żądaniom tłumu. W latach 1889-1899 i 1899-1909 „liczba linczów na Południu wzrosła z 82 do 92 procent w skali krajowej, a udział w nich czarnych ofiar z 67,8 do 88,6

---

<sup>149</sup> Opisując zmiany na Południu w czasie powojennej rekonstrukcji, H. Katz tak definiuje te dwie grupy: „Dominowali jednak biali radykałowie, częściowo przybyli z Północy, częściowo pochodzący z Południa. Ci pierwsi byli często entuzjastami sprawy, społecznikami i filantropami. Nieraz jednak byli to pozbawieni skrupułów łowcy karier i majątków, cyniczni i żądni szybkiego dorobienia się. Niechętni im Południowcy nazywali ich *carpetbaggers*; słowo *carpetbag* oznacza torbę podróżną, *carpetbagger* zaś miało sugerować, że ci ludzie z Północy przybywali ubodzy, z nędzną torbą, z intencją szybkiego obłowienia się. «Kolaborantów» południowych nazywali eks-buntownicy *scalawags*, co oznaczało ludzi podłych, bez charakteru” (H. Katz, *Historia Stanów Zjednoczonych Ameryki*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1971, s. 297).

<sup>150</sup> M. A. Jones, *Historia USA. Narody i cywilizacje*, tłum. P. Skurowski, P. Ostaszewski, Wydawnictwo Marabut, Gdańsk 2002, s. 170.

procent”<sup>151</sup>. I choć może wydaje się to dość nieprawdopodobne, to pierwszy biały Południowiec został skazany za udział w linczu dopiero w 1918 roku. Niewiele, przynajmniej w mentalności ludzi, zmieniło się pod tym względem, skoro niemal 30 lat później Faulkner pisał w liście do swojej przyjaciółki Ellse Jonsson:

Mamy teraz w Missisipi wielkie i tragiczne zajścia z Murzynami. Sąd Najwyższy orzekł, że ma nie być segregacji, oddzielnych szkół, głosowania etc. dla obu ras, a wielu, jak się obawiam, jest w Missisipi takich ludzi, którzy nie cofną się przed niczym, nawet przemocą, żeby do tego nie dopuścić. Ja robię, co mogę. Widzę, że może nadejść czas, że będę musiał opuścić mój stan rodzinny, coś tak jak za Hitlera Żydzi musieli uciekać z Niemiec<sup>152</sup>.

Z jednej strony rasizm, bieda i przemoc, a z drugiej jakaś wręcz niezrozumiała nostalgia za przeszłością, bohaterstwem i obsesyjną wręcz apoteozą honoru – to tendencje, które zdominowały rzeczywistość, w której przyszło żyć Faulknerowi. Nietrudno przypuszczać, że sytuacja ta miała wpływ na literackich twórców Południa. Wśród pierwszych, którzy zajęli się tematyką związaną z sytuacją na Południu, odnajdujemy tak znamienite nazwiska jak Twain, Lowell, Howells, Crane czy Dreiser. Mimo wielkich zasług, jakie mieli dla swojego regionu, żaden z nich nie pisał o problemach Południa z taką odwagą i przenikliwością jak Faulkner.

Sinclair Lewis odbierając 12 grudnia 1930 roku w Sztokholmie Nagrodę Nobla w dziedzinie literatury, powiedział, iż William Faulkner „uwolnił Południe od krynolin”. Dla Faulknera oczyszczanie teraźniejszości z wyidealizowanej przeszłości nigdy nie było kaprysem pisarskiego *ego*, a wyzwaniem najwyższej wagi, gdzie liczyły się nie tylko jego zdolności i talent, ale i sam hart ducha oraz odwaga. W 1953 roku w liście do młodej adeptki sztuki pisarskiej i swojej młodej przyjaciółki, Joan Williams, pisał: „Nigdy się nie bój, niczego, nigdy”<sup>153</sup>. Z pewnością przez to, przez tę odwagę, z jaką Faulkner demaskował południowe mity, do 1949 roku, czyli do roku przyznania mu Nagrody Nobla, był on pisarzem w swoim kraju zupełnie niedocenianym, by nie powiedzieć wyklętym. A należy przypomnieć, że Nagrodę Nobla, a wraz z nią amerykańskie uznanie, Faulkner otrzymał dokładnie 20 lat po wydaniu *Wściekłości i wrzasku*, powieści już wtedy uznawanej przez wielu wybitnych badaczy literatury za największe dzieło stulecia.

---

<sup>151</sup> Tamże, s. 308-309.

<sup>152</sup> W. Faulkner, *Listy...*, dz. cyt., s. 220.

<sup>153</sup> Tamże, s. 207.

Prawda i literatura były i będą ze sobą związane na wieki. Jest tak z tej prostej przyczyny, że literatura nie jest bezsensownym bełkotem o sobie samej, a sumą historii o nas samych, poszukuje ona terazniejszej prawdy odsłaniającej się w obliczu dziejów historii. W tym właśnie sensie: „Przeszłość nigdy nie umiera. Ona nawet nie jest przeszłością”, jak napisał Faulkner w *Requiem dla zakonnic*, a rolą artysty, a w szczególności pisarza, jest nie stawianie pomników, a sprawianie, by pomniki te ożywały i mówiły teraz o sobie z przeszłości. Jak słusznie przypomina Lyra:

Zdaniem Sartre’a i Z. Bieńkowskiego właśnie czas decyduje o charakterze całego dzieła Faulknera. „Chęć zatrzymania i niemożliwość zatrzymania czasu to właśnie źródło faulkneryzmu. [...] wczoraj, dziś i jutro są jednym Teraz – niepodzielnym – Jednym... wczoraj nie mija, zanim nie przyjdzie jutro, a jutro zaczęło się dziesięć tysięcy lat temu”<sup>154</sup>.

I choć tak trudno powiedzieć, czy styl Faulknera jest tylko „syntezą subtelności nowoczesnych technik narracyjnych i bogactw języka użytych w tradycyjnym poetyckim nastroju”<sup>155</sup>, to w centrum jego opowieści wpisany jest człowiek i jego miejsce w czasie. Należy sobie raz jeszcze uzmysłwić, że losy Południa są jedynie tłem dla Faulknerowskiej opowieści o egzystencjalnym heroizmie człowieka, który mimo przeciwności losów z uporem Camusowskiego Syzyfa stacza bój o swoje miejsce w czasie. Faulkner przyznał to osobiście, kiedy odbierając w 1949 w Sztokholmie Nagrodę Nobla, powiedział:

Wierzę, że człowiek nie tylko przetrwa, ale i zwycięży. Jest nieśmiertelny nie przez to, że on jeden pośród stworzenia ma głos niewyczerpany, ale ponieważ ma duszę, ponieważ ma ducha zdolnego do współczucia, poświęceń i wytrwania. Obowiązkiem poety, obowiązkiem pisarza jest o tym właśnie pisać<sup>156</sup>.

Faulkner z wielką przenikliwością opisywał egzystencjalne zmagania człowieka ze światem i samym sobą. Choć niejednokrotnie przedstawiał jego trudną, a czasem niemożliwą drogę do prawdy, nigdy nie przestał wątpić w jego niesamowitą moc przetrwania.

---

<sup>154</sup> F. Lyra, *William Faulkner...*, dz. cyt., s. 23.

<sup>155</sup> Tamże, s. 20.

<sup>156</sup> Tamże, s. 11.



Jeśli badacz decyduje się zapoznać ze społecznym klimatem czasów, w których tworzył artysta, robi to tylko po to, by oddać estetyce to, co jej się jawnie należy. W tym sensie zgadzam się z Tedem Atkinsonem, który pisał:

[...] rozpoznanie tej niezaprzeczalnej więzi między tekstem a kontekstem, estetyką i ideologią, sztuką i polityką, może tylko skutkować lepszym rozpoznaniem sztuki pisarskiego. Poprzez zastosowanie takiego podejścia do Faulknera i badanie, w jaki sposób jego fikcja odzwierciedla kluczowe dla historii i kultury momenty, możemy zyskać nowy wgląd w sposób, w jaki ten jeden z najbardziej przenikliwych i skomplikowanych amerykańskich pisarzy wciąż zajmuje naszą uwagę<sup>157</sup> [tłum. I. Sz.].

Prawdą jest, że twórczość Williama Faulknera doczekała się niezliczonych opracowań krytycznych. Zazwyczaj pojawiały się one jako odzwierciedlenie modnej w danym czasie tendencji. Zasięgiem tematycznych zainteresowań sięgały od psychologizmu do feminizmu, a problemy, na których najbardziej skupili swoją uwagę badacze, dotyczyły bądź to zagadnień *stricte* literackich, bądź społecznych. Najbardziej eksploatowanymi tematami badań nad Faulknerem stały się psychologiczne uwarunkowania bohaterów, etyczna walka między dobrem a złem, problemy rasowe czy antropologiczna wizja człowieka. Wydaje się jednak, że spektrum badawczych możliwości interpretacyjnych w przypadku Faulknera jest wciąż o wiele szersze. To w pewien sposób zadziwiające, że dotąd prawie nikt nie zwrócił uwagi na filozoficzne aspekty twórczości tego noblisty. Tylko francuscy egzystencjaliści z Sartre'em na czele potrafili jako pierwsi dostrzec filozoficzne bogactwo, jakie kryją w sobie powieści Faulknera. Oprócz kilku dosłownie pozycji, wśród których prace Bedella i Sowdera<sup>158</sup> wydają się najobszerniejsze, trudno odnaleźć jakiegokolwiek inne opracowania twórczości tego wielkiego pisarza, które podejmowałyby ten właśnie aspekt jego powieści i opowiadań. Dzieła Faulknera nie tylko wpisują się w egzystencjalistyczną wizję świata i człowieka, ale stanowią również niezastąpiony materiał badań nad miejscem człowieka

---

<sup>157</sup> T. Atkinson, *Faulkner and the Great Depression. Aesthetics, Ideology, and Cultural Politics*, The University of Georgia Press, Athens–London 2006, s. 15.

“[...] recognizing the inevitable negotiations between text and context, between aesthetics and ideology, between art and politics, can yield heightened appreciation of literary achievements. By applying this theory to Faulkner and exploring how his fiction engages a crucial historical and cultural moment, we stand to gain new insight into the ways that one of the most profound and complex American writers continues to engage us.”

<sup>158</sup> G. C. Bedell, *Kierkegaard and Faulkner: Modalities of Existence* (1972); W. J. Sowder, *Existential-Phenomenological Readings on Faulkner* (1991).

w czasie, gdzie religijna tęsknota za wiecznością zostaje przez Faulknera namaszczone duchem mistycyzmu.

#### 4.2. Filozoficzne reminiscencje prozy Williama Faulknera we Francji

Pierwsza w pełni pozytywna recenzja dzieła Faulknera ukazała się we Francji w czerwcu 1931 roku w „La Nouvelle Revue Française”. Została ona napisana przez krytyka literatury, profesora i tłumacza z literatury amerykańskiej na francuski Maurice Coindreau<sup>159</sup>. W 1930 roku jeden ze studentów Coindreau w Princeton dał mu do przeczytania powieść. Była to książka mało jeszcze znanego w Stanach Zjednoczonych pisarza z Missisipi, Faulknera, zatytułowana *Kiedy umieram*. Coindreau na tyle spodobała się powieść, że postanowił ją przetłumaczyć na język francuski. W czerwcu 1931 roku chcąc zaanonsować Faulknera jako wybitnego amerykańskiego pisarza, napisał na jego temat artykuł do „La Nouvelle Revue Française”. Od tej pory Coindreau stał się pierwszym i wieloletnim propagatorem twórczości Faulknera. Patrząc na rozwój kariery Faulknera z dzisiejszej perspektywy, można powiedzieć, że do jego międzynarodowej sławy w bardzo dużym stopniu przyczynił się właśnie Coindreau, a niesamowita intuicja tego literaturoznawcy i tłumacza do dziś może budzić prawdziwy podziw. Jak przyznaje Jean-Paul Sartre:

Największym literackim osiągnięciem we Francji pomiędzy 1929 i 1939 rokiem było odkrycie Faulknera, Dos Passosa, Hemingwaya, Caldwellella i Steinbecka. Wybór tych właśnie autorów, jak powiedziało mi wiele osób, zawdzięczamy Profesorowi Maurice-Edgar Coindreau z Princeton, który przesłał nam tłumaczenia ich dzieł wraz z przedmowami<sup>160</sup> [tłum. I. Sz.].

---

<sup>159</sup> Maurice-Edgar Coindreau (1892-1990) – krytyk literacki i tłumacz z języka angielskiego na francuski i hiszpański. Zasłynął jako propagator literatury amerykańskiej we Francji i tłumacz wielu klasycznych już dzisiaj dzieł autorstwa Faulknera, ale również Johna Dos Passosa, Johna Steinbecka czy Ernesta Hemingwaya. Coindreau urodził się we Francji, ale przeprowadził się do Hiszpanii, gdzie uczył w Madrycie. Następnie wyemigrował do Stanów Zjednoczonych, gdzie w latach 1922-1961 wykładał literaturę francuską na Uniwersytecie Princeton.

<sup>160</sup> J.-P. Sartre, *American Novelists in French Eyes*, „The Atlantic Monthly” 1946, nr 178, s. 114.

“The greatest literary development in France between 1929 and 1939 was the discovery of Faulkner, Dos Passos, Hemingway, Caldwell and Steinbeck. The choice of these authors, many people have told me, was due to Professor Maurice Edgar Coindreau of Princeton, who sent us their works in translation with excellent prefaces.”

Mimo iż większość artykułów Coindreau była publikowana we francuskiej „La Nouvelle Revue Française”, ich zasięg był o wiele większy, ponieważ Coindreau wiele z nich przetłumaczył na hiszpański i publikował je potem w takich hiszpańskojęzycznych periodykach, jak argentyńska gazeta „La Nación”. W 1932 roku Coindreau poczynił dalsze kroki w propagowaniu twórczości Faulknera, tłumacząc i publikując kilka jego opowiadań, do których wstęp napisał francuski pisarz Valery Larbaud. Tak oto po latach Coindreau wspomina to wydarzenie:

Podczas zimy 1932 roku zapoznałem francuską publiczność z twórczością Faulknera przez zaprezentowanie jej dwóch najlepszych opowiadań z *Tych Trzyнадцати: Suchy wrzesień* i *Róża dla Emily*. To wystarczyło, aby zapoczątkować błyskotliwą karierę przyszłego noblisty we Francji. R. N. Raimbault i Henri Delgrove podjęli się tłumaczenia *Azylu*, podczas gdy ja pracowałem nad przekładem *Kiedy umieram*<sup>161</sup> [tłum. I. Sz.].

W kolejnym, 1938 roku Coindreau przygotował do publikacji wydaną dziewięć lat wcześniej w Stanach Zjednoczonych powieść *Sartoris*. Publikacja tej powieści we Francji oznaczała dołączenie do grona wyznawców i egzegetów twórczości Faulknera samego Jean-Paul Sartre’a. Jeszcze tego samego roku, w lutym, Sartre opublikował na łamach „La Nouvelle Revue Française” esej na temat *Sartoris*, w którym zastanawiając się nad siłą sztuki Faulknera, stwierdza, iż „bohaterowie Faulknera są zaczarowani, otacza ich duszna atmosfera czarnoksiężstwa”<sup>162</sup>. Sartre odniósł się do Faulknerowskiej mocy, z jaką ten potrafi pisać o człowieku, oraz do tej szczególnej cechy Faulknerowskiego pisania, o której wspomina Coindreau: „Jedną z najbardziej centralnych intuicji Faulknera, tę, która inicjuje wszystkie najbardziej emocjonalne sytuacje, jest poczucie niemożności wypowiedzenia się... Nie znam żadnego innego pisarza, którego dzieło w taki sam sposób wyrastałoby z głębokiej świadomości nieartykułowości”<sup>163</sup> [tłum. I. Sz.]. Francuski filozof zauważył, że ulubionymi bohaterami Faulknera, wśród których znajdziemy chociażby Joe Christmаса ze *Światłości w sierpniu* czy Bayarda Sartorisa, są

---

<sup>161</sup> M.-E. Coindreau, *William Faulkner in France*, „Yale French Studies” 1952, nr 10, s. 87.

“During the winter of 1932 I introduced to the French public the art of Faulkner by presenting two of the best stories in *These Thirteen: Septembre ardents* and *Une Rose pour Emily*. These were enough to launch the future Nobel Prize winner on a brilliant career in France. R. N. Raimbault and Henri Delgrove undertook the translation of *Sanctuary* while I worked on that of *As I Lay Dying*.”

<sup>162</sup> J.-P. Sartre, *Sartoris Faulknera*, [w:] tegoż, *Czym jest literatura...*, dz. cyt., s. 54.

<sup>163</sup> M.-E. Coindreau, *William Faulkner...*, dz. cyt., s. 88.

“The most central intuition in Faulkner, that from which arise all the most deeply emotional situations, is a feeling toward inarticulateness... I know no other writer whose work may in a very real sense be said to grow from the passionate awareness of inarticulateness.”

„ludzie, którzy mają swoje sekrety”<sup>164</sup>. Kończąc swój esej, Sartre jeszcze raz podkreśla: „Humanizm Faulknera to niewątpliwie jedyny humanizm do przyjęcia [...] Milczenie. Milczenie na zewnątrz, milczenie w nas – takie są nie dające się zrealizować marzenia purytańskiego ultrastoicyzmu”<sup>165</sup>.

Sartre od samego początku kładł nacisk na egzystencjalny wymiar twórczości Faulknera. W przypadku *Sartoris* jego uwagę przykuły poszukujący prawdy o sobie człowiek oraz jego intymna walka o swoją egzystencję. Jednak już kolejnego roku, w lipcu 1939, zafascynowany prozą Faulknera Sartre pisze kolejny esej pt. *Czasowość u Faulknera. Refleksje nad Wściekłością i wrzaskiem*. Sartre skupia się w nim na dwóch ulubionych przez siebie tematach – wolności i czasie. Analizując *Wściekłość i wrzask* pod tym właśnie kątem, stwierdza, że bohaterowie Faulknera żyją przeszłością, której stają się zakładnikami. Porównuje ich do bohaterów Prousta, którzy nigdy nie decydują się na podjęcie jakichkolwiek działań, a „ich przewidywania pozostają przyklejone do nich i nie mogą wysunąć się, jak pomost, poza terażniejszość – pozostają rozmyślaniami, które rzeczywistość zmusza do odwrotu”<sup>166</sup>. Jak słusznie zauważa Sartre, technika powieściowa świadczy o metafizyce powieściopisarza, a czasowość powieści, ten szczególnie i wyróżniający prozę Faulknera aspekt pisarskiego warsztatu, zawsze odsyła do metafizyki. Eсей Sartre’a okazał się przełomowy w tym sensie, że zainicjował nowy temat egzegezy Faulknerowskich dzieł. We Francji Sartre’owską myśl w badaniach nad czasem w dziełach Faulknera kontynuuje chociażby Jean Pouillion (*Time and Destiny in Faulkner*) czy Claude-Edmond Magny (*Faulkner, or Theological Inversion*). W przypadku ostatniej z badaczek widać już lekkie przeformatowanie kierunku, jaki wytyczył Sartre. Jak zauważa Coindreau: „analizuje ona Faulknerowską koncepcję czasu, ale zwraca baczniejszą uwagę na mistyczne elementy w powieściach Faulknera, na ich teologiczne i mistyczne implikacje oraz prymitywizm”<sup>167</sup> [tłum. I. Sz.]. Należy nadmienić, że zapoczątkowana przez Sartre’a refleksja nad metafizyczną koncepcją czasu w dziełach Faulknera nadal się rozwija, o czym może chociażby świadczyć polemika, jaką z Sartre’em podjął w ostatnich latach Justin Skirry. W swoim artykule *Sartre on William Faulkner’s Metaphysics of Time in «The Sound and the Fury»*, opublikowanym

---

<sup>164</sup> J.-P. Sartre, *Sartoris...*, dz. cyt., s. 55.

<sup>165</sup> Tamże.

<sup>166</sup> Tenże, *Czasowość u Faulknera...*, dz. cyt., s. 103.

<sup>167</sup> M.-E. Coindreau, *William Faulkner...* dz. cyt., s. 91.

“(she) examines the Faulknerian conception of time, but she gives more attention to the mystical elements of Faulkner’s novels, to their theological and mythical implications and to their primitivism.”

w 2001 roku w „Sartre Studies International”, Skirry pozwala sobie nie zgodzić się z Sartre’em. Twierdzi on, że niekoniecznie musi być tak, jak twierdził Sartre, i że przyszłość znajduje o wiele więcej miejsca w Faulknerowskiej prozie, niż to sugeruje autor *Nicości i bytu*. Kolejnym głosem w dyskusji jest opublikowany w 2009 roku artykuł Marjorie Pryse *Textual Duration against Chronological Time: Graphing Memory in Faulkner’s Benjy Section*.

Analizując tak wielkie zainteresowanie Sartre’a twórczością Faulknera, należy wspomnieć o jego długotrwałej fascynacji literaturą amerykańską początku XX wieku. Potwierdzają to słowa Jean-Philippe Mathy’ego, który w swoim artykule *Extrême-Occident: French Intellectuals and America* pisze: „Sartre był niezwykle zainteresowany literaturą lat 20. i 30., być może bardziej niż jakikolwiek inny francuski pisarz jego generacji, z wyjątkiem Simone de Beauvoir”<sup>168</sup> [tłum. I. Sz.].

Rozważając przyczyny tak wielkiego zainteresowania w owym czasie literaturą amerykańską we Francji<sup>169</sup>, należy również pamiętać o szczególnym podejściu, w jaki amerykańscy pisarze, w tym Faulkner, podchodzili do materiału twórczego. Z pewnością nie był to intelektualizm i skupienie na ideach, w odniesieniu do których tworzył chociażby Flaubert. Amerykańscy twórcy, właśnie tacy jak Faulkner czy Dos Passos, nie chcieli pisać o ideach, lecz o człowieku. Faulkner wielokrotnie powtarzał, że pierwszą

---

<sup>168</sup> J.-P. Mathy, *Extrême-Occident: French Intellectuals and America*, University of Chicago Press, Chicago–London 1993, s. 129.

“Sartre was extremely attracted to the American literature of the 1920s and 1930s, perhaps more so than any other French writer of his generation, with the exception of Simone de Beauvoir.”

<sup>169</sup> Już w 1939 roku Sartre napisał artykuł o Dos Passosie (*Uwagi o Dos Passosie i roku 1919*), w którym zachwycił się twórczością tego pisarza. Sartre nie tylko zwraca uwagę na sposób, w jaki Dos Passos opowiada, ale twierdzi, że narracyjny dystans, jakim posługuje się pisarz, pomaga w wydobyciu całej prawdy o człowieku. Filozof wskazuje również na specyficzne umiejscowienie bohaterów Dos Passosa w czasie i choć nie rozwija tego wątku tak dogłębnie jak w przypadku twórczości Faulknera, to sygnalizuje, że dla niego jest to ważny element pisarskiego stylu. Wydaje się, że w powieściach Dos Passosa Sartre’owi najbardziej podoba się, że dzięki technice dziennikarskiego dystansu stworzył nieznany dotąd sposób narracji. W ten sposób wydobył nie tylko prawdę o swoich bohaterach, ale i czytelnikach, dla których powieściowe losy postaci stają się zwierciadłem, w którym odbija się ich własne życie. Analizując francuską fascynację literaturą amerykańską w owym czasie, Peyre powołuje się na słowa Sartre’a z eseju zamieszczonego w „Atlantic Monthly” w 1946 roku: „W amerykańskiej powieści interesowało nas coś zupełnie innego niż surowość i przemoc” (H. Peyre, *American Literature Through French Eyes*, „The Virginia Quarterly Review” 1947, nr 23, s. 433).

Wbrew temu, co się często uważa w obiegowych i powierzchownych opiniach, to nie przemoc prezentowana w amerykańskiej powieści zafascynowała Francuzów, lecz świeżość i oryginalność, z jaką tematy te zostały przez Amerykanów eksplorowane. Choć Peyre zdawał sobie sprawę, że z czasem popularność tych ostatnich przeminiła, to jednak, jak twierdził: „Raz na zawsze zmieniła oblicze francuskiej (i europejskiej) literatury” (Tamże, s. 433). Wydaje się, że i w przypadku Faulknera właśnie to francuskie umiłowanie oryginalności i otwarcie na eksperyment zdecydowały o tym, że od samego początku na prozę Faulknera potrafili spojrzeć w sposób pozbawiony stronniczej wrogości.

miarą procesu twórczego są emocje, a dopiero potem intelekt. Zdaje się, że była to kolejna rzecz, która w oczach Francuzów uczyniła z Faulknera pisarza o zupełnie wyjątkowym statusie. A tak sam Sartre wypowiedział się na ten temat:

Zapytano się mnie: „Co widzicie w Faulknerze? Dlaczego nie podziwiacie raczej naszego Henry Jamesa lub Dreisera?”. Odpowiedziałem, że jak najbardziej, obu ich podziwiamy, ale umiarkowanie. Jest rzeczą jak najbardziej naturalną, że amerykańska publiczność, znużona bezpośrednimi i brutalnymi powieściami, które próbują przedstawić dynamikę socjologicznych przemian, powinna powrócić do powieści analitycznych. Jednak nasz kraj ma powieści analitycznych aż w nadmiarze. My stworzyliśmy ten gatunek i najlepsi z analityków, Benjamin Constant i Marcel Proust, są Francuzami. Henry James może nas zadowolić, zauroczyć, ale niczego nas nie nauczy – podobnie jak Dreiser<sup>170</sup> [tłum. I. Sz.].

Choć nie można zaprzeczyć, że Sartre był najsławniejszym z apologetów amerykańskiej literatury i Faulknera, wypada również wspomnieć o innych francuskich pisarzach, którzy od samego początku pozostawali pod urokiem twórczości Faulknera. Był wśród nich na przykład André Malraux. W 1933 roku napisał on sławną do dziś przedmowę do francuskiego tłumaczenia *Azylu*, w której powieść tę określił mianem „wtargnięcia tragedii greckiej do powieści detektywistycznej”<sup>171</sup> [tłum. I. Sz.]. Warto przypomnieć, że zaledwie cztery lata wcześniej w Stanach Zjednoczonych Recht odnosząc się do recenzji Evelyn Scott, napisał, iż autorka recenzji *Wściekłości i wrzasku*: „zbyt pochopnie odnajduje w niej elementy tragedii greckiej”<sup>172</sup>. W pewnym sensie nie dziwi, że Amerykanie potrzebowali więcej czasu i dystansu, aby zrozumieć, że celem twórczości Faulknera nie było upokorzenie własnego kraju, ale zrozumienie wpływu, jaki na Stany Zjednoczone, a w szczególności na jego Południe, miały przegrana wojna secesyjna i konsekwencje, jakie ta przegrana zrodziła. Francuzom z europejskiego

---

<sup>170</sup> J.-P. Sartre, *American Novelists...*, dz. cyt., s. 116.

“I was asked, «What do you see in Faulkner? What don't you admire rather our Henry James, our Dreiser?». I answered that we do admire them both, but coldly. It is entirely natural that the American public, weary of direct and brutal novels which attempt to paint groups of sociological developments, should return to novels of analysis. But analytical novels flood our country. We created the genre, and the best of the analysts, Benjamin Constant and Marcel Proust, are French. Henry James can please us, charm us, but he teaches us nothing – nor does Dreiser.”

<sup>171</sup> A. Malraux, *A Preface for Faulkner's «Sanctuary»*, „Yale French Studies”, nr 10 (1952), s. 94.

„Sanctuary is the intrusion of Greek tragedy into a detective story.”

<sup>172</sup> H. Recht, *Southern Family Sinks into Dark Mental Decadence*, [w:] M. T. Inge, *Conversations with William Faulkner*, University Press of Mississippi, Jackson 1999, s. 34.

“Miss Evelyn Scott, whose sympathetic and intelligent estimate accompanies *The Sound and the Fury*, is too prone, I think, to find in it the elements of great tragedy.”

dystansu było o wiele łatwiej zrozumieć, o co Faulknerowi mogło chodzić i co przez swoją twórczość chciał Amerykanom powiedzieć. Ten Faulknerowski wkład w rozwój amerykańskiej świadomości w 1947 roku zauważył Henri Peyre:

Za sprawą Południa wydaje się, że wielki kontynent [USA – I. Sz.] zyskał świadomość tradycji i poczucie historii. Za sprawą Południa zyskał on również poczucie tragedii, która ciąży nad twórczością Południowych pisarzy (Wolfe w *Nie ma powrotu* i Faulkner w *Róży dla Emilii*) niczym klątwa; jednak to poczucie historii, jak i tragedii było być może niezbędne dla rozwoju amerykańskiej literatury, aby mogła sięgnąć swoim zasięgiem miejsca o wiele odleglejsze niż Concord, Boston czy Baltimore<sup>173</sup> [tłum. I. Sz.].

Francuzi potrafili nie tylko od samego początku przewidzieć wkład, jaki twórczość Faulknera będzie miała w rozwój narodowej świadomości Stanów Zjednoczonych. Nawet pobieżna analiza reakcji, jakie towarzyszyły ukazaniu się dzieł Faulknera we Francji, nie pozostawia wątpliwości, że od samego początku ich cechą znamiennej pozostaje zarówno wnikliwość, jak i sprawiedliwy osąd. Choć po wielkim wybuchu popularności Faulknera w latach 40. jego twórczość z czasem traciła czytelnich wielbicieli, nie można zaprzeczyć, że lata 90. XX wieku przyniosły powrót do jego dzieł. Mimo że Coindreau artykuł poświęcony całokształtowi twórczości Faulknera opublikował w 1953 roku, trudno nie zgodzić się z nim dzisiaj, nawet kiedy od tego czasu minęło tyle lat: „Z biegiem lat czas określa odpowiednią perspektywę, i choć są przesłanki, że moda na powieść amerykańską słabnie, zainteresowanie Williamem Faulknerem pozostaje takie samo”<sup>174</sup> [tłum. I. Sz.].

---

<sup>173</sup> H. Peyre, *American Literature...*, dz. cyt., s. 428.

“Through the South, the immense continent [USA] seems to have gained a consciousness of tradition and a sense of history. Through the South also, it has acquired the sense of tragedy which haunts Southern novelists (Wolfe in *You Can't Go Home Again* and Faulkner in *A Rose for Emily*) like a curse; but this sense of history and of tragedy was probably necessary to that growth of which American literature, since its expansion beyond Concord and Boston and Baltimore, had needed.”

<sup>174</sup> M.-E. Coindreau, *William Faulkner...*, dz. cyt., s. 86.

“As the years pass time begins to lend perspective, and although the vogue for the American novel is giving signs of decreasing, the interest in William Faulkner remains unchanged.”

### 4.3. William Faulkner jako pisarz filozoficzny<sup>175</sup>

Wydaje się, że wkład twórczości Williama Faulknera w refleksję nad zagadnieniami o proveniencji filozoficznej nie został należycie doceniony. Jest tak nie dlatego, że jego dziełom brakuje filozoficznych odniesień, lecz ponieważ treści te są przekazywane przez pisarza w sposób implikowany. Właśnie w taki, o którym pisał w swojej teorii trójstopniowego zaangażowania prozy w przekazywanie treści filozoficznych Philip Kitcher. Zgodnie z nią Faulkner nigdy nie każe swoim bohaterom wygłaszać filozoficznych mądrości, a kiedy to już ma miejsce, jest raczej traktowane jako element satyryczny. Faulkner jest bardziej taktowny. Nie zmienia to jednak faktu, że w swoich dziełach przemycił wiele kwestii o charakterze filozoficznym. Iris Murdoch zauważyła kiedyś, że filozofia jest tylko „zabawką w rękach pisarza”<sup>176</sup>. W rękach Faulknera ta zabawka zmienia się jednak w kamień filozoficzny, który sprawia, że prawie każda z jego powieści jest istotnym traktatem filozoficznym o wyjątkowej złożoności. Choć prawdą jest, że krytycy Faulknera skupiają się czasem na tak odrębnych kwestiach filozoficznych, jak absurd, czas czy przeznaczenie, to w większości przypadków krytyka dotycząca Faulknera koncentruje się na kwestiach psychologicznych, tożsamościowych, rasowych czy – ostatnio – tych związanych z płcią. Nie znam nikogo, kto spojrziałby na dzieła Faulknera z bardziej filozoficznej perspektywy. Nawet jeśli znalazłyby się jakieś pojedyncze prace krytyczne na temat metafizyki Faulknera (temat podjęty przez Sartre’a w latach 40.), etyki lub religii, to jego egzystencjalny wkład w świat humanizmu wydaje się, jeśli nie pominięty, to przynajmniej przedstawiony z jednej, dość ograniczonej perspektywy. Jest to tym bardziej zaskakujące, że przecież Faulkner był w pewnym sensie prekursorem ruchu filozoficznego nazywanym egzystencjalizmem, co stanowi prawdziwy precedens w świecie filozofii.

Niniejszy rozdział ma zatem na celu przedstawienie Faulknera jako pisarza filozoficznego, a więc pisarza, który w swoich dziełach podejmuje kwestie filozoficzne. Choć, jak już zostało zasygnalizowane, robi to w sposób implikowany, to spektrum jego

---

<sup>175</sup> Znaczna część tego podrozdziału jest tłumaczeniem lub odniesieniem do mojego artykułu: I. Szydłowska, *William Faulkner as a Philosophical Writer*, „Kultura i Wartości” 2018, nr 26, s. 305-325.

<sup>176</sup> I. Murdoch, *Literature...*, dz. cyt., s. 19.



filozoficznych zainteresowań, które pozostają ważne w kontekście tej pracy, możemy rozdzielić na przynajmniej trzy grupy.

#### 4.3.a. Faulkner i egzystencjalizm

Przypomnijmy, że pierwsza analiza krytyczna dzieł Faulknera została opublikowana przez francuskiego profesora literatury Maurice'a Coindreau 1 czerwca 1931 roku w „La Nouvelle Revue Française”. Dopiero w 1937 roku Coindreau, po przyjęciu zaproszenia od Faulknera do odwiedzin w jego domu w Rowan Oak, napisał pierwszy szkic tłumaczenia *Wściekłości i wrzasku*. Rok później Sartre stworzył krótką, ale klarowną analizę pierwszych dzieł Faulknera, *Sartoris Williama Faulknera*, gdzie wyznaje, że „zrozumiał siłę jego sztuki”<sup>177</sup>.

Warto zauważyć, że napisanie powieści zajęło Faulknerowi trzy lata. Oznacza to, że swoje filozoficzne idee dotyczące świadomości, czasu i natury człowieka zaczął wdrażać około roku 1927. Już wtedy przedstawiał wizję świata, w której jego refleksja nad kondycją ludzką miał wiele wspólnego z francuskim egzystencjalizmem. Można tu zapytać, jak to możliwe, że flagowe dzieła Sartre'a z dziedziny filozofii, takie jak *Byt i nicość* (1943) i *Egzystencjalizm jest humanizmem* (1946), zostały napisane wiele lat po tym, jak Faulkner opublikował *Wściekłość i wrzask* w Stanach Zjednoczonych. W jaki sposób Faulkner zdołał włączyć egzystencjalne idee do swojej pracy, zanim jeszcze zostały wyartykułowane przez filozofów? Odpowiedź jest oczywista, choć na pierwszy rzut oka może wzbudzać sprzeciw. Można chyba jednak powiedzieć, że Faulkner w pewien sposób zapoczątkował pojawienie się egzystencjalizmu jako ruchu filozoficznego. Przynajmniej w dziele literackim. Jego proza to stanowisko doświadczalne, na którym eksperymentował z możliwościami ludzkiej świadomości, jej miejscem w czasie oraz rolą, jaką odgrywa w możliwości doświadczenia wieczności. Egzystencjalizm Faulknera, na co chciałabym zwrócić uwagę, to nie tylko egzystencjalizm sztampanych haseł tego nurtu (egzystencja, akt wyboru, zła wiara, absurd), ale również głębokie studium ludzkiego istnienia, egzystencji rozumianej jako wgląd w najbardziej skrywane rejony ludzkiego bytu.

---

<sup>177</sup> J.-P. Sartre, *Sartoris...*, dz. cyt., s. 49.

To, co najbardziej uderza w powieściach Faulknera, to ich bliski związek z rzeczywistością życia. Prawie wszyscy jego bohaterowie, zwykle prości wiejscy ludzie, są zakorzenieni w swoim życiu dzięki żywej narracji o dynamicznym tempie, która utrzymuje ich w ciągłym ruchu. Richard P. Adams w swoim eseju *Faulkner's Use of Motion as Metaphor* zauważa: „Faulkner nie próbuje zatem formułować doświadczenia w żaden bezpośredni ani logiczny sposób. Próbuje za to wykreować wrażenia szybkości i energii tak, by zbudować możliwie najintensywniejsze skupiska siły, a następnie zamknąć je w szczelnych, prawdopodobnych sytuacjach”<sup>178</sup> [tłum. I. Sz.]. Działanie, a nie myśl, stanowi początkowy impuls ludzkiej egzystencji. W tym właśnie sensie „człowiek przede wszystkim istnieje, tzn. tworzy siebie dopiero w przyszłości i jest świadomy tego swego rozwoju w przyszłości”<sup>179</sup>. Słowa Sartre’a, które stanowią zastosowanie zasady egzystencjalnej, że „egzystencja wyprzedza istotę”<sup>180</sup>, tylko dookreśliły to, co Faulkner praktykował już w swojej prozie od co najmniej dwudziestu lat. Nic dziwnego, że „francuscy autorzy, tacy jak Jean-Paul Sartre, Albert Camus i André Malreaux, znajdują w fikcyjnej pracy Faulknera echo własnych idei filozoficznych [...]”<sup>181</sup> [tłum. I. Sz.]. Znaczenie, jakie Faulkner przypisuje dynamice prozy, jej energii i swoistej żywotności, ostatecznie przesądzają o tym, że zostaje on wpisany w poczet twórców o proweniencji egzystencjalnej. Można powiedzieć, że po raz pierwszy pisarz stał się nauczycielem filozofów, lub powtórzyć za Walterem Kaufmannem: „W końcu, Rilke, Kafka i Camus stawiają pytanie, poparte przez sztukę i powieści Sartre’a i Dostojewskiego: czy to możliwe, że przynajmniej część tego, co starają się zrobić egzystencjaliści, najlepiej wychodzi w sztuce, a nie w filozofii?”<sup>182</sup> [tłum. I. Sz.]. Fakt, że Kaufmann nie jest profesorem literatury, a filozofii, czyni to pytanie jeszcze donośniejszym i prowokującym do myślenia. Bez wątplenia William

---

<sup>178</sup> R. P. Adams, *Faulkner's Use of Motion as Metaphor*, [w:] *Readings on William Faulkner*, red. C. Swisher, The Greenhaven Press, San Diego 1998, s. 55.

“Faulkner therefore is not trying to formulate experience in any direct or logic way. He is trying to organize impressions of speed and energy to build the most intense possible concentrations of force, and then to confine them in the most tightly blocked possibility situations.”

<sup>179</sup> J.-P. Sartre, *Egzystencjalizm jest humanizmem*, przeł. J. Krajewski, De Agostini, Warszawa 2001, s. 132.

<sup>180</sup> Tamże, s. 132.

<sup>181</sup> N. Boudraa, *William Faulkner and the French-Speaking World*, „International Journal of Language and Literature” 2014, nr 2 (4), s. 1.

“French authors, such as Jean-Paul Sartre, Albert Camus and Andre Malreaux, find in Faulkner's fictional work resonance to their own philosophical ideas.”

<sup>182</sup> W. Kaufmann, *Existentialism from Dostoevsky to Sartre*, Plume, New York 2004, s. 49.

“In the end, Rilke, Kafka and Camus pose a question, seconded by Dostoevsky, Sartre's plays and fiction: could it be that at least some part of what the existentialists attempt to do is best done in art and not in philosophy?”

Faulkner jest jednym z pisarzy, którzy nie zostali pod tym względem w pełni docenieni. Stwierdzenie, że jest lepszym filozofem niż Sartre czy inni egzystencjaliści, byłoby oczywiście przesadą. Można jednak śmiało powiedzieć, że poświęca on nie mniej uwagi problemom, z których oni uczynili swoje filozoficzne logo.

Jedno jest pewne: tak jak egzystencja miała pierwszeństwo przed esencją u Sartre'a, tak zaangażowanie Faulknera w egzystencjalizm, jakkolwiek absurdalnie mogłoby to zabrzmieć, poprzedziło narodziny omawianego ruchu filozoficznego. Sam ten fakt powinien być wystarczającym powodem, by uhonorować tego wielkiego pisarza przyzwoitą analizą zagadnień natury filozoficznej, które pojawiają się w jego powieściach.

Faulkner nie wyróżniał rozumu jako najważniejszej siły w twórczym procesie pisania. Wielokrotnie powtarzał, że „serce wie lepiej niż umysł”, czyniąc z niego jedynie przekątnik intuicji pisarza. Nie tylko udowodnił, że intuicja artystyczna może być fantastycznym źródłem idei filozoficznych, ale także pokazał, że filozofia doświadczana w sposób fikcyjny może nadal być filozofią. Pytając raz jeszcze za Kaufmannem: „czy to możliwe, że przynajmniej część tego, co starają się zrobić egzystencjaliści, najlepiej wychodzi w sztuce, a nie w filozofii?”, z pewnością można udzielić odpowiedzi pozytywnej. W niektórych aspektach pisarze mogą być równie dobrymi filozofami. To, co szczególnie zasługuje na docenienie w twórczości Faulknera, to fakt, że w swojej prozie nie tylko przemycił wiele filozoficznych idei, ale także stworzył podwaliny szerszego spojrzenia na kwestię miejsca filozofii w prozie. Zwłaszcza teraz, gdy wciąż błędne wyobrażenia o rasie, religii i granicach ludzkiej wolności powracają do publicznego dyskursu, filozoficzne przesłanie Faulknera należy odczytywać ze szczególną uwagą i troską. Jedno jest pewne: oddanie Faulknera problemom „ludzkiego serca” i jego miejsce we współczesnym świecie czynią go nie tylko wielkim filozofem, ale także jednym z największych humanistów naszych czasów.

### 4.3.b. Faulkner i etyka

Susan Sontag, w wywiadzie udzielonym Bellamy'emu, stwierdziła:

Kiedy powiedziałam „Każdy styl stanowi decyzję epistemologiczną”, nie miałam na myśli, że każdy ma jakiś pomysł na stosunek fikcji do życia. Sądzę, że każdy ma nieświadomą koncepcję tego, co jest najbardziej interesujące do omówienia i podkreślenia, ponieważ każdy opis, każda narracja, każdy dyskurs to radykalny wybór pewnych elementów z wykluczeniem wielu innych”<sup>183</sup> [tłum. I. Sz.].

Ta decyzja epistemologiczna, jak nazywa ją Sontag, jest w rzeczywistości równoznaczna z etycznym zaangażowaniem po stronie pisarza. Jak zauważyła, to właśnie pisarz wybiera pewne tematy i przez to staje się twórcą ładu etycznego. Jeśli nie jest propagandystą, którym z pewnością nie był Faulkner, oferuje czytelnikowi zestaw różnych, ale ograniczonych sposobów interpretacji. William Faulkner zdawał sobie z tego sprawę i chociaż robił to z mistrzostwem geniuszu, zawsze pracował nad jakimś starym, sprawdzonym materiałem. Przyznaje to zresztą sam:

Dla mnie pisarz po prostu próbuje użyć najlepszej metody, jaką może znaleźć, aby opowiedzieć Wam prawdziwą, poruszającą i znaną, bardzo starą historię ludzkiego serca w konflikcie ze sobą, która nawiązuje do bardzo starych ludzkich prawd, takich jak miłość, nadzieja, strach, współczucie, chciwość, pożądanie. [...] próbuje po prostu opowiedzieć Wam tę samą historię ludzkiego serca w konflikcie z samym sobą o odwieczne prawdy, które nie zmieniły się zbyt od czasu, gdy człowiek po raz pierwszy odkrył, jak je zapisać<sup>184</sup> [tłum. I. Sz.].

W przemówieniu wygłoszonym w Junior College 8 czerwca 1953 roku Faulkner odniósł się również do „filozofów i artystów, ludzi elokwentnych i emocjonalnych, którzy zawsze przypominali nam o naszej zdolności do wykazania się honorem, odwagą,

---

<sup>183</sup> *Conversations with Susan Sontag*, red. L. Poague, University Press of Mississippi, Jackson 1995, s. 41. “When I said «Every style embodies an epistemological decision», I did not mean that everybody has an idea of the relation of fiction to life. I think that everybody has implicitly an idea about what is most interesting to talk about, to emphasize, because any description, any narration, any discourse is a radical selection of certain elements to the exclusion of many other elements.”

<sup>184</sup> M. T. Inge, *Conversations with...*, dz. cyt., s. 188.

“That to me, the writer is simply trying to use the best method he possibly can find to tell you a true and moving and familiar old, old story of the human heart in conflict with itself for the old, old human verities and truth, which are love, hope, fear, compassion, greed, lust. [...] he’s simply trying to tell you the same story of the human heart in conflict with itself for the eternal verities which haven’t changed too much since man first found how to record them.”

współczuciem, litością i poświęceniem”<sup>185</sup> [tłum. I. Sz.], a którzy są „wcieleniami zbuntowanej i nieskłonnej do kompromisu dumy [szatana]”<sup>186</sup> [tłum. I. Sz.].

Nawet początkujący czytelnik dzieł Faulknera zauważy jego znajomość *Starego i Nowego Testamentu*. Pisarz nie wahał się używać biblijnych cytatów i odniesień, aby uczynić z nich tło dla swoich opowieści. Chociaż czerpał z Biblii garściami, robił to z taką wirtuozerią, że ta nigdy nie stała się narzędziem wyrażania, choćby najbardziej enigmatycznych, osądów moralnych. Wręcz przeciwnie, biblijne odniesienia Faulknerowskiej prozy tylko nadały jego opowiadaniom i powieściom dodatkowy wymiar.

Rzucmy okiem na jedną z jego najwcześniejszych powieści, *Światłość w sierpniu* (1932), która zaczyna się od opowieści o Lenie Grove, ciężarnej młodej kobiecie, która mimo swojego stanu postanawia wyruszyć w poszukiwaniu ojca swojego dziecka. Poprzez zestawienie jej z innym bohaterem, Joe Christmasem, mulatem zamordowanym w rasistowskim gniewie, Faulkner eskaluje konflikt między dobrem a złem, życiem a antyzyciem, duchem a narodzinami, a także zabójczymi obsesjami, które napędzają większość jego postaci. W swojej krytycznej analizie *Światłości w sierpniu* Joseph Reed napisał: „Kolega powiedział mi kiedyś, że podoba mu się *Światłość w sierpniu*, ponieważ jest to największe studium dotyczące początków zła, jakie zna. Zgodziłem się z nim w tamtym czasie i nadal się zgadzam, ale coraz bardziej zastanawiam się, o jakie źródła zła chodzi”<sup>187</sup> [tłum. I. Sz.]. Chociaż etyka, jak już wcześniej wspomniano, jest jednym z głównych aspektów twórczości Faulknera, to jej wielowymiarowe traktowanie nie tylko umożliwia dyskusje filozoficzne, ale także często prowadzi do sporów, nawet wśród krytyków. Odnieśmy się na chwilę do jednego z największych znawców twórczości Faulknera – Malcolma Cowleya. We wstępie do *Portable Faulkner* pisze:

„Szczерze mówiąc, nie ma ani jednej postaci Faulknera”, mówi Andre Gide w swoim dialogu na temat *The New American Novelists*, „która ma

---

<sup>185</sup> G. Harrington, *Faulkner's Fables of Creativity: The Non-Yoknapatawpha Novels*, The Macmillan Press, Houndmills, Basingstoke–London 1990, s. 118.

“[...] the philosophers and artists, the articulate and grieving which have reminded us always of our capacity for honor and courage and compassion and pity and sacrifice.”

<sup>186</sup> Tamże.

“[...] avatars of [Satan's] rebellious and uncompromising pride.”

<sup>187</sup> J. W. Reed Jr., *Light in August*, [w:] *Modern Critical Views: William Faulkner*, red. H. Bloom, Chelsea House Publishers, New York–Philadelphia 1986, s. 69.

“A colleague once said to me that he liked *Light in August* because it was the greatest study he knew of the origins of evil. I agreed at the time and still agree, but more and more wonder which origins of evil.”

duszę; i myślę, że ma na myśli to, że żadna z nich, we wczesnych powieściach, nie ma zdolności świadomego wyboru między dobrem a złem”<sup>188</sup> [tłum. I. Sz.].

Cowley napisał to w 1945 roku. Jednak w późniejszym wydaniu opracowań krytycznych swojego autorstwa powrócił do kwestii dobra i zła w twórczości Faulknera. Po krótkim przypomnieniu swojego wcześniejszego stanowiska stwierdził:

Atmosfera upadku i oburzenia, które unosiły się nad wcześniejszymi [powieściami – I. Sz.], zostały zastąpione przez współczucie dla ludzi, nawet najgorszych z nich [„Biedne, skurwysyny”, mówi Gavin Stevens, „Robią, co w ich mocy”], oraz uporczywą wiarę wyrażoną w mowie noblowskiej, że „człowiek nie tylko przetrwa, ale i zwycięży” – to wszystko połączone z odrobiną staromodnego sentymentu<sup>189</sup>.

Jak możemy zauważyć, Faulkner nie tylko poruszał w swoich dziełach kwestie etyczne, ale również robił to w taki sposób, aby sprowokować do dalszych rozważań o naturze filozoficznej. Problemy o zabarwieniu moralnym, zwłaszcza w przypadku tak niejednoznacznych pisarzy jak Faulkner, pozostają kwestiami, które zajmują wyjątkowe miejsce w hierarchii tych zagadnień.

Faulkner wielokrotnie i na różne sposoby (wzloty i upadki swoich bohaterów, manipulowanie czasem, tragizm, komizm) podkreślał pewne istotne prawdy etyczne, dotyczące kondycji ludzkiej. Pisał o amerykańskim Południu, jakiego doświadczył w XX wieku: rozproszonym, skłóconym, często wręcz absurdalnym, nie po to, by oczernić lub prowokować, lecz po to, by zmusić nas wszystkich do refleksji – nad przeszłością, ale również naszą własną teraźniejszością.

---

<sup>188</sup> M. Cowley, *Introduction*, [w:] tegoż, *The Portable Faulkner*, Penguin Books, New York–London 2003. “«There is not one of Faulkner’s characters», says Andre Gide in his dialogue on *The New American Novelists*, «who, properly speaking, has a soul; and I think he means not one of them, in the early novels, exercises the faculty of conscious choice between good and evil»”.

<sup>189</sup> Tamże.

“The sense of doom and outrage that brooded over the early ones [novels] has been replaced by pity for human beings, even the worst of them [«The poor sons of bitches», Gavin Stevens says, «They do the best they can»] and by the obstinate faith expressed in the Nobel Prize address «That man will not only endure: he will prevail» – all this combined with more than a touch of old-fashioned sentiment.”

### 4.3.c. Faulkner i religia

Udzielając porad młodym pisarzom, Faulkner powiedział: „Będziecie pisali o prawdzie: o człowieku, który wchodzi w konflikt ze swoim sercem”<sup>190</sup> [tłum. I. Sz.]. Komentując to dobrze znane zdanie Faulknera, George C. Bedell zauważył: „[...] «problem ludzkiego serca w konflikcie z samym sobą» jest sposobem Faulknera na mówienie o tym, co Kierkegaard uważa za pisarstwo religijne. Oznacza to po prostu, że widział agonię i radość życia na tle wieczności”<sup>191</sup> [tłum. I. Sz.]. Obserwacja Bedella jest absolutnie słuszna i znajduje potwierdzenie w słowach samego Faulknera. W jednym z wywiadów wyjaśnia on, co tak naprawdę ma na myśli, mówiąc o „prawdach serca”, i chociaż robi to trochę inaczej niż Bedell, to obaj zasadniczo mają na myśli to samo: „Człowiek wie, że w gruncie rzeczy nie jest zbyt odważny, że nie jest zbyt współczujący, ale chce taki być – chce tego jego sumienie – nazwij to, jak chcesz, nawet Bogiem, i mimo strachu wciąż próbuje udowodnić, że jest lepszy, niż przypuszcza”<sup>192</sup> [tłum. I. Sz.].

Co znamienne, wypowiadając się na temat innych współczesnych mu pisarzy, Faulkner wyraził opinię, że *Stary człowiek i morze* to najlepsza praca Hemingwaya, ponieważ „[...] odnalazł Boga... Wcześniej pracował w próżni”<sup>193</sup> [tłum. I. Sz.].

Wygląda na to, że Faulkner sam odnalazł Boga w swoim pisarstwie. Wydaje się, że tworzył swoich bohaterów, aby mieć bliskich towarzyszy, z którymi mógł rozpocząć własne poszukiwania wiecznych prawd o ludzkim życiu. Niezależnie od tego, czy będzie to *Światłość w sierpniu*, *Wściekłość i wrzask*, czy jeszcze inna jego powieść, prawie każde z jego dzieł nosi znamiona uwikłania pisarza w sprawy wiary. Niewielu współczesnych pisarzy wykorzystało w swoich dziełach tyle biblijnych aluzji, historii

---

<sup>190</sup> M. T. Inge, *Conversations with...*, dz. cyt., s. 163.

“You are going to write about truth: man as he comes into conflict with his heart.”

<sup>191</sup> G. C. Bedell, *Kierkegaard and Faulkner: Modalities of Existence*, Louisiana State University Press, Baton Rouge 1972, s. 7.

“[...] «the problem of the human heart in conflict with itself», which is Faulkner’s way of talking about what Kierkegaard considers the religious writer. It simply means that he saw the agony and joy of life against the backdrop of eternity.”

<sup>192</sup> M. T. Inge, *Conversations with...*, dz. cyt., s. 156.

“It is man’s knowledge that at bottom he is not very brave, that he is not very compassionate, but he wants to be – his conscience – call it what you will, call it God, but he wants to be better than he is afraid that he might be, that he might fail, yet he still tries.”

<sup>193</sup> Tamże.

“[...] he found God... Before, he was working in a vacuum.”

i legend, co Faulkner. Nawet powierzchowne spojrzenie na postacie tylko jednej powieści, *Światłości w sierpniu*, pomoże nam zrozumieć, że religia zajmuje fundamentalne miejsce w twórczości tego wielkiego pisarza: Joe Christmas, którego samo nazwisko sugeruje odniesienia do postaci Chrystusa, McEachern ze swoimi surowymi kalwińskimi przekonaniem, Wielebny Hightower czy w końcu Lena Grove, którą wielu krytyków zidentyfikowało jako ucieleśnienie Matki Boskiej. Jedno jest pewne – poprzez przedstawienie tak zróżnicowanego skupiska postaw i przekonań religijnych Faulkner pokazuje swoje głębokie zainteresowanie religią i jej duchową rolą w ludzkim życiu. Nie znaczy to, że religijność przedstawiana jest przez niego jako coś jednoznacznie pozytywnego. To by było zbyt proste. Z pewnością jednak jej miejsce w życiu człowieka pozostaje dla Faulknera inspiracją do twórczych poszukiwań. Co więcej, choć umieszcza on w swoich dziełach wielu protagonistów, których ateizm jest oczywisty, to bardzo często sugeruje, że istnieje pewna nadnaturalna siła wpływająca na ich życie. Tak jest w przypadku Dilsey ze *Wściekłości i wrzasku*, której silna wiara zostaje skontrastowana z rodziną Compsonów, będącą w moralnym rozkładzie. Jak zauważa Cleanth Brooks: „Dobroć Dilsey nie jest czystą dobrocią z natury, jeśli przez to rozumie się dobroć, która motywuje do wiary w człowieka jako człowieka. Dilsey nie wierzy w człowieka; wierzy w Boga [...]”<sup>194</sup> [tłum. I. Sz.]. Chociaż sama Dilsey nie jest święta, jej silne zaangażowanie religijne wydaje się szczere. To ta szczerość i prawdziwe oddanie się religii, niezależnie od jej formy, jest tym, czego Faulkner próbuje bronić w swoich powieściach. Jeśli kiedykolwiek autor podważa religię lub wiarę w Boga, to nie wierze religijnej się sprzeciwia, tylko sposobowi, w jaki religia jest praktykowana przez niektórych ludzi.

Chociaż Faulkner nie wyrażał swojego religijnego zainteresowania w sposób tak bezpośredni, jak Kierkegaard czy Marcel, to jego wkład w dyskusję o miejscu Boga w ludzkim życiu jest nie mniej ważny. Udowodnił to, dając swoim bohaterom prawo do mówienia o ich własnych intymnych relacjach z Bogiem. Pisarz nie skupiał się tylko na głównych bohaterach, takich jak Sutpen czy Sartoris, ale faworyzował pozornie nieznaczące postacie wielkiej wiary, takie właśnie jak Dilsey czy Lena Grove.

---

<sup>194</sup> C. Brooks, *Five Perspectives in «The Sound and the Fury»*, [w:] *Readings on William Faulkner*, red. C. Swisher, Greenhouse Press, San Diego 1998. s. 110.

“Dilsey’s goodness is no mere goodness by, and of, nature, if one means by this a goodness that justifies a faith in man as man. Dilsey does not believe in man; she believes in God [...]”



#### 4.3.d. Faulkner i metafizyka

Kiedy słyszymy o eksperymentach z czasem w literaturze, automatycznie myślimy o Prouście, Joysie i Woolf. Choć prawdą jest, że to oni zaczęli interesować się ideą czasu i techniką strumienia świadomości, to William Faulkner był pierwszym pisarzem, który nie tylko wykorzystał strumień świadomości, ale także zaaplikował współczesne rozumienie czasu do struktury swoich powieści. Tym samym włączył metafizyczny obszar badań nad czasem do prozy literackiej. Jednym z pierwszych krytyków, którzy zauważyli podobieństwo metafizyki prozy Faulknera do filozofii Bergsona, był Walter J. Slatoff. W swojej książce *Quest for Failure: A Study of William Faulkner* pisze: „Podobnie jak Bergson [Faulkner – I. Sz.] często ma tendencję, by postrzegać doświadczenie jako formę bytu lub jaźni, a siebie jako integralny proces wewnętrzny, który można tylko poczuć”<sup>195</sup> [tłum. I. Sz.]. Wystarczy spojrzeć na wywiad Loica Bouvarda z Faulknerem z 1968 roku, by stwierdzić, że Slatoff się nie mylił. Faulkner osobiście przyznaje w nim, że był pod wpływem Flauberta i Balzaca, „i oczywiście Bergsona”<sup>196</sup> [tłum. I. Sz.].

Bergson wyraził swój pogląd na temat czasu głównie w trzech dziełach: *Czas i wolna wola* (1889), *Materia i pamięć* (1896) oraz *Ewolucja twórcza* (1907). Był zwolennikiem popularnej koncepcji czasu jako medium, w którym nasze wrażenia i emocje są ułożone w tym samym porządku, który znajdujemy w przestrzeni. W konsekwencji powstała hipoteza, że świadomość istnieje w innym medium niż to, w którym istnieją przedmioty materialne, ponieważ jeden stan świadomości niekoniecznie wyklucza inny, a następujące po sobie stany myśli świadomej są współzależne. Czysty czas trwania, lub *durée*, jak nazywa go Bergson, jest stanem, w którym nie oddzielamy teraźniejszości od przeszłości lub przyszłości, a to oznacza, że natura czasu może być cykliczna. I właśnie o tym wyobrażeniu mówi Faulkner, gdy rozmawia z Loic Bouvardem:

---

<sup>195</sup> W. J. Slatoff, *Quest for Failure: A Study of William Faulkner*, Cornell University Press, Ithaca 1960, s. 242. “Like Bergson he [Faulkner] often tends to view experience as a state of the whole being or of the self and to conceive of the self as an indivisible internal process which can only be intuited”.

<sup>196</sup> *Lion in the Garden: Interviews with William Faulkner, 1926-1962*, red. J. B. Meriwether, M. Millgate, Random House, New York 1968, s. 72.

Nie ma czasu, odpowiedział. Właściwie zgadzam się z Bergsonowską teorią płynności czasu. Istnieje tylko chwila obecna, do której zaliczam zarówno przeszłość, jak i przyszłość, i to jest właśnie wieczność. Moim zdaniem artysta może w dużej mierze kształtować czas; w końcu człowiek nigdy nie jest jego niewolnikiem<sup>197</sup> [tłum. I. Sz.].

Najbardziej oczywiste zastosowanie filozofii Bergsona w twórczości Faulknera znajdujemy w powieści *Wściekłość i wrzask*. Właśnie tam, jak twierdzi badaczka prozy pisarza, Margaret Church: „obaj [Ben i Quentin - I. Sz.] uosabiają to poczucie trwania”<sup>198</sup>, czyli ideę, którą Bergson wyraża w swoim dziele *Czas i wolna wola*<sup>199</sup>. W dziełach Faulknera czasowość pociąga za sobą wiele innych kwestii filozoficznych. Jedną z nich jest świadomość i związek między pamięcią a percepcją, co zostało w bardzo przenikliwy sposób zobrazowane w powieści *Kiedy umieram*, gdzie powieściopisarz przedstawia indywidualne percepcje tego samego wydarzenia (śmierci matki bohaterów). Tak nowatorskie podejście do tematów do tej pory niepodjęmowanych w prozie literackiej daje początek całemu spektrum zagadnień o zabarwieniu fenomenologicznym, wśród których czas i świadomość wydają się mieć znaczenie największe.

Sartre był jednym z pierwszych, którzy skierowali więcej uwagi na Bergsonowski sposób, w jaki Faulkner podchodził do kwestii czasu. W swoim eseju *Czasowość u Faulknera. Refleksje nad «Wściekłością i wrzaskiem»* nie tylko przeanalizował sposób, w jaki Faulkner manipuluje czasem, ale także doszedł do wniosku, że czas stanowi źródło metafizyki, jaką w swoich dziełach tworzy autor. Sartre pisał: „[...] technika powieściowa odsyła zawsze do metafizyki powieściopisarza. Zanim krytyk będzie oceniał technikę – musi odsłonić metafizykę. Otóż rzuca się w oczy, że metafizyka

---

<sup>197</sup> Tamże, s. 70.

“There isn’t any time, he replied. In fact I agree pretty much with Bergson’s theory of the fluidity of time. There is only the present moment, in which I include both the past and the future, and that is eternity. In my opinion time can be shaped quite a bit by the artist; after all, man is never time’s slave.”

<sup>198</sup> M. Church, *Time and Reality: Studies in Contemporary Fiction*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill 1963, s. 234.

“both [Ben and Quentin] share a sense of duration.”

<sup>199</sup> A. Kleinherenbrink, *Time, Duration and Freedom – Bergson’s Critical Move Against Kant*, „Diametros” 2014, nr 39, s. 203-230.

Chociaż autor wyjaśnia koncepcje Bergsona w odniesieniu do Kanta, to artykuł zawiera wiele fragmentów z *Czasu i wolnej woli*, które są nie tylko cytowane, ale także komentowane przez Kleinherenbrinka. Ponieważ filozof nie tylko analizuje wybrane fragmenty dzieła Bergsona, ale także rekonstruuje wnioski dotyczące wolności, jego analiza jest szczególnie owocna. Stosując powyższe odniesienia do dzieł Faulknera, można pokusić się o dalsze wnioski przydatne do analizy pojęcia wolności w jego powieściach.

Faulknera to metafizyka czasu<sup>200</sup>. Obserwacje Sartre'a nie tylko skierowały uwagę krytyków na zagadnienie czasu w dziełach Faulknera, ale także sprowokowały bardziej wnikliwą refleksję nad kwestiami metafizyki w prozie literackiej. Jak zauważa Nabil Boudraa:

Dla Faulknera człowiek jest sumą swojej przeszłości. Przeszłość jest z nami zawsze i w każdej chwili. „Przeszłość nigdy nie umiera”, mówi jego postać, Gavin Stevens, w *Requiem dla zakonnicy*. Obsesja Faulknera na punkcie przeszłości ożywa na różnych poziomach jego fikcji. Dla Malcolma Cowleya nawet długie zdania Faulknera niosą ciężar zarówno terażniejszości, jak i przeszłości<sup>201</sup> [tłum. I. Sz.].

Sartre'owi nie podobało się w sposobie traktowania czasu przez Faulknera, że przez negację terażniejszości i nadmierny nacisk na przeszłość pisarz pozbawił czas przyszłości. Nabil Boudraa w swoim artykule *William Faulkner and the French-Speaking World* pisze o tym w ten sposób: „Jednak wszechświat Faulknera, który jest zawsze zorientowany na przeszłość, nie mieści się w Sartre'owskiej koncepcji przyszłości”<sup>202</sup> [tłum. I. Sz.]. A sam Sartre podsumował twórczość Faulknera w dość nietypowy sposób. Kończąc swój esej o *Wściekłości i wrzasku*, filozof wyznał: „Lubię jego sztukę, nie wierzę w jego metafizykę”<sup>203</sup>.

Stwierdzenie to nie wydaje się jednak rozwiązywać kwestii metafizyki Faulknera. Nawet jeśli Sartre zarzuca Faulknerowi, że pozbawia swoich bohaterów jakiegokolwiek przyszłości, to jednocześnie pomija fakt, że w centrum zainteresowania Faulknera, zamiast porządku chronologicznego, jest przyjęcie porządku emocjonalnego. Nie jest to chronologia odmierzana czasem mechanicznych zegarów i zegarków, ale ta ustanowiona przez pamięć serca. Warto nadmienić, że chociaż Sartre krytykował Faulknera za umiejscowienie swojej narracji w przeszłości, to nie tylko nie zwrócił uwagi na intencje pisarza, ale także pozbawił dzieło Faulknera wszelkiej historycznej i społecznej faktyczności.

---

<sup>200</sup> J.-P. Sartre, *Czasowość...*, dz. cyt., s. 98.

<sup>201</sup> N. Boudraa, *William Faulkner...*, dz. cyt., s. 112.

“For Faulkner, man is the sum of his past. The past is with us always and at every moment. «The past is never dead», says his character, Gavin Stevens, in *Requiem for a Nun*. Faulkner's obsession with the past comes alive at different levels in his fiction. For Malcolm Cowley, even Faulkner's long sentences carry this burden of containing both the present and the past.”

<sup>202</sup> Tamże.

“However, Faulkner's universe, which is always oriented towards the past, contradicts Sartre's openness to the possibilities of the future.”

<sup>203</sup> J.-P. Sartre, *Czasowość...*, dz. cyt., s. 107.

Mimo że kwestia metafizyki Faulknera nie była zbyt omawiana przez krytyków literackich, to Sartre'owska interpretacja *Wściekłości i wrzasku* ma swoich współczesnych przeciwników. W swoim artykule *Sartre on William Faulkner's Metaphysics of Time in «The Sound and the Fury»* Justin Skirry odnosi się do kwestii metafizyki w prozie tego wielkiego pisarza. W swojej pracy przeciwstawia się Sartre'owi pod trzema względami. Po pierwsze, próbuje udowodnić, że „porządek jego powieści [Faulknera – I. Sz.] jest celowy pomimo pozornego braku uporządkowania, o którym słusznie mówi Sartre”<sup>204</sup> [tłum. I. Sz.]. W dalszej części swojego artykułu Skirry przekonująco udowadnia, że porządek u Faulknera jest „porządkiem fenomenologicznym”. Przeciwnie do konkluzji Sartre'a Skirry stwierdza, że „[...] niektóre z fenomenologii czasu postaci obejmują teraźniejszość, a zatem nie stanowią tylko o przeszłości”<sup>205</sup>. Trzecia teza Skirry'ego wskazuje na jeszcze dalej idący wniosek: „przyszłość jest obecna dla czytelnika jako nieobecność w powieści”<sup>206</sup> [tłum. I. Sz.].

Być może do uwag Skirry'ego warto dodać jeszcze jedną. We *Wściekłości i wrzasku* jest jedna postać, która doskonale wie, jak odpowiednio odczytać godzinę na wadliwym zegarze kuchennym: Dilsey – czarnoskóra służąca. Jak zauważa Cleanth Brooks: „Jej zdolność do rozumienia wskazań zegara jest po prostu jednym z aspektów jej zdolności do rozumienia przeszłości, teraźniejszości i przyszłości”<sup>207</sup> [tłum. I. Sz.]. Nie inaczej wypowiada się o tej postaci sam pisarz: „Wtedy już historia była kompletna, skończona. Była w niej Dilsey, która będzie przyszłością, która stanie nad zawalonymi gruzami rodziny jak pogruchotany komin, wynędzniała, cierpliwa i niezłomna; i Benjy, który będzie przeszłością”<sup>208</sup>. Słowa Williama Faulknera o tym, jak postrzega postać Dilsey, rzucają inne światło na metafizyczną interpretację jego powieści. Jak zauważa

---

<sup>204</sup>J. Skirry, *Sartre on William Faulkner's Metaphysics of Time in «The Sound and the Fury»*, „Sartre Studies International” 2001, nr 2 (7), s. 15.

„his [Faulkner's – I. Sz.] novel's ordering is purposeful despite its apparent lack of order as Sartre correctly pointed out.”

<sup>205</sup> Tamże, s. 15.

“[...] some of the character's phenomenologies of time include the present, and therefore are not the past only.”

<sup>206</sup> Tamże.

“[...] the future is present to the reader as an absence in the novel.”

<sup>207</sup> C. Brooks, *Five Perspectives...*, dz. cyt., s. 107.

“Her ability to make sense of the clock is simply one aspect of her ability to make sense of past, present, and future.”

<sup>208</sup> W. Faulkner, *Wstęp do „Wściekłości i wrzasku”*, przeł. M. Mika, Ł. Żurek, „Tekstualia” 2016, nr 1 (44), s. 146; za: W. Faulkner, *Essays, Speeches and Public Letters*, red. J. B. Meriwether, Random House Publishing Group, New York 2004.

Cleanth Brooks: „Być może dokładniejszym sposobem stwierdzenia prawdy, zawartej w poglądzie Sartre’a, jest powiedzenie: sama wolność człowieka jest związana z jego poczuciem posiadania jakiejś przyszłości”<sup>209</sup> [tłum. I. Sz.]. Bez wątpienia jest to interesująca do rozważenia kwestia, która może stanowić sedno dalszej analizy filozoficznej dzieł Faulknera. Jedno jest pewne: wszystkie te krytyczne głosy o metafizyce Faulknera (głosy, które w rzeczywistości jeszcze nie doszły do kompromisu) niewątpliwie dowodzą, że wciąż można wiele powiedzieć na temat czasowości w prozie tego wielkiego pisarza. Wydaje mi się, że może to być tym bardziej ciekawe, jeśli spróbujemy zrobić to z bardziej współczesnej perspektywy. Chciałabym, aby w mojej pracy badawczej była to perspektywa wyznaczona horyzontem, jaki proponuje estetyka integralna, w której mieści się pogłębiona refleksja nad ideą istnienia rozumianego jako zanurzone w egzystencji, zdążające do prawdy ludzkie bycie.

---

<sup>209</sup> C. Brooks, *Five Perspectives...*, dz. cyt., s. 107.

“Perhaps a more accurate way of stating the truth that inheres in Sartre’s view is to say: man’s very freedom is bound up with his sense of having some kind of future.”

## Rozdział V. Literatura i fenomenologia

Istota lubi się skrywać.

Heraklit

### 5.1. Dzieło sztuki jako fenomen

Fenomenologia<sup>210</sup> była dla dwudziestowiecznej literatury decydującą inspiracją filozoficzną. Jako główne przyczyny jej pojawienia się należy wymienić rozwój techniki, a wraz z nią przyrost informacji, który coraz bardziej prowadził do relatywizmu i zagubienia. Uznawana do tej pory za najważniejszą, sejentystyczna wizja świata o wyraźnie redukcjonistycznych tendencjach przestała być adekwatna względem wielowymiarowej rzeczywistości. W obliczu takich zmian cywilizacyjnych oraz pewnego rozczarowania rozwiązaniami, jakie podpowiadała dotychczasowa filozofia (głównie neokantyzm), zaczęto poszukiwać innych, mniej redukcjonistycznych rozwiązań. Już nie sama przyroda i jej gatunkowy, unifikujący wymiar, ale właśnie to, co wyjątkowe, często nawet niedające się zdefiniować lub nazwać, stawało się głównym przedmiotem zainteresowania. Początek XX wieku to odkrycie w dziedzinie fizyki ogólnej teorii względności przez Einsteina czy teorii podświadomości Freuda, co tylko jeszcze bardziej wpłynęło na zainteresowanie się człowiekiem jako tworem wyjątkowym, o zupełnie unikatowych możliwościach percepcyjnych. Można powiedzieć, że przynajmniej po części fenomenologia jest odpowiedzią na przytłaczającą wielowymiarowość świata, gdzie to, co źródłowe i pierwotne, miało zapewnić stały punkt zaczepienia człowieka. Dotarcie do tak pierwotnego źródła miało dokonać się dzięki „zawieszeniu” naszej dotychczasowej wiedzy, a następnie dokonaniu tzw. redukcji transcendentalnej. W wyniku takiego zawieszenia naszych dotychczasowych sądów

---

<sup>210</sup> W opracowaniu ogólnej części mojego szkicu posiłkowałam się artykułem Stanisława Judyckiego pt. *Filozofia i fenomenologia*, [w:] *Wprowadzenie do fenomenologii. Interpretacje, zastosowania, problemy*, red. A. Płotka, t. 1, Wydawnictwo Instytutu Filozofii i Socjologii PAN, Warszawa 2014, s. 78-129.

i uwarunkowań podmiot poznający stawia siebie w pozycji neutralnej do badanego przedmiotu, a co za tym idzie, postrzega go z pozycji wycofanego i wyizolowanego z tradycji obserwatora, którego zadaniem jest wyteżony wysiłek w uzyskaniu jak najbardziej wielowymiarowego zgłębienia danego fenomenu. Jedną z głównych kategorii Husserlowskiej fenomenologii staje się intencjonalność rozumiana jako wytyczony przez dynamiczną świadomość kierunek jej badań. Husserl wyróżnił dwa rodzaje treści świadomości – efektywne (dane wrażeniowe) i podstawowe popędy oraz reakcje uczuciowe (retencje i protencje). Obiektywizacji wszystkich treści efektywnych (noezy) zawartych w świadomości dokonuje dopiero intencja (noematy). Intencjonalność jest więc relacją noetyczno-noematyczną, w której poprzez różne treści noematyczne opisywany jest jeden przedmiot. Jakkolwiek obiecująca wydawała się teoria intencjonalności dla pogłębienia poznania danego przedmiotu, zastrzeżenia zaczął budzić fakt, że w teorii Husserla świat jawi się jako korelat czystej świadomości, tzn. świadomości poddanej zabiegowi czystej redukcji. Oznaczało to bowiem, że Husserlowski podmiot zostaje umieszczony w jakiejś przestrzeni pozaświatowej i stamtąd właśnie prowadzi swoje zneutralizowane badania.

Filozofem, który podjął się zadania „uświatowienia” podmiotu, był Martin Heidegger, który nie tylko nadał fenomenologii nowy, egzystencjalny charakter, ale pokazał, w jaki sposób dzieło sztuki może jawić się jako fenomen. W siódmym paragrafie *Bytu i czasu* Heidegger przedstawia własne rozumienie fenomenologii. Zwraca on w nim uwagę na etymologię słowa „fenomenologia” jako złożenia dwóch słów – *fenomenu* i *logosu*, przy czym *fenomen* pochodzi od czasownika „fainesthai” i oznacza „tego, co się pokazuje, ukazuje, wychodzi na jaw”. Drugie ze wskazanych słów – *logos* – oznacza mowę, która „wydobywa na jaw to, o czym w mowie jest mowa”. Zgodnie z tym greckim źródłosłowem fenomenologia powinna zajmować się opisem tego, w jaki sposób coś się ukazuje. Podążając tym tropem, fenomen w rozumieniu Heideggera jest ukazywaniem się pewnego bytu. Tym samym fenomenologia staje się metodą badań „bytu bycia”, by w ten sposób wkroczyć na obszar zarezerwowany do tej pory dla ontologii. Jak zauważa Krzysztof Michalski:

Fenomenologia jest w konsekwencji próbą dotarcia dalej niż tylko do sensu przedmiotowości czy podmiotowości czegoś – jest próbą dotarcia do samego sensu bycia czegoś. Nie chodzi już o pytanie, w jaki sposób coś

może się zjawić jako przedmiot, lecz jak jest możliwe zjawianie się w ogóle bytu jako bytu<sup>211</sup>.

Konsekwencją przyjęcia przez Heideggera właśnie takiej optyki było wciągnięcie do rozważań fenomenologii bytu jako takiego, a co za tym idzie, różnych modalności jego istnienia – sensu bycia. „Tym, czego pytanie o sens bycia dotyczy przede wszystkim” – stwierdza Heidegger – „jest byt o charakterze *Dasein*”<sup>212</sup>. Zadaniem fenomenologii Heideggera jest sens bycia, a nie Husserlowska świadomość. To nie sposób poznania, a sposób bycia staje się priorytetem dla obszaru jej badań.

## 5.2. Metoda analizy egzystencjalnej – sposób dostępu do bytu

Zarezerwowane dla *Dasein* poszukiwanie sensu bycia wyróżnia go spośród innych bytów, a jednocześnie nakłada nań zadanie zrozumienia sposobu, w jaki jego własne bycie się ujawnia, wydobywa. Zrozumienie jego sensu to nie jednorazowe zadanie dla *Dasein*, a proces rozumienia, którego horyzont obejmuje samo *Dasein*, innych i rzeczy, pośród których *Dasein* bytuje. *Dasein* jest w pewnym sensie człowiekowi zadane, jest możliwością realizowania przez niego różnych sposobów bycia. Ten refleksyjny sposób bycia właściwy *Dasein* Heidegger nazywa egzystencją (*Existenz*). Egzystencja jest procesem, który wyjaśnia ją samą w toku dziania się i „tylko przez samo egzystowanie można się uporać z kwestią egzystencji”<sup>213</sup>. Ta dynamiczna natura egzystencji ludzkiej sprawia, że nie jest ona zmierzającą w kierunku pełnej realizacji stałą esencją, lecz wieloetapową próbą zrozumienia samego bycia. Rozumienie to jest ściśle związane z potocznym życiem, które staje się warunkiem możliwości samej egzystencji, jej kolejnych odkryć i ujawnień.

Fenomenologia zapytując o byt, zakłada już pewien sposób dostępu, który trzeba w jakiś sposób rozgraniczyć i sprecyzować. Podczas gdy Husserl uznaje przedmiotowy charakter tego, co dane, Heidegger przybrał nieco inną perspektywę badawczą. Jeśli fenomenologia ma być próbą dotarcia do tego, co pierwotne i źródłowe, Heidegger chce

---

<sup>211</sup> K. Michalski, *Heidegger i filozofia współczesna*, wyd. 2, PIW, Warszawa 1978, s. 33.

<sup>212</sup> M. Heidegger, *Bycie i czas*, wyd. 2, przeł. B. Baran, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2013, s. 41.

<sup>213</sup> Tamże, s. 17.



wiedzieć, w jaki sposób byt może być w ogóle dany. Husserlowskie odniesienie świadomości do przedmiotu, sposób, w jaki do niego podchodzi, dla Heideggera nie jest już rzeczą najważniejszą. Jego bardziej interesuje fakt, że dana rzecz, przedmiot, w ogóle znalazły się w orbicie zainteresowania *Dasein*, co traktuje jako wyróżnienie pewnego sposobu bycia oraz ważną informację o wskazaniu egzystencjalnym. Z tego też względu dla Heideggera dystynkcja przedmiot/podmiot traci na znaczeniu. Bardziej interesuje go sposób zaistnienia tej relacji i dynamika tego, co ona odkrywa. Otwartość ludzkiego sposobu bycia w obliczu tych ujawnień to jeden z głównych rysów egzystencjalnej fenomenologii Heideggera.

### 5.3. Momenty struktury bycia *Dasein*

Badanie struktury bycia *Dasein* ujawnia kilka ważnych momentów: bycie-w-świecie, bycie-ku-śmierci, transcendencję, troskę i czasowość.

Bytujące w świecie *Dasein* odnosi się do świata i zawsze się o coś troszczy. Jego zatroskanie obejmuje jego stosunek do innych bytów i przedmiotów (poręczność) tego świata. Troska ta jest wyznacznikiem tego, że człowiek w ogóle jest i może ustanawiać swoje relacje w świecie. Nie jest to jednak relacją podmiot–przedmiot, ponieważ sam jej sens wyznaczony jest przez możliwość napotkania bytu innego niż *Dasein*. Świat ma charakter egzystencjału rzuconego w niego *Dasein* i jest z nim nierozzerwalnie związany.

Bycie jest byciem-ku-śmierci, a więc życiem ze świadomością wieńczącej kres bytowania śmierci. To bezprecedensowe wydarzenie w życiu każdego *Dasein* nie tylko konfrontuje go z jego własnym rzuceniem w świat, ale ostatecznie ustanawia c z a s o w o ś ć wyjątkową strukturą jego jestestwa. Z jednej strony czasowość zasadza się na subiektywnym sposobie istnienia *Dasein*, z drugiej zaś odnosi się do bardziej obiektywnych struktur czasu światowego z trzema jego ekstazami – przeszłością, terażniejszością i przyszłością. Podkreślenie przez Heideggera ekstatycznego charakteru czasu źródłowego wynosi jestestwo niejako na zewnątrz siebie. Dzieje się tak, gdy projektuje ono swoje możliwości w przyszłość. Dla Heideggera współczesność to utrzymywanie się pośród bytu, a przeszłość to byłość, czyli fakt, że *Dasein* zawsze już było i od swojej byłości, rzucenia w świat nie może się uwolnić, tak jak na przykład

możemy uwolnić się od przeszłości, która mija. Czasowość to jedność tych trzech ekstaz, które „czasując się”, ustanawiają hierarchę. Przytomny byt, przytomność, wybiega w przyszłość, którą w tym sensie Heidegger uprzywilejowuje, a jednocześnie zwraca się ku przeszłości.

Można więc powiedzieć, że czasowość angażuje troskę jako wyraz zaangażowania w świat przytomnego *Dasein* i w ten sposób staje się jednym z głównych warunków możliwości świata w ogóle i horyzontem bycia nie tylko w jednostkowym, ale ogólnoswiatowym sensie. Te dwa sensory odnajdują wspólny horyzont w możności bycia, jakim jest bycie-ku-śmierci, które jest zarazem kresem egzystencji *Dasein*. Skończoność ta jeszcze wyraźniej deklaruje nieskończoność zwykłego czasu, czasu świata doczesnego. Jak zauważa Krzysztof Michalski:

„Czasowość” egzystencji jest oznaką jej skończoności. Oznacza: bycie każdego z nas jest procesem. Dzieje się, a więc nigdy nie jest w pełni jawne, jest zawsze odkryte po części, niedającym się rozjaśnić mrokiem. Twierdząc, że „czasowość” jest ostatecznie *s e n s e m* egzystencji każdego z nas, Heidegger chce powiedzieć, że skończoność jest nie tylko okolicznością negatywną, że nie jest nieusuwalną przeszkodą w realizacji takiego transcendentnego sensu – że skończoność jest nie tylko niezbywalna, ale i produktywna: to dzięki niej w końcu, jak się okazało, świat, a w nim my sami, wychodzi na jaw<sup>214</sup>.

W tym zrębie filozofii Heideggera odnoszącym się do czasowości do głosu dochodzi ten aspekt analizy egzystencjalnej, który pozostaje dla mnie szczególnie ważny. Nie chodzi w niej bowiem o pełne rozumienie, a raczej *u j a w n i e n i e* w toku kolejnych odkryć. Odnosi się to *do modus vivendi Dasein*, ale również do samego *modus vivendi* dzieła sztuki.

Choć dokładne omówienie problematyki czasowości w filozofii wymagałoby napisania osobnej rozprawy, to pragnę jednak uwypuklić ten aspekt jako szczególnie ważny dla moich badań nad literaturą. Chciałabym tylko podkreślić, że fenomenologiczny namysł nad literaturą w sposób szczególny wyróżnia badania nad czasem. W wypadku prozy Williama Faulknera, gdzie czasowość wyznacza metafizyczny horyzont odczytania dzieła, jest to szczególnie ważny wątek, który mam nadzieję rozwinąć w dalszej części swojej pracy.

---

<sup>214</sup> K. Michalski, *Heidegger...*, dz. cyt., s. 183.

#### **5.4. Emocje a postawa badawcza**

Mówiąc o fenomenologicznej postawie badawczej, musimy również uściślić, jak odnosi się ona do emocjonalnego zaangażowania w obcowanie z dziełem sztuki, w tym z dziełem sztuki literackiej. Emocje wydają się naturalną odpowiedzią odbiorcy na dzieło sztuki, które może podobać się lub nie, wywoływać uczucie obrzydzenia, napięcia, a nawet (w przypadku dzieł klasy najwyższej) emocjonalnego wstrząsu. Zagadnienie to jest o tyle ważne, iż dotyczy kwestii wartościowania samego dzieła sztuki. Przyjmując za pewnik, że emocjonalny ślad, jaki dzieło sztuki zostawia w odbiorcy, jest miarodajnym wyznacznikiem wartości tego dzieła, trzeba jednak określić samą naturę tego zdarzenia.

Edmund Husserl proklamował postawę niezaangażowanego obserwatora, co miało liczne konsekwencje. Jedną z nich będzie uznanie emocji i stanów uczuciowych, jakie przeżywa dany podmiot, za nieadekwatne środki przedstawienia świata przedmiotowego danego świadomości. Husserl wyróżnia dwa rodzaje reakcji emocjonalnych – przyznając niektórym tylko rodzajom przeżyć uczuciowych moc otwierania pewnej sfery bytu, inne pozbawia tej zdolności, określając je ślepyimi wrażeniami.

Inaczej podchodzi do zagadnienia nastroju Heidegger. Jego zdaniem to właśnie emocje, jakie jest zdolne wydobyć z nas dzieło sztuki, nie tylko świadczą o nas samych, ale określają samą wartość dzieła. Zdaniem Heideggera jest to zdolność zupełnie nadzwyczajna i tajemnicza, gdyż potrafi wydobyć i skonfrontować człowieka z najbardziej ukrytymi, a zarazem mówiącymi najwięcej o nim emocjami.

#### **5.5. Ontologiczna struktura nastroju**

Heidegger rozumie nastrój dwojako – z jednej strony jest to aprioryczna możliwość bycia pobudzonym przez jakiś element świata, a z drugiej szansa otwarcia *Dasein* na świat.

Posiłkując się przykładem emocji, jaką jest strach, Heidegger objaśnia tę dwuwymiarowość, twierdząc, że strach z jednej strony pokazuje, że się boję, z drugiej

jednak przedstawia sam świat jako miejsce groźne i nieprzyjazne człowiekowi. Nastroj jest swoistym filtrem, przez który filtrujemy świat i dzięki któremu potrafimy na niego spojrzeć z pewnej strony. Nastroj odkrywa więc przede mną moje własne otwarcie na jakąś emocję (pobudzenie) i jednocześnie daje mi do zrozumienia, że jestem. Poprzez swoją emocję czuję, że istnieję. Dzięki niej odczuwam też, że jestem częścią świata, który niejako wychodzi do mnie z mroku i unaocznia się, odbija się w moich emocjach jak w zwierciadle. Ujawnione w nastroju rzucenie w świat wymusza na *Dasein* odpowiedź, gdyż jest pewną konfrontacją i z sobą samym, i ze światem. I tak na przykład w obliczu strachu możemy albo się od niego odwrócić i uciec, albo podjąć wyzwanie konfrontacji. Zdarzenie to (rzucenie), które Heidegger nazywa faktycznością, okazuje się zadaniem do spełnienia i jako takie odkrywa samo bycie *Dasein*. Nie jest to poznawcze odnoszenie się do przedmiotu charakterystyczne dla przedstawienia, a coś bardziej pierwotnego. Przecież to, że odczuwam strach, niekoniecznie musi znaczyć, że coś mi grozi. Równie dobrze uczucie to może otwierać mnie na moje nastroje, w którym ujawnia się zagrożenie. Zagrożenie pojawia się tylko w wyniku mojego strachu. Tak czy inaczej, strach ujawniając mój własny stan, stawia mnie w obliczu przytomności i ujawnia więź łączącą mnie ze światem.

Ontologiczna struktura nastroju w ujęciu Heideggera uwypukla fakt, że nasza reakcja ujawnia źródłowość naszych emocji. Dodatkowo jednak wskazuje na to, co dla nas samych jest ważne. Jeśli odczuwam strach, to dzieje się to z jakiegoś powodu, z powodu, który dla mnie jest ważny. Jeśli więc czytając książkę, nagle czuję, jak ogarnia mnie smutek i przygnębienie, lub wręcz przeciwnie, nagle czuję, jak przyspiesza mi serce w obliczu wzruszenia, oznacza to, że z jakichś względów, do tej pory nieświadomych, jest to dla mnie ważne. Gdyby było tak, jak chciał tego Husserl, musiałbym uznać przypływ tych emocji za nieważny fakt, który tylko zakłóca mój obiektywny stosunek do fenomenu, jakim akurat jest dana powieść. Heidegger jednak mówi inaczej. W tym sensie dla niego powieść staje się tylko *z a s z y f r o w a n y m* wezwaniem do przyjęcia pewnej postawy wobec *b y c i a*.

## 5.6. Uchwycenie fenomenu i przechowywanie go w dziele sztuki

### 5.6.a. *Aletheia* – skrywająco-odkrywający charakter prawdy w dziele sztuki

Heidegger już w *Byciu i czasie* zaczyna swoją rekonstrukcję tradycyjnego sposobu pojmowania prawdy jako zgodności sądu z jego przedmiotem, przypominając główne założenia myśli Arystotelesa, by poprzez krótkie przypomnienie rozważań św. Tomasza z Akwinu dotrzeć do neokantowskiej teorii poznania z XIX wieku. Jak stwierdza, teoria ta: „określała tę definicję prawdy jako wyraz metodologicznie zacofanego realizmu naiwnego”<sup>215</sup>. Powołując się na wypowiedzi Kanta, Heidegger daje do zrozumienia, że filozof również przystawał na rozumienie prawdy jako zgodności, a „prawda albo pozór nie występują w przedmiocie, o ile się go ogląda, lecz w sądzie o nim, o ile się o nim myśli”<sup>216</sup>. Autor *Bycia i czasu* zwraca uwagę jednak i na to, że:

Odwołanie się do rozróżnienia procesu sądenia i treści sądu nie posuwa naprzód rozważań nad pytaniem o sposób bycia *adaequatio*, lecz uwidacznia tylko, że nie sposób się obejść bez rozjaśniania sposobu bycia samego poznawania. Konieczna do tego analiza musi podjąć próbę uchwycenia równocześnie fenomenu prawdy, który charakteryzuje poznanie<sup>217</sup>.

Zaraz potem Heidegger zapytuje i sam szybko odpowiada: „Kiedy w samym poznawaniu prawda staje się fenomenalnie wyraźna? Wtedy, gdy poznawanie wykazuje się jako *prawdziwe*. To wykazanie zapewnia mu prawdziwość. W fenomenalnym kontekście wykazywania musi zatem uwidocznic się stosunek zgodności”<sup>218</sup>. Jak Heidegger sam pisze, poznawanie, ma być „wykazaniem”. Nie jest to już tylko odwzorowywanie, ale wykazywanie, które jak tłumaczy w dalszej części swego dzieła, ma odnosić się i brać pod uwagę sposób bycia bytującej rzeczy. Jeśli spojrzymy na to w ten sposób, wypowiedź staje się prawdziwa, kiedy bierze pod uwagę „byt w sobie”. Do kwestii tej Heidegger zdaje się powracać już na pierwszych stronach *O źródle dzieła*

---

<sup>215</sup> M. Heidegger, *Bycie i czas...*, dz. cyt., s. 273.

<sup>216</sup> Tamże.

<sup>217</sup> Tamże, s. 275.

<sup>218</sup> Tamże, s. 275-276.

sztuki, gdy pisze: „Podobnie jak artysta, rzecz jasna, w inny sposób stanowi źródło dzieła, niż dzieło źródła artysty, tak z pewnością sztuka w jeszcze inny sposób oznacza źródło dla artysty i dzieła zarazem”<sup>219</sup>.

Heidegger już na wstępie zdaje się sugerować, że między artystą a dziełem sztuki zachodzi pewna zależność, ale najwyraźniej wyodrębnia samo dzieło jako osobny byt, który staje się „źródłem artysty”. Wynikałoby z tego, że to nie tylko artysta odkrywa się w pewien sposób przez dzieło sztuki, ale i samo dzieło sztuki jest źródłem prawdy, którą trzeba dopiero wykazać. Odnosząc się do obrazu van Gogha, który przedstawia parę chłopskich butów, Heidegger stara się uchwycić, w jaki sposób „byt wkracza w nieskrytość swego bycia”<sup>220</sup>. Zaraz potem filozof przypomina, iż „Grecy nazywali nieskrytość bytu *aletheia*”<sup>221</sup>, która jest odpowiednikiem naszej „prawdy”, czy też raczej „wydarzaniem się” tej prawdy. Skoro więc istotą sztuki byłoby wydarzanie się lub też „zatrzymanie się prawdy w dziele”<sup>222</sup>, Heidegger pragnie dociec, jaka i czy w ogóle prawda może się w dziele wydarzyć, szczególnie że wydarzanie się takie nosiłoby w sobie rys historyczności. Jak słusznie zauważa Roman Rożdżeński:

Dotychczasowy tok rozważań mógłby sugerować, że dla Heideggera zarówno „bycie-odkrywczą” wypowiedzi, jak również „odkrytość” tego bytu, do którego owa wypowiedź się odnosi, stanowią najbardziej pierwotną postać prawdy. Jednakże kolejne analizy, przeprowadzone przezeń w *Byciu i czasie*, prowadzą go do stwierdzenia, że „dopiero wraz z otwartością [*Erschlossenheit*] jestestwa zostaje osiągnięty najbardziej pierwotny fenomen prawdy”<sup>223</sup>.

Oznacza to, że byt ludzki (*Dasein*) jest bytem szczególnym, gdyż jako byt zdolny do wypowiedzania się o czymś jest jednocześnie wpisany w jakieś swoje „bycie-już-oto-apriorycznie-otwartym” na bycie. To właśnie, jak zdaje się przekonywać Heidegger, wyróżnia człowieka spośród wszystkich innych bytów. Jak pisze: „Kamień jest bezświatowy. Roślina i zwierzę też nie mają świata, lecz należą do utajonego naporu pewnego otoczenia, w które wnikają. Natomiast chłopka ma swój świat, ponieważ przebywa w odkrytości bytu”<sup>224</sup>. Konsekwencją tego jest fakt, iż dzieło niejako

---

<sup>219</sup> M. Heidegger, *O źródle dzieła sztuki*, „Sztuka i Filozofia” 1992, nr 5, s. 9.

<sup>220</sup> Tamże, s. 25.

<sup>221</sup> Tamże.

<sup>222</sup> Tamże, s. 42.

<sup>223</sup> R. Rożdżeński, *Zagadnienie istoty prawdy w rozprawie Martina Heideggera „Bycie i czas”*, „Logos i Ethos” 2014, nr 1 (36), s. 161-162.

<sup>224</sup> M. Heidegger, *O źródle...*, dz. cyt., s. 32.

prezentuje (wystawia) tylko jakiś fragment rzeczywistości i przez to „utrzymuje otwartą odkrytość świata”. Trzeba zauważyć, że to bycie otwartym nie dotyczy tylko własnego bytowania *Dasein*, ale również wszelkich innych bytów, jakie napotyka na swojej drodze. Choć może kwestia ta nie jest kluczowa dla koncepcji prawdy w dziele sztuki, to warto choć o niej wspomnieć i uczulić na zaangażowanie *Dasein* nie tylko w odkrywanie prawdy, ale i w bycie otwartym i zarazem wrażliwym na świat.

Heidegger, który w tekście *O źródle dzieła sztuki* odwołuje się do greckiego dziedzictwa *alethei*, z całą stanowczością podkreśla, iż jego celem nie jest negowanie tego dziedzictwa, ale nadanie mu nowego sensu. W pewnym momencie filozof zapytuje: „Jak wydarza się prawda jako nieskrytość?”<sup>225</sup> i tłumaczy, jak tę nieskrytość zrozumieć w ten nowy, przetworzony sposób.

### 5.6.b. *Lichtung*

Rzeczą kluczową okazuje się pojęcie „prześwitu” (*Lichtung*). Autor nawiązuje do niego, odnosząc się do wspomnianych już chłopskich butów, które nie są tak naprawdę do końca ani naszym tworem, ani wyobrażeniem. Jak pisze:

A idzie mi o to: ponad bytem, lecz nie z dala od niego, ale przed nim, dzieje się jeszcze coś innego. Pośród bytu w całości wystacza się otwarte miejsce. Jest pewien Prześwit. Jest on, pomyślany z perspektywy bytu, bardziej bytujący niż byt. To otwarte centrum nie jest zatem otoczone przez byt, lecz prześwitujące centrum samo okala, podobnie jak nicość, która ledwie znamy, wszystek byt<sup>226</sup>.

Niezależnie od tego, w jaki sposób będziemy interpretować *Lichtung* w stosunku do światła, trwałą wydaje się heideggerowska intuicja, iż ludzkie poznanie jest ograniczone i ma miejsce jako odbywające się w czasie odkrywanie-zakrywanie. Jak zauważa Cezary Woźniak: „Prześwit daje i gwarantuje nam dostęp (*Zugang*) tak do bytów, którymi nie jesteśmy, jak i do bytu, którym jesteśmy my sami”<sup>227</sup>. Chłopskie buty z obrazu:

---

<sup>225</sup> Tamże, s. 38.

<sup>226</sup> Tamże.

<sup>227</sup> C. Woźniak, *Martina Heideggera myślenie sztuki*, TAIWPN Universitas, Kraków 1997, s. 77.

nie tylko obwieszczają, czym jest ten poszczególny byt jako taki, jeśli w ogóle to obwieszczają, lecz pozwalają wydarzyć się nieskrytości jako takiej. [...] W ten sposób rozjaśnione jest skrywające się bycie. Tego rodzaju światło udziela swego blasku. Udzielony dziełu blask jest momentem piękna. Piękno jest momentem wyjawiania się istoty prawdy jako nieskrytości<sup>228</sup>.

Oznacza to, że egzystencjalne ukonstytuowanie jestestwa *Dasein* jest warunkiem wstępnym w odkrywaniu prawdy. Jak czytamy w *Byciu i czasie*: „Najbardziej pierwotna i najbardziej właściwa otwartość, w jakiej jestestwo jako możliwość bycia może być, to prawda egzystencji. Uzyskuje ona swe egzystencjalno-ontologiczne określenie dopiero w kontekście analizy właściwości jestestwa”<sup>229</sup>.

Wynikałoby z tego, iż artysta jest tym, który przechwytuje jakiś fenomen egzystencji i umieszcza go w dziele. Dopiero dzieło staje się strażnikiem pewnej prawdy, która się w nim wydarza i jest tym właśnie tkwieniem „dziejącej się w dziele otwartości bytu”<sup>230</sup>, o którym pisał Heidegger. Dzieło, na co warto również zwrócić uwagę, jest bytem ontologicznie niezależnym, ale żeby w pełni zaistnieć, domaga się interpretatora i „wydobywcy” prawdy. Tylko on bowiem, jako rzucone w świat *Dasein*, jest w stanie potwierdzić moc prawdy, którym mówi dzieło. Tylko bowiem byt rzeczywisty, w którym bytuje *Dasein*, może być siedliskiem piękna i prawdy. Dzieło sztuki ją tylko objawia.

Prawda, jaką odsłania dzieło, jest niejako naszą prawdą pierwotną, która jest już w nas od zarania, jednak tylko dzieło sztuki, najlepsze dzieło sztuki, potrafi tę prawdę z nas wydobyć. Jak potwierdził to niemal pół wieku potem Władysław Stróżewski w swoim dziele *Wokół piękna*:

[...] kulminacją owej prawdy o nas stanowi uświadomienie sobie naszego stosunku do bytu i niebytu, bycia i unicestwienia – tej naszej ostatecznej alternatywy, ku której zmierzają wszystkie nasze dążenia, decyzje, czyny. I którą równocześnie przesłaniają nam nieustannie sprawy błahe, uczucia, jakimi przywiązujemy się od rzeczy ich niegodnych, troski o coś, co naprawdę na troskę nie zasługuje<sup>231</sup>.

---

<sup>228</sup> Tamże, s. 39.

<sup>229</sup> M. Heidegger, *Bycie i czas...*, dz. cyt., s. 181.

<sup>230</sup> M. Heidegger, *O źródle...*, dz. cyt., s. 50.

<sup>231</sup> W. Stróżewski, *Wokół piękna...*, dz. cyt., s. 204.



## 5.7. Przeżycie *sacrum* w sztuce na podstawie paradygmatu Czworoboku Heideggera<sup>232</sup>

Heidegger odnosząc się do poezji Hölderlina, rozpościera swoje rozważania na temat sztuki między cztery horyzonty: Ziemię, Świat, Niebo i Bogów. W tekście *O źródle dzieła sztuki* Heidegger wprowadza metaforykę świata i ziemi, gdzie świat jawi się nam nie jako przedmiot, ale jako coś, czemu podlegamy w rytmie narodzin i śmierci. Natomiast ziemia ukazuje się nieodkryta i niewyjaśniona, ale wszystkiemu, co w nią wnika, pozwala rozbić się na niej czy też wzrosnąć. Odnosząc tę metaforę do pracy twórczej, ziemia jawi się jako tworzywo (słowa, farby czy kamień), ale również te wszystkie potoczne wydarzenia, które mają miejsce w codzienności (naturze) i dopiero potem zostają przetworzone przez sztukę. W tym miejscu rozważań Heidegger powołuje się na słynne powiedzenie Albrechta Dürera: „[...] naprawdę sztuka tkwi w naturze, kto ją potrafi wydrzeć, ten ją ma”<sup>233</sup>. Jeżeli więc przyjmiemy za Heideggerem, że świat jest czymś z istoty otwierającym, natomiast ziemia jest z istoty zamykającą, to w dziele sztuki toczy się spór ziemi i świata, a zarazem skryto-nieskryte dzianie się prawdy. Jest ono naznaczone napięciem (nie harmonią), które na stałe wpisuje się w naturę piękna. Dzieło sztuki wykazuje więc cechy przynależne byciu – istoczy się jako coś, co jednocześnie się wymyka. Jak zauważa polski badacz filozofii Heideggera, Bogdan Baran: „Sztuka stanowi więc «źródło», *Ursprung*. Oddawaliśmy to słowo wcześniej jako «praskok». Sztuka oznacza taki praskok prawdy bytu w dzieło. W tym sensie jest źródłem dzieła sztuki. Widzimy więc, że Heidegger rozważa sztukę z perspektywy kwestii bycia”<sup>234</sup>. W tekście *O źródle dzieła sztuki* Heidegger mówi o walce ziemi ze światem. Z czasem jednak dołączają do nich niebo, bogowie i śmiertelni. Ten symboliczny czworokąt to świat. W przypadku dzieła sztuki ten czworokąt tworzy świat, a różnica zostaje zarysowana między światem a rzeczami.

Jedną ze stron świata stanowią bogowie, którzy reprezentują porządek grecki, a jednocześnie odnoszą się do poezji Hölderlina. Poeta jest tym, który stoi pomiędzy porządkiem boskim i ludzkim. Bóg Heideggera objawia się jako boskość, która istoczy

---

<sup>232</sup> W opracowaniu tej części pracy bardzo pomocną okazała się książka Otto Pöggelera pt. *Droga myślowa Martina Heideggera*, przeł. B. Baran, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 2002, a szczególnie jej rozdział pt. *Początkowość sztuki* (s. 239-273).

<sup>233</sup> Za A. Dürer: H. Heidegger [w:] *O źródle...*, dz. cyt., s. 52.

<sup>234</sup> B. Baran, *Saga Heideggera*, Inter Esse, Kraków 1990, s. 148.

się w otwartości bycia. Jak mówi sam myśliciel: „Dopiero dzięki prawdzie bycia istota świętości daje się pomyśleć. Dopiero wychodząc od istoty świętości, można myśleć istotę boskości. Dopiero w świetle istoty boskości można pomyśleć i wyrazić to, na co chce wskazać słowo «Bóg»”<sup>235</sup>. Jednak to nie byt decyduje, kiedy boskość ma się objawić w otwartości bycia, jako że nie jest to kwestia rozumowej antycypacji, a raczej wydarzenia o nieoczekiwanym i nagłym statusie. Zadaniem bytu jest jedynie bycie otwartym, by w odpowiedniej chwili, być gotowym na przyjęcie tajemnicy. „Myśliciel wypowiada bycie. Poeta nazywa świętość”<sup>236</sup>, pisze Heidegger w *Posłowie* do szkicu *Czym jest metafizyka*. Oznaczałoby to więc, że doświadczenie Boga dokonuje się w obrębie nieskrytości, do której *Dasein* przygotowuje się w swojej otwartości. Nie chodzi tu o Boga teologów, gdyż jak sam Heidegger przyznaje, wiara odbywa się bez myślenia bycia. Bogowie poetów i sam Bóg jedynie dzielą ze sobą miejsce objawienia, jakim jest otwartość bycia. Ponieważ byt rozpoznaje się w trwodze, w tej „jasnej nocy nicości trwogi”<sup>237</sup> powstaje pierwotna otwartość bytu na tajemnicę. Podobnie w przypadku literackiego *katharsis*, gdzie zastaje nas „lęk i trwoga” jako jawne zwierciadło tej, którą doświadcza *Dasein* w warunkach doświadczenia swojego bycia. Poetyckie doświadczenie bogów miałyby zatem polegać na dochodzeniu do objawienia na swój własny, jedyny i niepowtarzalny sposób.

Rozpatrywane w tym kontekście dzieło sztuki jawi się jako sposób *d o ś w i a d c z a n i a*, którego horyzont mieści się w obrębie czworokąta. Heidegger nie definiuje, a bardziej zapytuje, jak wydarza się prawda bycia w dziele sztuki. Równie intrygującym wydaje się pytanie, jaki charakter ma ta prawda, skoro może objawić się właśnie w dziele sztuki. Do tej pory, zauważmy, doświadczenie takie było definiowane na gruncie metafizyki jako rozróżnienie między sferą zmysłową i niezmysłową, gdzie to ostatnie (jako pewna idea) zostaje zamknięte w czymś zmysłowym (materialnym). Tym sposobem idea powieści zostaje zamknięta w znakach, obraz w ramie, a rzeźba w kamieniu. Koncepcja dzieła sztuki Heideggera nie mieści się w tak ujętym rozróżnieniu. Napięcie wywołane przenikaniem się sfery zmysłowej i niezmysłowej skutkuje w przejawianiu się *numinosum* o wyraźnie epifanicznym charakterze.

---

<sup>235</sup> M. Heidegger, *List o „humanizmie”*, [w:] tegoż, *Budować, mieszkać, myśleć*, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1977, s. 113.

<sup>236</sup> M. Heidegger, *Czym jest metafizyka – Posłowie*, [w:] tegoż, *Znaki drogi*, Fundacja Aletheia, Warszawa 1995, s. 95.

<sup>237</sup> Tamże, s. 38.

## Rozdział VI. Metafizyczny wymiar dzieła sztuki literackiej

Wystarczy istnieć, by być kompletnym.

Ferdynand Pessoa, *Niesamowita rzeczywistość rzeczy*

### 6.1. Refleksja nad literaturą a jakości metafizyczne – człowiek metafizyczny

Kojarzony z *numinosum* epifaniczny charakter dzieła sztuki, w tym dzieła literackiego, naznacza go piętnem o konotacjach religijnych. We wcześniejszej części pracy wspomniałam już o religijnych nośnikach prozy Williama Faulknera. Czym innym jednak będzie religijność, która zasadza się na pisarskim wyborze tematu, myśli przewodniej lub symbolice religijnej, a czym innym religijność, której fundament dotyka najbardziej intymnych uczuć samego odbiorcy. Refleksja nad literaturą dojrzała już chyba do momentu, by przyznać, że religijność objawia się w dziele literackim na różne sposoby<sup>238</sup>. Jej wielowymiarowość często wymaga od badacza skomplikowanych procesów poznawczych, a nade wszystko czujności, by religijności nie sprowadzić li tylko do religijnych motywów czy inspiracji. Dzieło literackie jest wyjątkowo wdzięcznym obiektem badań nad doświadczeniem religijnym ze względu na

---

<sup>238</sup> Kiedy to piszę, mam na myśli wieloletnie wysiłki podejmowane przez literaturoznawców zmierzające do ustalenia definicji, czym tak naprawdę jest literatura religijna. Jak wydaje się sugerować materiał badawczy, debata na ten temat w dużej mierze uzależniona jest od okoliczności historyczno-społecznych. Pierwszy, odnotowany przez Stefana Sawickiego w artykule *Czy zmierzch „literatury katolickiej”?* tekst naukowy podejmujący trudne zagadnienie literatury religijnej, został napisany przez Stefana Kawyna i opublikowany jeszcze w przedwojennym numerze „Życia Sztuki” (rocznik IV). Ta zapoczątkowana niemal sto lat temu dyskusja uwzględnia tak ważne zagadnienia jak obustronne oddziaływanie religii i literatury (T. Landy, *Jacques Maritain. „Religia i kultura” – „O porządku doczesnym i o wolności”*, 1934; K. Dybciak, *Izolacja czy przenikanie? Typologia związków*, 2005), różne aspekty związku literatury i religii (A. Kijowski, *Religia i literatura*, 1986; K. Dybciak, *Literatura a religia*, 2005) czy szeroko dyskutowane zjawisko ekumenizmu w literaturze (J. Błoński, *Ekumenizm a literatura*, 1980; W. Gutowski, *Wśród szyfrów transcendencji. Szkice o sacrum chrześcijańskim w literaturze polskiej XX wieku*, 1994). Obecnie dywagacje na temat tego, czym jest literatura religijna, nie tylko doprowadziły do jej podziału na kilka nurtów (fenomenologiczno-religiologiczny, teologiczno-literacki, kerygmaticzny), ale też w obliczu bogactwa jej treści automatycznie wymuszają interdyscyplinarność badań nad tym zagadnieniem oraz dopasowanie narzędzi badawczych do złożoności, w jakiej objawia się element *sacrum* w tekście literackim.

wielowiekową tradycję, jaka łączy je z dziedziną doświadczeń ze sfery *sacrum*. Jak pisze Jan Błoński w swoim eseju *To, co święte, to, co literackie*: „Literaturze trudno obyć się bez jakiegokolwiek *sacrum*. Zrodziła się przecież z pobożnych wrzasków, hymnów i rozważań i bardzo bym się zdziwił, gdyby kiedyś o swoim pochodzeniu zapomniała”<sup>239</sup>. Literaturoznawca zaraz jednak dodaje, że „*Sacrum* jest kapryśne, objawia się niepodziewanie, zwraca przeciw rutynie i przyzwyczajeniu”<sup>240</sup>, co jest uwagą bardzo słuszną, swoistym zaproszeniem, by badania nad religią w literaturze rozszerzyć o dziedziny pokrewne, takie właśnie jak filozofia.

Roman Ingarden jest jednym z pierwszych badaczy, którzy postanowili połączyć naukę o literaturze z filozofią. Jego teoria warstwowej budowy dzieła literackiego nawiązuje do metafizyki, co w sposób pośredni łączy jego filozoficzny namysł nad literaturą z namysłem nad wartościami *sacrum*. Mam tutaj na myśli ten zręb dociekań metafizycznych, w których nałożenie się tego, co metafizyczne, z tym, co religijne, następuje w obszarze wykraczającym poza rzeczywistość empiryczną. Powtarzając za Błońskim, to właśnie ten „niepokój metafizyczny i doznanie tajemnicy każą myśleć o doświadczeniu *sacrum*”<sup>241</sup>. Dla uściślenia naszych dociekań posłużę się typologią Kazimierza Ajdukiewicza<sup>242</sup>, który podzielił bogactwo tematów metafizyki na cztery grupy. To do czwartej z nich, tej pochodzącej z religii i rozważań etycznych, będzie odnosić się obszar naszych badań. A więc nie będzie nas interesować grupa zagadnień wyrastających z dociekań nad poznaniem czy przyrodą, a całe spektrum modalności docierania do transcendencji. Już samo wyznaczenie ram takich poszukiwań, gdzie to, co biologiczne zostaje przekroczone przez wymiar ludzkich emocji, nakazuje zwrócić się w stronę tego, co inne i nienazwane, ale wciąż mieszczące się w horyzoncie ludzkiego doświadczenia. Człowiek metafizyczny pojmowany w ten sposób swoje ziemskie doświadczenie egzystencjalne przemienia w doświadczenie

---

<sup>239</sup> J. Błoński, *To co święte, to co literackie*, [w:] tegoż, *Kilka myśli co nie nowe*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1985, s. 15.

<sup>240</sup> Tamże, s. 19.

<sup>241</sup> Tamże, s. 28.

<sup>242</sup> W drugiej części swojej rozprawy pt. *Zagadnienia i kierunki filozofii* Kazimierz Ajdukiewicz przekonując, że „zbyt ciasne jest określenie metafizyki”, dokonuje następującego podziału: „Podzielmy przy tym problematykę metafizyczną na cztery grupy. Pierwszą z nich stanowić będzie tzw. ontologia, drugą – grupa zagadnień wyrastających z dociekań nad poznaniem, trzecią – grupa zagadnień wyrastających z rozważań nad przyrodą, czwarta wreszcie – grupa zagadnień wyrastających z religii i rozważań estetycznych” (s. 103). Tę ostatnią, czwartą grupę filozof dzieli na następujące podgrupy: religijne pojęcie bóstwa, nieśmiertelność duszy, metafizyka religijna, filozoficzne pojęcie bóstwa, dowody istnienia Boga, ateizm, zagadnienie nieśmiertelności duszy, metafizyka religijna etyka.

metafizyczne, w doświadczenie tego, co tajemnicze i inne, a jednocześnie w jakiś sposób mu bliskie i pociągające. Jak trafnie określiła to w swoim minitraktacie na temat współczesnego człowieka metafizycznego Czesława Piecuch: „Dochodzi w nim do uobecnienia w świecie immanentnym transcendentnego sensu absolutu”<sup>243</sup>. Jest to sens przepełniony głębią tajemnicy bliskiej idei tajemnicy ontologicznej Gabriela Marcela<sup>244</sup>, gdzie relacja podmiot–przedmiot pozostaje relacją zbyt intymną, a jednocześnie wieloznaczną, by jej głębia mogła zostać definitywnie określona. Jeśli tak, jedynie Tajemnica staje się adekwatnym terminem określenia tej relacji. To sfera:

w której staje się możliwe przechodzenie z wymiaru naszych dramatów egzystencjalnych w wymiar transcendentny, jako taki najczęściej nie uświadamiany, lecz do którego przystęp jest niemożliwy bez określonego użytku naszej wolności: przed głębią bycia można się zawsze zamknąć lub otworzyć<sup>245</sup>.

Jest jednak coś zupełnie pociągającego w doświadczeniu tej głębi, która choć niejednokrotnie jawi się jako otchłań, to przyciągająca, to przerażająca zarazem, fascynuje i pozostawia po sobie jeszcze większy głód metafizyczny i niespełnienie.

## 6.2. Doświadczenie istnienia a egzystencja

Objawiona przez dzieło i dana w przeżyciu estetycznym jakość metafizyczna otwiera przed odbiorcą możliwość doświadczenia, które jest szczególne. Z jednej strony jest doznaniem o znamionach doświadczenia metafizycznego, z drugiej zaś,

---

<sup>243</sup> C. Piecuch, *Człowiek metafizyczny*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa–Kraków 2001, s. 178.

<sup>244</sup> Gabriel Marcel poświęca dużo rozważań zagadnieniu tajemnicy w swoim *Być i mieć*. Umiejscawia ją w obszarze bycia i naznacza szczególnym piętnem ludzkiego przekraczania siebie i transcendowania w kierunku wartości wyższych. Jak sam pisze w *Dzienniku metafizycznym*: „9 listopada. Pogłębić znaczenie tego, co nazwałem wagą ontologiczną ludzkiego doświadczenia”, a niedługo potem dodaje: „20 grudnia. Poznanie wewnętrzne w stosunku do bytu, otoczone przez byt: tajemnica ontologiczna poznania. Można do niej dotrzeć tylko poprzez refleksję do drugiej potęgi, opierająca się na doświadczeniu obecności” (s. 166).

<sup>245</sup> K. Tarnowski, *Gabriel Marcel i perspektywy filozofii religii*, „Analecta Cracoviensia” 1991, nr 23 (61), s. 65.

Karol Tarnowski podejmuje podobny trop rozumienia ontologicznego statusu człowieka metafizycznego w artykule *Metafizyka w człowieku*. Jak pisze: „metafizyka w człowieku nie oznacza, że jest ona czysto subiektywna, immanentna, ponieważ z samej swojej intencji jest właśnie transcendowaniem. Ale rzeczywista metafizyka zaczyna się wraz z metafizycznym doświadczeniem rzeczywistości, którego nie da się wyczarować – ono musi przyjść, objawić się” (K. Tarnowski, *Metafizyka w człowieku*, „Miesięcznik Znak” 2017, nr 2 (741), s. 60).

wydarzeniem natury estetycznej o wyjątkowym znaczeniu egzystencjalnym. Zanim przejdę do dalszych rozważań, chciałabym uściślić, jakie rozumienie egzystencji przyświeca moim dociekaniom. W tym celu przytoczę słowa Karla Jaspersa: „Egzystencją jest bycie sobą, które odnosi się do siebie samego i przez to do transcendencji; uznaje samo siebie za dar transcendencji stanowiącej zarazem jego podstawę”<sup>246</sup>. Człowiek w rozumieniu Jaspersa jest sobą, kiedy zapytuje o byt. Tylko wtedy jego życie egzystencjalne nabiera znaczenia, a on sam pozostaje wierny samemu sobie. Byt w rozumieniu Jaspersa to byt absolutny, który równa się z transcendencją lub wszechogarniającym (*Allumgreifende*), Bogiem. Chciałabym zwrócić uwagę na fakt pozycji pytającego o byt, czyli człowieka. W filozofii Jaspersa, podobnie jak w filozofii Władysława Stróżewskiego, tylko specyficzny rys egzystencji człowieka zapytującego o byt ujawnia pewne rozdarcie świata, które pozostaje niewidoczne w obszarach istnienia empirycznego, jak i intelektualnego. Dopiero w pytającej o byt egzystencji ujawnia się to swoiste tąpnięcie i zawieszenie ludzkiej egzystencji nad przepaścią tego, co z jednej strony biologiczne, a z drugiej spoglądające w stronę transcendencji. Tąpnięcie to, szczelina, w której zostaje zawieszony los człowieka, nie tylko w jakiś sposób sankcjonuje egzystencję ludzką, ale również obnaża jej wielowymiarowość. Jak zauważa polski badacz filozofii Jaspersa, Roman Rudziński: „[...] miejscem transcendencji nie jest ani ten świat, ani zaświaty, ale granica, taka granica, na której stoję przed transcendencją, kiedy autentycznie istnieję”<sup>247</sup>. Istnienie rozpostarte między tym, co biologiczne, i tym, co racjonalne, w rozumieniu Jaspersa jest istnieniem niepełnym. Doświadczenie istnienia to doświadczenie w pewnym sensie zadane, wykraczające właśnie poza tę szczelinę, w kierunku tego, co człowieka przekracza. Postawa taka wyróżnia człowieka ze świata zwierząt jako tego, który buduje swoją egzystencję świadomie. W egzystencjalnej wizji człowieka jednostka własnym wysiłkiem przekształca swoje istnienie w wartość, stając się tym samym kreatorem sensu, a więc wartości, jaka zostaje nadana istnieniu. Jak zauważa Rudziński:

Dla Jaspersa byt wszechogarniający jako transcendentny absolut jest czymś więcej – jest formą wykroczenia poza samą relację poznawczą ku czemuś, co myślenie poznające w bycie ugruntowuje. Uzyskana świadomość nieskończoności wewnętrznej sytuacji poznawczej daje

---

<sup>246</sup> K. Jaspers, *Filozofia egzystencji*, przeł. D. Lachowska, A. Wołkowicz, wybór pism S. Tyrowicz, wstęp H. Saner, PIW, Warszawa 1990, s. 94.

<sup>247</sup> R. Rudziński, *Człowiek w obliczu nieskończoności. Metafizyka i egzystencja w filozofii Karla Jaspersa*, Książka i Wiedza, Warszawa 1980, s. 240.

podmiotowi siłę orientującą, świadomość wartości i sensu, gdyż jest świadomością obecności całości bytu w niecałościowym zjawisku<sup>248</sup>.

Wartość nadana istnieniu z jednej strony strzeże, a z drugiej jest dla człowieka motywacją do dalszych poszukiwań. Droga to karkołomna, zwieńczona śmiertelnym kresem, ale może właśnie dlatego pozostaje ona drogą-wyzwaniem, człowieczym zadaniem domowym z doświadczania jego własnego istnienia. Tak rozumiane istnienie również ewokuje przekonanie, że tylko dla egzystencji ludzkiej transcendowanie tego, co biologiczne i potoczne, nadaje jej szczególny, metafizyczny rys. Można by w tym momencie powtórzyć za polskim badaczem myśli Jaspersa:

[...] między pluralizmem a monizmem znajduje Jaspers uzgodnienie, wskazując, iż szukanie jednego bytu jest drogą, aktywnością wypełniającą życie, która nigdy nie sięga celu, gdyż bytu tego nie można poznać – obiektem zainteresowań metafizyki staje się więc nie ów sam byt, a więź jednostki z transcendencją, która jest zarazem normą aksjologiczną, definiującą człowieczeństwo<sup>249</sup>.

Ta więź człowieka z Obejmującym jest naznaczona samotnym, ale z drugiej strony niepowtarzalnym, bo indywidualnym znamieniem, które wyróżnia go spośród wszystkich innych istot. Wyróżnienie to staje się jednocześnie zobowiązaniem do kreowania swego istnienia na sposób dany tylko człowiekowi, sposób świadomy, którego wyznacznikiem pozostaje z jednej strony byt światowy, realny byt ziemski, z drugiej zaś byt skrywający tajemnicę istnienia. I choć poznanie ludzkie nie może dotrzeć do samej esencji istnienia, a jedynie pewnej jej możliwości, wciąż jest to poznanie wyjątkowe i szczególne.

W *Metafizyce* Heidegger pisze:

Mniema się, że egzystować, to żadna sprawa, jeśliby przemilczeć pewną sztukę (egzystujemy wszyscy). Ale myśleć abstrakcyjnie to już coś. Zaś egzystować w prawdzie, czyli swą egzystencję przenikać świadomie, równocześnie jako wieczną, daleko ponad nią samą, a jednak jako terazniejszą w sobie, a jednak w stawaniu się: to zaiste trudne<sup>250</sup>.

---

<sup>248</sup> Tamże, s. 187-188.

<sup>249</sup> Tamże, s. 97.

<sup>250</sup> M. Heidegger, *De Metaphysik der deutschen Idealismus*, [w:] tegoż, *Gesamtausgabe*, t. 49, hrsg. G. Seubold, Frankfurt am Main 1991, s. 20; za: M. Żelazny, *Filozofia egzystencji u Kierkegaarda, Jaspersa i Heideggera*, „Studia z Historii Filozofii”, 2012, nr 3, s. 224.

Ta sformułowana w dość ironiczny sposób konstatacja odsłania jednak swego rodzaju powinowactwo Heideggerowskiej myśli z filozofią Jaspersa. Zauważmy, że i u Heideggera, kiedy mowa jest o egzystowaniu, podkreślany jest fakt egzystencji świadomej i autentycznej (tej zrodzonej w prawdzie). To egzystencja niejako wieczna, transcendująca „ponad nią samą” i trudna. Heidegger przyznaje się do duchowego powinowactwa z Jaspersem, kwintesencją tego powinowactwa uznaje zaś właśnie pojęcie egzystencji. Należy podkreślić, że zarówno Jaspers, jak i Heidegger używają terminu „egzystencja” (*die Existenz*) w odniesieniu do bytu świadomego swojego bycia, a więc do istnienia osobowego. Rozumienie egzystencji jako jednostkowej i indywidualnej formy istnienia przybliżyła tę koncepcję do koncepcji egzystencji pojętej osobowo Sorena Kierkegaarda, co w pewnym sensie czyni ich kontynuatorami egzystencjalnej myśli tego filozofa. Maria Gołębowska zauważa:

Dlatego Bycie jako takie, Bycie w ogóle Heideggera wydaje się bliskie terminowi „istnienie” Kierkegaarda, jako temu, co przysługuje wszelkim bytom istniejącym, temu, co jest. Natomiast termin „egzystencja” przysługuje *Dasein* jako właśnie bytowi świadomemu swojego bycia i odnoszącego się do bycia, który w swym działaniu, poznaniu, sądzeniu kieruje się poza byt konkretny i poprzez ten byt ku Byciu w ogóle i ku jego sensowi. Egzystencja jest pewną cechą wyróżniającą *Dasein* spośród innych bytów, ale też jego „istotą”<sup>251</sup>.

Mirosław Żelazny dopowiada, że:

[...] Już wówczas, czyli w 1941 roku, gdy nie istniała jeszcze rozprawka Sartre’a *Egzystencjalizm jest humanizmem* (1946) [Jaspers – I. Sz.], dystansuje się od takiego pojmowania problemu egzystencji, którego oś stanowiłoby przeciwstawienie esencja-egzystencja, a tym samym niejako z góry odpowiada na zarzuty, jakie wobec jego stanowiska sformułuje Gilson<sup>252</sup>.

Żelazny nie tylko potwierdza pokrewieństwo w tej kwestii stanowisk Jaspersa i Heideggera, ale również wskazuje na to, z czym ich stanowiska się nie utożsamiają. Z jednej strony będzie to jednoznaczne przeświadczenie, że egzystencja zaczyna się wraz ze świadomością, której zadaniem jest kierownictwo człowieka na drodze do istnienia autentycznego. Z drugiej zaś, sprzeciw filozofów wobec dualistycznemu podziałowi odwołującemu się do myślenia w duchu takich pojęć jak substancja i co za tym idzie,

---

<sup>251</sup> M. Gołębowska, *Wiedza egzystencjalna. O trzech koncepcjach poznania w filozofii egzystencji*, Fundacja Aletheia, Warszawa 2008, s. 173.

<sup>252</sup> M. Żelazny, *Filozofia egzystencji...*, dz. cyt., s. 220.



klasyczna definicja prawdy. Ta ostatnia bowiem sama objawia się człowiekowi na mocy prawa zrodzonego przez niego samego. Jest to prawo nieustającego wysiłku twórczych poszukiwań, analizy egzystencjalnej, pokory i cierpliwości oraz męstwa, jakim wykazuje się ten, kto ryzykuje. W to ryzyko wpisane jest doświadczenie Innego. Jak powiada Jaspers: „Wzgląd na prawdę obliguje nas, byśmy, nawet jeśli z przerażeniem, widzieli owo Inne w jego nieubłaganej radykalności”<sup>253</sup>. Jedyłą prawdą istnienia pozostaje więc sama droga człowiecza zrodzona z samotnej tęsknoty za czymś, co go przerasta i jako takie pozostaje niewyrażalne. Kres tej drogi jest ulotny, ale ona sama jest dążącą do prawdy aktywnością ludzkiej egzystencji, której bezpośrednim celem może być co najwyżej szyfr transcendencji.

Dzieło sztuki literackiej jest wyjątkowym rodzajem szyfru transcendencji. Jest tak z racji na jego szczególną zdolność ukazywania człowieka w sytuacjach granicznych, w momentach wielkiej próby, które pozostają lustrzanym odbiciem naszych własnych, osobistych objawień. Wielką objawieniową moc, jeśli można tak powiedzieć, reprezentują dzieła literackie właśnie takie jak powieści Faulknera, w których doświadczenie istnienia utkane jest z doświadczenia czasu. Spośród wszystkich stworzeń tylko bowiem człowiek posiada zdolność transcendowania jego ekstaz. Ta swoista więź jednostki z transcendencją objawiona za pomocą dzieł sztuki tak wybitnych jak *Wściekłość i wrzask* czy *Światłość w sierpniu* pozostaje niezwykle źródłem metafizyczności, za którym stoi bardziej ogólne pytanie o sens świata jako składającej się z różnych części całości.

### **6.3. Specyfika budowy dzieła literackiego w ujęciu Romana Ingardena**

Ingarden wyodrębnił w dziele literackim cztery warstwy: tworów językowo-brzmieniowych, tworów znaczeniowych, warstwę przedmiotów przedstawionych oraz warstwę uschematyzowanych wyglądown. Każda z warstw posiada charakterystyczne dla niej własności, które odróżniają ją od innych warstw, oraz spełnia w całości dzieła literackiego specyficzną funkcję.

---

<sup>253</sup> K. Jaspers, *Wiara filozoficzna wobec objawienia*, przeł. G. Sowiński, Wydawnictwo Znak, Kraków 1999, s. 198.

Dzięki różnorodności warstw dzieło literackie cechuje tzw. polifonia – każda z warstw wzbogaca całość dzieła o odrębny ton, a jednocześnie nie narusza jedności dzieła. Choć w budowie dzieła literackiego wyróżniamy cztery warstwy, to są one ze sobą ściśle związane i stanowią całość organiczną, wspólnie budując jedność dzieła. Są one zazwyczaj wymieniane przez zainteresowanych tematem jednym tchem i jak dotąd nikt nie próbował zakwestionować tego warstwowego wymiaru dzieła literackiego. Wydaje się, że do warstwy najbardziej rozpieszczanej należy warstwa trzecia. Przedmioty przedstawione, bo o nich tu mowa, to wszelkie wyznaczone przez sensy zdań rzeczy, osoby, jak również procesy i zdarzenia. Tu właśnie najszybciej odnajdujemy jedną z Faulknerowskich bohaterek, brzemienną dziewczynę, która przemierza boso świat w poszukiwaniu ojca swojego dziecka. Tutaj kreślimy w głowie mapę hrabstwa, obliczamy mile, które przeszła, i w końcu dochodzi do nas, kim naprawdę może być to wiejskie dziewczę. Choć dany jest nam tylko jej niebieski czepek, wypłowiała sukienka i męskie buty, które ją uwierają, w myślach kreślimy kontury jej twarzy, oczy, usta, nos. A kiedy w końcu doczeka się jakiegoś przypadkowego farmera, który podwiezie ją choć kawałek, widzimy, jak chwyta w dłonie kawałek płóciennej sukni i stawia spuchniętą stopę na drewnianej belce wozu. I choć nie wiemy, jak to się stało, chcemy jechać z nią dalej, bo uwierzyliśmy, że ta dziewczyna istnieje naprawdę. Pomimo tego, że mamy tutaj do czynienia ze światem realnym i światem idealnym, to składają się one na jedną, nadrzędną dziedzinę bytu – świat przedstawiony. O nim zazwyczaj rozprawia się w szkole podczas analizy tekstu, omawia postawy moralne bohaterów, ocenia i porównuje.

Ja chciałabym jednak mówić o słowach. W wyszczególnionej przez Ingardena warstwie pierwszej, zwanej warstwą twórców językowo-brzmieniowych, każdy twór językowy, a więc każde słowo, posiada dwie ściśle ze sobą powiązane strony: określony materiał brzmieniowy i sens. Jest to oczywiste, a w swej oczywistości najczęściej pomijany fakt analizy dzieła literackiego. Wiemy, że jeżeli znaczenie słowa ma być przekazane innej osobie, to „domaga się pewnej zewnętrznej osłony czy środka, przy pomocy którego mogłoby zostać «wyrażone» lub lepiej: wypowiedziane”<sup>254</sup>. Tym środkiem jest właśnie brzmienie słowa, które jest przypisane jednemu znaczeniu. To

---

<sup>254</sup> R. Ingarden, *Poszczególne słowo i jego brzmienie*, [w:] tegoż, *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*, przeł. M. Turowicz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1988, s. 63.

pozostaje niezmiennie. Weźmy jednak nasze zdanie: „Siedząc przy drodze i patrząc na wóz, który wspina się od niej pod górę, Lena myśli: *Przyszedłam tu z Alabamy. Kawał świata. Całą drogę z Alabamy, pieszko. Kawał świata*”<sup>255</sup>. Zdanie to, które jest niczym innym jak samymi narodzinami naszej bohaterki, można wypowiedzieć na wiele sposobów. Można uczcić chwilę jej narodzin chwilą ciszy i pozwolić, by pierwszym świadkiem tego wydarzenia były nasze oczy, które łącząc poszczególne litery w słowne zaprzęgi, pošłą je dalej do naszej świadomości, która uporządkuje je w znaczące szeregi. Możemy zechcieć wypowiedzieć to zdanie na głos i choć samo brzmienie słowa nie może ulec zmianie, mogę zdanie to wygłosić głosem łagodnym i cichym lub wręcz przeciwnie, od samego początku nadać mu dynamiczną sprężystość. Nie zapomnijmy o tempie, w którym te słowne zastępy dotrą do naszej głowy. To może być niespieszne tempo bosych stóp na miążkim piasku, ale również kulawy, nierówny rytm zapowiadający przyjazd wozu.

A teraz wyobraźmy sobie, że mamy zamknięte oczy i ktoś inny czyta nam to zdanie. Kim innym będzie Lena w łagodnym, pełnym miłości tonie matki, a kim innym przedstawi się nam w bezosobowym nagraniu z płyty bądź komputera. Słowa, ich dźwięk i rytm, wnoszą do całości dzieła swoisty materiał oraz specyficzne jakości estetyczne, które wzbogacają polifonię dzieła sztuki literackiej. Jednak czytelnik, który ujmuje brzmienie danego słowa, zwraca się ku znaczeniu. Udział w tym bierze jego intencja, ale również i jego ciało. To ono wydobywa z siebie melodię dźwięków, którymi działa na zmysły, i tym samym uczestniczy w tym niezwykłym akcie nadawania znaczenia. Szczególnie jest to widoczne w przekładzie, kiedy mimo wielu prób i wysiłków tłumacza melodia i szczególny rytm zdania już na wstępie zostają zaprzepaszczone w bezsilności zmagania z tą nie do końca zrozumiałą, a tak ważną cielesnością słowa. Zupełnie nie do pomyślenia jest dla nas wyobrazić sobie teraz, w jaki sposób odbierane może być zdanie przez osobę niesłyszącą. Choć widzi jego graficzny zapis słownych zaprzęgów, nie może odczuć dreszczy, jakich się doznaje na dźwięk tętentu konia lub tego, jak słodko może skrzypieć wiejski wóz. Albo weźmy sytuację odwrotną, kiedy człowiekowi dany jest sam dźwięk, ale nie może ujrzeć tych czarnych wagonów, które toczą się w rytm słowa, a jedynie wsłuchać się w rytm małych kółek, który proponuje im potencjalny czytelnik, wokalny odtwórca tekstu. Szczególnie w tej sytuacji widoczną staje się rola, jaką na siebie

---

<sup>255</sup> W. Faulkner, *Światłość w sierpniu*, przeł. M. Słomczyński, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1975, s. 7.

przyjął jako uczestnik w kreowaniu sensu. Cała ta sytuacja przywodzi na myśl muzyka, który za sprawą instrumentu dokonuje interpretacji dzieła muzycznego, i zasadza się na sposobie istnienia dzieła sztuki oraz jego estetycznej konkretyzacji. Jak stwierdzał Ingarden: „Konkretyzacje są właśnie tym, co się konstytuuje w czasie lektury i co stanowi niejako sposób przejawiania się dzieła, tę konkretną postać, pod którą samo dzieło zostaje przez nas uchwycone”<sup>256</sup>. W tym momencie dochodzimy do czegoś, co bezpośrednio łączy się z nadaniem dziełu określonej konkretyzacji, a co ze względu na temat naszych rozważań o metafizyce i sztuce wydaje się szczególnie istotne. Roman Ingarden analizując budowę dzieła sztuki literackiej, dostrzegł coś, co wykracza poza przedmioty w nim przedstawione dzięki warstwie słów i znaczeń, a co ujawnia się w tych przedmiotach i sytuacjach, tworząc specyficzną sieć ich powiązań. Choć to tylko kilkanaście pozorne niewinnie wyglądających zdań rozdziału dziesiątego *O dziele literackim*, to ich doniosłość dla rozumienia metafizycznego charakteru dzieła literackiego jest nie do przecenienia. Tutaj bowiem Ingarden wskazuje na jakości metafizyczne jako na coś, co odsłania się dzięki warstwie przedmiotowej. Choć sam bardziej tylko wskazał niż dokładnie przebadał to metafizyczne zjawisko, to wytyczył pewien szlak, którym potem podążył Władysław Stróżewski, jego uczeń, do którego koncepcji dzieła sztuki jako źródła wartości metafizycznych pozwolę sobie nawiązać później.

#### 6.4. Jakości metafizyczne w teorii dzieła literackiego Romana Ingardena

Dzieło literackie jako artystyczny zapis ludzkiej egzystencji jest swoistym, ale i szczególnym medium, dzięki któremu człowiek może przekraczać immanencję swojego istnienia. Swój szczyt, jak zauważył Roman Ingarden w traktacie *O dziele literackim*, „osiąga w objawianiu jakości metafizycznych”<sup>257</sup>. Stwierdzenie to, rozwinięte przez filozofa na zaledwie kilku stronach, stało się przyczynkiem do dalszych badań – nie tylko nad jakościami metafizycznymi, ale również *sacrum*. Jak filozof sam zaznaczył, słowa „objawienie”, którego użył, nie powinno się rozumieć w sensie religijnym lub religijno-

---

<sup>256</sup> R. Ingarden, *Konkretyzacja dzieła literackiego i przeżycia (akty) jego uchwycenia*, [w:] tegoż, *O dziele...*, s. 410.

<sup>257</sup> R. Ingarden, *Jakości metafizyczne*, [w:] tegoż, *O dziele...*, dz. cyt., s. 371.

-filozoficznym. Bardziej należy spodziewać się po nim odniesienia do Heideggerowskiej koncepcji *alethei*, gdzie rolę kluczową przypisuje się „odsłanianiu” lub „samoukazywaniu się” fenomenowi<sup>258</sup>. Nie znaczy to jednak, że jakości te pozbawione są potencjału, by transcendować w kierunku innych wartości, w tym wartości *sacrum*. Jak pisze Ingarden:

Jakości te nie są właściwościami pewnych przedmiotów w normalnym tego słowa znaczeniu ani też cechami tych lub owych stanów psychicznych, lecz objawiają się zazwyczaj w złożonych, a często bardzo różniących się między sobą sytuacjach życiowych lub międzyludzkich zdarzeniach, jakoby jakaś szczególna ich atmosfera, unosząca się nad nimi i otaczająca rzeczy i ludzi uczestniczących w tych sytuacjach, atmosfera, która wszystko przenika i światłem tym wszystko rozświetla<sup>259</sup>.

Choć filozof skrupulatnie wymienia te jakości (wzniosłość, podłość, tragiczność, straszliwość, to, co wstrząsające, niepojęte lub tajemnicze, demoniczność, świętość lub grzeszność, piekielność itd.)<sup>260</sup>, to ostatecznie nie podaje konkretnej definicji, ale bardziej nakierowuje nas na to, czym jakości metafizyczne być mogą. Co ważniejsze i na co warto zwrócić bacniejszą uwagę, filozof uwydatnia znaczenie szczególnej atmosfery, którą one wyczarowują i której tajemny urok zupełnie nas obezwładnia.

Jakości metafizyczne nie są subiektywne, sprojektowane przez podmiot świadomy, lecz istnieją obiektywnie, w swoisty sposób zrodzone przez tę sytuację czy zdarzenie i do nich przynależne. W realnym świecie pojawiają się od czasu do czasu i nadają naszemu ludzkiemu życiu wartość „przeżycia”. Tęsknimy więc za nimi, a kiedy się w końcu objawią, stanowi to szczyt, „a zarazem największą głębię naszego życia i wszystkiego tego, co istnieje”<sup>261</sup>. Pięknie to ujął w przytaczanym przez Władysława Stróżewskiego liście ks. Aleksander Fedorowicz:

Przychodzi mi na myśl – czytamy w napisanym przez ks. Aleksandra Fedorowicza *Liście do Przyjaciela* – że metafizyka jest niczym innym, jak rezultatem intensywnego przeżycia rzeczywistości swojego istnienia i tego wszystkiego, co nas otacza. Jest ona próbą zamknięcia w

---

<sup>258</sup> Opis tej teorii możemy znaleźć w artykule Heideggera *O źródle dzieła sztuki*. Píše tam tak: „Ale to nie my zakładamy nieskrytość, lecz nieskrytość bytu (bycie) przenosi nas w taką istotę, tak że podczas naszych aktów wyobraźni ciągle tkwimy w tej nieskrytości i za nią podążamy. Nie tylko to, czym kieruje się poznanie, musi już być jakoś nieskryte, lecz również cały obszar, w którym porusza się to kierowanie się czymś, a także owo coś, dla którego dostosowanie zdania do rzeczy staje się oczywiste, musi się jakoś całość zawierać w sferze nie skrytości” (s. 38).

<sup>259</sup> R. Ingarden, *Jakości...*, dz. cyt., s. 368.

<sup>260</sup> Tamże.

<sup>261</sup> Tamże, s. 369.

kategoriach pojęć tego wielkiego wstrząsu, który przeżywa rozumna i do refleksji zdolna istota przy zetknięciu się z rzeczywistością. Można przeżyć całe życie i napisać dzieło filozoficzne, a nie zauważyć tego, że się jest, nie przeżyć w sobie wprowadzającego w zdumienie kontaktu z istnieniem. [...] Żeby móc filozofować, trzeba wprzód przeżyć to, co przeżył nagi Grek, leżąc na gorącym piasku nad morzem. Patrzył na zielone kontury wyspy zatopione w słońcu, na błękit nieba. Słyszał lekkie chlupotanie fali, która raz po raz podbiegała, oblewając mu nogi ciepłą wodą... i nagle zrozumiał, że jest... Wstrząsająca prawda rzeczywistości wdarła się w jego świadomość poprzez oczy i uszy, wciskała się każdym porem rozgrzanej skóry. Po raz pierwszy przeżył w pełni rzeczywistość świata, który go otaczał, rzeczywistość swego własnego ciała, swojej myśli. – Wstał i zaczęła się filozofia. Bez takiego czy innego przeżycia metafizycznego nie ma i nie będzie filozofii we właściwym tego słowa znaczeniu<sup>262</sup>.

Trzeba przyznać, że w takim doświadczeniu jest coś, o czym mówi się, że jest doświadczeniem źródłowym. Myślę o nim jako o „doświadczeniu fundamentalnym, jeszcze nie skażonym, czystym, o którym można by było powiedzieć, że wyprzedza każdą wiedzę, każdą sformułowaną myśl, każde zrozumiałe doznanie”<sup>263</sup>.

## 6.5. Źródłowość przeżycia estetycznego

Źródłowość w poznawaniu jakości metafizycznych uwidacznia się w tym, że warunkiem ich bezpośredniego ujżenia jest pierwotne i żywe uczestnictwo w sytuacji, która je objawia. Właśnie wtedy:

odslaniają nam się głębie i praźródła bytu, na które zwykle jesteśmy ślepi i których istnienie w codziennym życiu zaledwie przeczuwamy. W ich ujżeniu i realizacji, w obcowaniu z nimi, sami wstępujemy w praźródła bytu. Wtedy p o k a z u j e się nam nie tylko to, co w innych warunkach jest dla nas zakryte i tajemnicze, a w nich dopiero staje się jawne i widome, lecz one same są tym, co leży u źródeł bytu i stanowi jedną z jego postaci<sup>264</sup>.

Jak sugeruje Ingarden, tęsknota za takim doświadczeniem kładzie się cieniem na wszystkim, co robimy, bo możliwość jego ponownego przeżycia wyznacza nową jakość,

---

<sup>262</sup> W. Stróżewski, *Trzy koncepcje istnienia*, [w:] tegoż, *Istnienie...*, dz. cyt., s. 57; za: ks. Aleksander Fedorowicz, *Rozważania i myśli*, Pallottinum, Poznań 1971, s. 254-255..

<sup>263</sup> B. Skarga, *Doświadczenie*, [w:] tejże, *Kwintet metafizyczny*, TAIWPN Universitas, Kraków 2005, s. 122.

<sup>264</sup> R. Ingarden, *Jakości...*, dz. cyt., s. 369-370.

by nie powiedzieć sens naszego życia. Jak zauważa Barbara Skarga, cytując Raymonda Duvala: „Gdy jednak sens się odsłoni, ten, kto czekał, wstrzymuje oddech i już nie może wrócić do stanu poprzedniego. Nie ma powrotu, wszystko ulega zmianie”<sup>265</sup>. Co znamienne, a zarazem potwierdzające obiektywność jakości metafizycznych, objawiają się one w sposób nieoczekiwany. Nie można ich określić w sposób czysto rozumowy, lecz „jedynie zobaczyć wprost [...] jakby w ekstazie, na podłożu określonych sytuacji, w których dochodzą do realizacji”<sup>266</sup>. Jak przekonuje Ingarden, jest jednak na tę naszą tęsknotę pewna rada: „W szczególności sztuka może nam dać jakby w miniaturze i tylko w dalekim odbłasku to, czego nie możemy, ściśle biorąc, osiągnąć w codziennym realnym życiu: spokojną kontemplację jakości metafizycznych”<sup>267</sup>. Szczególnie w dziele literackim objawia się ta „przedziwna, nie dająca się opisać atmosfera [...] aż do zupełnego urzeczenia i zapomnienia o sobie”<sup>268</sup>. Jakości metafizyczne nie tylko spełniają określoną funkcję artystyczną i estetyczną, ale stają się elementem konstytutywnym dzieła. Współkonstruuje dzieło literackie jako całość organiczną i ostatecznie decydują o arcy mistrzostwie i geniuszu twórcy. Trzeba jednak dodać, że uchwycenie jakości metafizycznych domaga się od czytelnika nie tylko odpowiedniej wrażliwości, ale i otwarcia się na nie jako na zdarzenie o zupełnie wyjątkowym statusie.

#### **6.6. *Ineffable, indicible i inexprimable* – Jankélévitchowska triada niewyrażalnego**

W celu uściślenia, w jakim kierunku podążają moje rozważania, chciałabym się odnieść do rozróżnienia, jakiego dokonał Władimir Jankélévitch. Przy okazji warto choć wspomnieć nazwisko tego wciąż mało znanego w Polsce filozofa muzyki, którego klasyczne już dzieło (choć niestety nie przetłumaczone na język polski w całości) *La Musique et l'Ineffable* (1961) pozostaje niezmienną inspiracją dla kolejnych pokoleń badaczy. Choć Jankélévitch dokonał swojego rozróżnienia w odniesieniu do muzyki, przenikliwość jego spostrzeżeń nakazuje zaaplikować pewne rozwiązania na niwie estetyki o nieco szerszym niż tylko muzyczne zastosowaniu. Chodzi mi tu przede

---

<sup>265</sup> B. Skarga, *Doświadczenie...*, dz. cyt., s. 134; za: R. Duval, *L'éveil au sein de la vigilance. Essai sur les discontinuités de l'apparaître*, „Revue des sciences philosophiques et théologiques” 1977, t. 61, s. 345-379.

<sup>266</sup> R. Ingarden, *Jakości...*, dz. cyt., s. 369.

<sup>267</sup> Tamże, s. 371.

<sup>268</sup> Tamże., s. 368.

wszystkim o kluczowe pojęcie w refleksji francuskiego filozofa nad sztuką dźwięków – *ineffable*. Przy okazji warto również zwrócić uwagę na wyodrębnione w wyniku Jankélévitchowego rozróżnienia – *indicible* i *inexprimable*. W swoim sztandarowym już dziele, *Muzyka i niewypowiedziane (La Musique et l'Ineffable)*, odnosząc się bezpośrednio do tytułu swojej rozprawy i jednocześnie pierwszej z kategorii, o którą mi chodzi, Jankélévitch pisze tak:

Maska nieekspresyjna, jaką muzyka chętnie dziś nakłada, przykrywa więc bez wątpienia cel: wyrażać niewyraźalne w nieskończoność. Muzyka, mawiał Debussy, jest stworzona dla niewyraźalnego. Doprecyzujmy wszelako: tajemnica, jaką muzyka nam przekazuje, nie jest wyjaławiającym niewyraźalnym śmierci, ale niewyraźalnym płodności życia, wolności i miłości, krócej: tajemnica muzyczna nie jest *niewysłownym*, ale *niewypowiedzianym*<sup>269</sup>.

Niewypowiedziane, o którym mówi Jankélévitch, tytułowe *ineffable*, odnosiłoby się więc do przeżycia, które pozostaje *niewysławialne* bądź niewysłowne, mimo że na jego temat można by mówić bez końca. Do takich właśnie przeżyć należy metafizyczne doświadczenie sztuki – malarstwa, muzyki czy literatury. Jego charakterystyczną cechą jest właśnie to, że mimo iż jest przez nas doświadczane (odczuwane) i ze względu na to dany jest mu status istnienia, tak naprawdę status ten jest tak szczególny i niepowtarzalny, że nie da się go w żaden sposób zwerbalizować. Jak dopowiada w swoim studium porównawczym na temat estetyki Jankélévitcha Jan Czarnecki, *ineffable* „jest niewyczerpanym źródłem, głębią niewypowiedzianą”<sup>270</sup>. Nie należy go jednak mylić z *indicible*, które „jest niewypowiadalne dlatego, że bezpośrednio nie ma o nim nic do powiedzenia”<sup>271</sup>. *Niewypowiedzianym* będzie, na przykład, czarna noc śmierci, ponieważ:

jest nieprzeniknionym mrokiem i pozbawionym nadziei nie-bytem i ponieważ nieprzekraczalny mur oddziela nas od jej tajemnicy: pod tym względem *niewysłowne* jest to, co nie ma absolutnie nic do powiedzenia i co czyni człowieka niemym, przytłaczając jego rozum i paraliżując jego dyskurs. A *niewypowiedziane*, kompletnie na odwrót, jest niewyraźalne, ponieważ jest nad nim nieskończoność bez kresu, niemożliwa do wypowiedzenia: taka jest niepojęta tajemnica Boga, taka jest

---

<sup>269</sup> V. Jankélévitch, *Muzyka i niewypowiedziane*, przeł. M. Gamrat, [w:] *Między potęgą dźwięku a niewypowiedzialnością muzyki*, red. M. Gamrat, M. A. Szyszkowska, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2022, s. 145-146.

<sup>270</sup> J. Czarnecki, 'Ineffable' w filozofii muzyki. Zangwill wobec Jankélévitcha, „Res Facta Nova” 2015, nr 16 (25), s. 55.

<sup>271</sup> Tamże.



niewyczerpana tajemnica miłości, która jest tajemnicą poetycką w najwyższym stopniu<sup>272</sup>.

Aby jednak dopełnić tę Jankélévitchowską triadę, wypada nam wspomnieć o trzecim, najbardziej radykalnym jej ogniwie – *inexprimable*, jako tym, co „zarazem niewypowiadalne i niewysławialne”<sup>273</sup>. Zauważmy, że w dociekaniach francuskiego filozofa, których trzonem wciąż pozostaje wywiedziony z jego teorii *ineffabilizm*, pobrzmiewa „to, co lokalizuje się poza sferą zarówno potocznego, jak i naukowego doświadczenia; oba te rodzaje doświadczenia, przy głębszym namyśle, nieuchronnie wprowadzają na krawędź, za którą znajduje się przepaść języka i rozumu”<sup>274</sup>. Sztuka niosąca na swoim sztandarze znamiona *ineffabilizmu* to sztuka szczególna i wymagająca. Z jednej strony przyjmuje ona pod swoje skrzydła wszelkie przesycone nie-bytem niedosiężne rejony wprost z „jasnej nocy nicości trwogi”; z drugiej zaś, obłaskawia istnienie ludzkie na mocy miłosego zachwytu nad światem. Można by zapytać za filozofem: „Czy negatywność niewysłowionego jest tak samo odległa od pozytywności niewypowiedzialnego jak ślepa ciemność od transparentnej nocy lub niema cisza od ciszy milczącej?”<sup>275</sup>. Dialektyczny rys estetyki Jankélévitcha wyraża niepowtarzalny urok, jakim syci się sztuka wywodząca się spod znaku *coincidentia oppositorum*. Jej nieuchwytność w Jankélévitchowską sensie zмага się z tym, co nie da się powiedzieć i jest niewyraźne. W zamian za to, jednakże, ofiarowuje przeżycie, którego delikatna i tajemnicza natura staje się cennym (a właściwie bezcennym, bo niepowtarzalnym) kruszcem wzbogacającym nasze istnienie. Jednocześnie przeżycia tego typu „nie redukują duszy do tego, co człowiek jest zdolny wyrazić słowami języka naturalnego”<sup>276</sup>. *Ineffabilizm* Jankélévitcha, podkreślmy, uznaje piękno doświadczenia estetycznego jako pewnik. Uwypukla jedynie ludzki brak zdolności adekwatnego opisu tego piękna za pomocą środków werbalnego przekazu. Piękno jest wartością niezaprzeczalną i stałą, niezależną od zdolności jego opisu. Co więcej, sytuuje się w niezależnej pozycji wobec Boga, gdyż jako takie przynależy działalności ludzkiej i jest wpisane w jej ziemską egzystencję. Ten swoisty mistycyzm immanentny<sup>277</sup>, nie wyklucza więc możliwości

---

<sup>272</sup> V. Jankélévitch, *Muzyka...*, dz. cyt., s. 146.

<sup>273</sup> J. Czarnecki, *'Ineffable'...*, dz. cyt., s. 55.

<sup>274</sup> Tamże.

<sup>275</sup> V. Jankélévitch, *Muzyka...*, dz. cyt., s. 147.

<sup>276</sup> A. Chęcka, *Słuch metafizyczny*, Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, Warszawa 2020, s. 80.

<sup>277</sup> Odnosząc się do filozofii Zangwilla, fakt ten (bardzo rzadko podkreślany) uwypukla w swojej książce Anna Chęcka. Powołując się na słowa Jana Czarneckiego, pisze: „Podkreśla [Nick Zangwill – I. Sz.], że

zaistnienia piękna zrodzonego z egzystencjalnej nici naszego ducha, jakim jest rozpostarte pomiędzy bytem a byciem nasze istnienie.

Filozofia spod znaku „metafizyki niewysławialnej”<sup>278</sup>, staje się więc:

poszukiwaniem i zgłębianiem bezpośredniości, i dlatego, oprócz rozumienia i uznawania za ważne osiągniętych już w historii pozycji, musi ona odwołać się jeszcze do innego rodzaju doświadczenia: do poezji, do malarstwa i do świata życia potocznego, które oddają bardziej pierwotne uwarunkowania człowieka niż przekaz pojęciowy, właściwy szczególnie nauce<sup>279</sup>.

Trzeba jednak zaznaczyć, że w obliczu doświadczenia o tak specyficznej, często niedającej się przewidzieć wstrząsowej naturze odbiorca sam bierze odpowiedzialność za wypuszczanie się w rejony tak nieodgadnione. Są to rejony niebezpieczne, obiecujące, ale i wymagające w stosunku do odbiorcy. Podążając dalej za myślą Wahla:

Nie oznacza to przecież jednak, że bezpośredniość, ta sfera przedrefleksyjnego kontaktu z tym, co poza nas wykracza, jest nam dana wprost i gotowa. Trzeba dopiero do niej dotrzeć, trzeba ją wytworzyć. Wtedy, być może, współczesna rewolucja filozoficzna będzie nawet większa od poprzedniej, kartezjańskiej<sup>280</sup>.

W koncepcji doświadczenia metafizycznego spod znaku *ineffable* rezonuje wizja metafizyki rozumianej jako filozofii przeżywanej. W tym właśnie sensie jest ona doświadczeniem przeżywającego, odbiorcy, który sam angażując się w przeżycie tego typu, prowokując pytania o najbardziej fundamentalne (uniwersalne) zasady świata.

Powtarzając za Jankélévitchem, można powiedzieć, że ten „sens sensu jest więc niewypowiedzianą prawdą”<sup>281</sup> – z jednej strony naszą intymną prawdą, z drugiej zaś prawdą wydobytą z uniwersalnego porządku wszechrzeczy. Porządek ten ustanawia rozciągający się pomiędzy czuciem a racją kosmiczny świat *arché*. Ten przedrefleksyjny

---

choć odniesienia do *ineffable* jest analogiczne w obu rodzajach «mistycyzmu» [transcendentnym i immanentnym – I. Sz.], samo źródło niewyraźności okazuje się różne: muzyka jest częścią świata – Bóg nie [podkreślenie moje – A. Ch]. Co więcej – inaczej niż w teologii apofatycznej, gdzie przyczyną stwierdzenia niewyraźności przymiotów Bożych jest ich logiczna niepoznawalność dla ludzkiego umysłu – niewyraźne piękno muzyki jest nam doskonale znane z doświadczenia estetycznego; nasza niemoc dotyczy jedynie jego werbalizacji” (Tamże, s. 79).

<sup>278</sup> J. Migasiński, *Jean Wahl: Metafizyka Niewysławialna*, „Archiwum Historii Filozofii Myśli Społecznej” 1990, t. 35.

<sup>279</sup> Tamże, s. 153.

<sup>280</sup> Tamże.

<sup>281</sup> V. Jankélévitch, *Muzyka...*, dz. cyt., s. 147.

„sensu sensu” syci się naszą przeszłością, wydobywając z niej niczym z mrocznej otchłani rzeczy zepchnięte w nurt zapomnienia, być może również rzeczy niechciane. W tym sensie doświadczenie metafizyczne „demaskuje zmianę, jaka w nas skrycie zachodzi. Nie wie jeszcze o niej ani rozum, ani serce”<sup>282</sup>. Dlatego przeżycie o znamionach przeżycia metafizycznego poszukuje klucza u najodważniejszych, u tych, którym nie straszna jest podróż rzeką zapomnienia. „«Inność», która w nas wkracza, czyni nas innymi”<sup>283</sup>, możemy powtórzyć za George Steinerem. Doświadczenie to wymaga nie tylko gotowości transgresji, ale pełnej obecności. Podążając Steinerowskim tropem „prawdziwych obecności”, można powiedzieć, że tak rozumiane a zrodzone z zaufania oddanie się dziełu wyznacza prawdziwą moralność spotkania między dziełem a odbiorcą. Musimy jednak pamiętać, że horyzont takiego spotkania wieńczy nieuznająca ostatecznych rozwiązań (semiotycznych czy semantycznych) Tajemnica. Jak pisze Steiner: „Bez względu na to, jak bardzo ów gość się przed nami odkrył, pewne informacje na jego temat zawsze pozostaną poza naszym zasięgiem”<sup>284</sup>. Szacunek względem tej Tajemnicy wymaga nie tylko otwartości, akceptacji istnienia niezbadanych obszarów, tego, co niepoznane, ale również uznania wielu modalności odbioru samego dzieła.

## 6.7. Ontyczna dwoistość dzieła sztuki

Zauważmy, że na gruncie estetyki, a ściślej ontologii sztuki, badamy ontyczną dwoistość dzieła artystycznego, posługując się rozróżnieniem na dzieło sztuki i przedmiot estetyczny. Poza dominującą w myśleniu polskich badaczy estetyką fenomenologiczną Romana Ingardena na uwagę zasługuje fenomenologiczna refleksja Mikela Dufrenne’a<sup>285</sup>. Dufrenne głosi, że w przedmiocie estetycznym dochodzi do połączenia w jedno bytu-w-sobie (*l'être en soi*) i bytu-dla-siebie (*l'être por soi*). Z tego powodu o przedmiocie estetycznym możemy mówić jako o dopełnionym w sobie, ale jednocześnie aktywnie otwierającym się na „inne”. W mojej pracy zamierzam rozważyć,

---

<sup>282</sup> A. Chęćka, *Słuch...*, dz. cyt., s. 55.

<sup>283</sup> G. Steiner, *Rzeczywiste obecności*, przeł. O. Kubińska, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1997, s. 154.

<sup>284</sup> Tamże, s. 134.

<sup>285</sup> M. Dufrenne, *Aesthetic Object and Work of Art*, [w:] *The Phenomenology of Aesthetic Experience*, red. E. S. Casey, A. A. Anders, W. Domingo, L. Jacobson, Northwestern University Press, Evanston 1973, s. 3-18.

jak owa ontyczna dwoistość funkcjonuje w prozie artystycznej Faulknera. Czytelnik byłby tym, kto przez doświadczenie sensu ukrytego w dziele i percepcję zmysłową dokonuje przeistoczenia materii literackiej w przedmiot estetyczny. Ten ostatni jest tworzycielem dynamicznym, który ujawnia już nie tylko przedmiotowość, ale i podmiotowość, co wynika z konkretyzacji estetycznej i naznaczenia dzieła sztuki przeżyciem estetycznym czytelnika. Ujawnia się, jak podpowiada Dufrenne, bogaty w sensy i ekspresyjny „świat dzieła”.

W dalszej części swojej pracy będę dążyła do odpowiedzi na pytanie, czy konkretyzacja estetyczna wybranych dzieł literackich Williama Faulknera nie domaga się przekroczenia estetyczności w kierunku konkretyzacji egzystencjalnej. Takie ujęcie zakłada oczywiście założenie przez Faulknera mnogości konkretyzacji i istnienia w jego dziełach *in potentia* wartości estetycznych, które być może transcendują estetyczność. Takim właśnie tropem podąża, badając literaturę piękną, Władysław Stróżewski. Filozof domaga się namysłu nad wartościami moralnymi, poznawczymi i nadestetycznymi (do których zalicza wartości *sacrum* dostępne podczas przeżycia *numinosum*). Istotne jest, czy podczas konkretyzacji dokonywanej przez czytelnika powieści Faulknera następuje postulowane przez Stróżewskiego porzucenie postawy czysto estetycznej, o jakim filozof wspomina w kontekście powieści Dostojewskiego czy Conrada<sup>286</sup>.

Moja hipoteza badawcza zakłada, że mamy w przypadku dzieł Faulknera do czynienia z zaproszeniem czytelnika do głębokiej konkretyzacji egzystencjalnej. Aby to udowodnić, zamierzam – posługując się narzędziami badawczymi proponowanymi do literatury pięknej przez Stróżewskiego – przeanalizować wymiar ontologiczny, a następnie aksjologiczny analizowanych dzieł, a także odnieść się do wymiaru semiologicznego.

---

<sup>286</sup> W. Stróżewski, *Trzy wymiary piękna*, [w:] tegoż, *Wokół piękna...*, dz. cyt., s. 30-45.

## Rozdział VII. *Numinotyczna* koncepcja dzieła literackiego w teorii Władysława Stróżewskiego

Za ekstatyczny moment  
męką zapłaci człek,  
ściśle napięty procent  
będzie ekstazy strzegł.  
Za lubość tej godziny  
- porcyjki czasu skąpe,  
kufry łez pełne po brzegi  
i kwestionowane szelągi.

Emily Dickinson, *Za ekstatyczny moment*

### 7.1. Pojęcie *sacrum* – definicja

Wielkim współczesnym kontynuatorem metafizycznej myśli Ingardena jest Władysław Stróżewski, który w dziele sztuki wyróżnia trzy wymiary: ontologiczny, semiologiczny i aksjologiczny. Na tym trzecim poziomie wykracza on poza analizę wartości artystycznych (rozumianych jako konstytutywne i definicyjne wartości sztuki) oraz estetycznych (będących wynikiem dialogicznej relacji między odbiorcą a dziełem sztuki, w efekcie przeżycia estetycznego). Wykraczając poza propozycje estetyki Ingardena, Stróżewski domaga się namysłu nad wartościami moralnymi, poznawczymi i nadestetycznymi, do których zalicza wartości *sacrum* dostępne podczas przeżycia *numinosum*.

Pojęcie *sacrum* nie jest jednoznaczne, warto więc uściślić, który z jego wymiarów jest najbliższy koncepcji Stróżewskiego. Za szczególnie pomocną w tym zadaniu posłuży mi uwaga Stefana Sawickiego, który porównując nauki religiologiczne, stwierdził, że „treść tego pojęcia jest [...] uboga i niezbyt jasna, silnie związana ze zjawiskami religii pierwotnych, sprowadzająca się ostatecznie do przeżycia bliżej nie określonej

tajemnicy”<sup>287</sup>. Potwierdzałyby to, że pojęcie *sacrum* jest bardzo pojemne, a jednocześnie uwypuklało status tajemnicy, jaką za sobą niesie. Ta niejednoznaczność daje do myślenia i jest szczególnie znamienna w przypadku dzieła literackiego, w którym *sacrum* może przejawiać się na wiele różnych sposobów. Jest to szczególnie niebezpieczne ze względu na dowolność, jaką może rodzić, i przed tym właśnie badacz wydaje się nas przestrzegać. Na to samo niebezpieczeństwo zdaje się nas uczulać Zofia Zarębianka, kiedy pisze, że *sacrum* objawiające się w literaturze, poezji bądź prozie nie jest przeniesieniem *sacrum* religijnego w tekst literacki, lecz jest przez ten tekst niejako eksplikowane<sup>288</sup>. Będzie się więc ono przejawiać na wiele sposobów w zależności od epoki, a jego desygnatami będą takie pojęcia jak Bóg, bóstwo, absolut i Tajemnica. Właśnie ta „bliżej nie określona tajemnica” przynależna religijnemu doświadczeniu *sacrum* w sposób jednoznaczny odnosi nas do Ingardenowskiej koncepcji jakości metafizycznych w dziele literackim oraz możliwego dzięki tym jakościom dotarcia do źródła. To właśnie ono nadaje przeżyciu estetycznemu ten tajemny i niezbadany rys doświadczenia religijnego.

Swego rodzaju odpowiedzią na niejednoznaczność *sacrum* wydaje się wywiedzione od niego *sanctum*, które wykazuje ścisły związek z *numinosum*<sup>289</sup>. Jak jednak zauważył Władysław Stróżewski, starając się uwypuklić znaczącą pomiędzy *sacrum* i *sanctum* różnicę, o ile to ostatnie niesie za sobą konotacje wyłącznie pozytywne, o tyle *sacrum* pozostaje naznaczone pewną dwuznacznością, w której pojawia się element negatywności. W ten sposób element czystości i świętości, jaki wiąże się z pojęciem *sanctus*, zostaje wyraźnie skontrastowany z *sacrum*, które funkcjonuje na granicy *sanctum* i *profanum*. *Sanctum* jawi się więc w tej triadzie jako „byt absolutny, najwyższa instancja, Bóg”<sup>290</sup> i w przypadku przeżycia estetycznego oznaczałoby możliwość takiego

---

<sup>287</sup> S. Sawicki, *Sacrum w literaturze*, [w:] *Sacrum w literaturze*, red. J. Gotfryd, M. Jasińska-Wojtkowska, S. Sawicki, Wydawnictwo Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 1983, s. 13.

<sup>288</sup> Z. Zarębianka, *W meandrach metodologii*, [w:] *też*, *Tropy sacrum w literaturze XX wieku*, Wydawnictwo Homini, Bydgoszcz 2001, s. 9-18.

<sup>289</sup> Dogłębnej analizy pojęcia *numinosum*, jak i łączącego się z nim *mysterium tremendum* dokonał Rudolf Otto w swojej rozprawie *Świętość*. Warto zaznaczyć, że Otto analizując zjawisko *mysterium tremendum*, uwypukla zawartą w nim emocję „tajemnicy pełnej grozy” oraz wstrząs (R. Otto, *Świętość*, przeł. B. Kupis, Książka i Wiedza, Warszawa 1968, s. 42). Co ciekawe, według autora element tajemnicy *mysterium* pozostaje zawsze do końca nierozpoznany, a to ze względu na absolutną „inność”, jaką niesie za sobą ten element: „Prawdziwie «tajemniczy» przedmiot jest niepojęty nie tylko dlatego, że moje poznanie jego ma pewne nie dające się usunąć granice, lecz także dlatego, że napotykam tu coś w ogóle «całkiem innego», co z gatunku i istoty jest niewspółmierne do mojej istoty i przed czym cofam się w osłupiające zdumieniu” (Tamże, s. 56).

<sup>290</sup> Z. Zarębianka, *W meandrach...*, dz. cyt., s. 14.

doświadczenia dzieła sztuki, które mogłoby się równać z przeżyciem religijnym o podobnym charakterze.

## 7.2. Ekstatyczny rys doświadczenia estetycznego

Ekstatyczny rys doświadczenia estetycznego szczególnie wyraźnie pobrzmiewa w koncepcji wartości nadestetycznych Władysława Stróżewskiego. Choć one same są ukonkretnione w dziele sztuki, to jednak transcendują ku ideom. W ten sposób dzieło sztuki staje się nie tylko przedmiotem doznań estetycznych, ale również źródłem samej idei (*eidōs*). Angażując odbiorcę w aktywny wkład w interpretację, dzieło otwiera czytelnikowi (Ingardenowskiemu perceptorowi) drogę do sfery wartości, ale również do sfery przeżyć o charakterze metafizycznym. Stróżewski jednak zaznacza, że ujawnienie się w dziele wartości estetycznych nie wyczerpuje jego możliwości, a może być jedynie warunkiem wstępnym ujawnienia się w nim wartości nadestetycznych. Jak sam filozof przyznaje, powołując się na wiersz Norwida:

piękno może być przyporządkowane czemuś, co je przewyższa, przerasta. Że może być, jak mówi Rilke, jedynie przerażenia początkiem albo, jak mówi Norwid, służyć zmartwychwstaniu. Jedno i drugie wprowadza nas w sferę wartości wyższych niż estetyczne, choć poprzez estetyczne do nich się dochodzi<sup>291</sup>.

Jeśli dzieło sztuki nie wyczerpuje się w samych tylko wartościach estetycznych, nie tylko oznacza to, że nie są one absolutnie autonomiczne, ale że mogą nadbudować się nad nimi wartości nadestetyczne. Co więcej, to właśnie wartości estetyczne są podporządkowane czemuś innemu, wyższemu od siebie, czemuś, co je transcenduje, wywołując w nas z jednej strony to, co przeraża, ale z drugiej darując obietnicę doświadczenia, które będzie w stanie nami wstrząsnąć do tego stopnia, że zasieje w nas jakieś nowe ziarno nas samych. To swoiste *mysterium tremendum* wydobywa z nas to, co do tej pory pozostawało nieznanne lub po prostu nierozpoznane. Mamy tutaj do czynienia z sytuacją, gdzie absolut o nieograniczonej mocy twórczej powołuje do istnienia byt od niego różny.

---

<sup>291</sup> W. Stróżewski, *Wartości estetyczne i nadestetyczne*, [w:] tegoż, *Wokół piękna...*, dz. cyt., s. 190.

Ekstazyjno-mistyczny charakter przeżycia *numinotycznego* oraz jego specyfika, którą jest powołanie do życia czegoś dotąd nam nieznanego, stają się dobrą okazją, by powrócić na chwilę do rozważań profesor Barbary Skargi. Zastanawiając się nad istotą przeżycia metafizycznego, filozofka zwraca się w stronę przeżycia mistycznego. Skarga doświadczenie metafizyczne, podobnie jak Stróżewski, pojmuje jako *d a r*. Zauważmy, że dar jest czymś, co nam się przytrafia, czego się nie spodziewamy i co przychodzi do nas niejako z zewnątrz. Jak pisze Barbara Skarga: „Nic chyba poza mistyką nie obrazuje w tak niezwykle wyrazisty sposób właściwego mu charakteru i nie przedstawia warunków, w jakich pojawić się może, dlatego warto zatrzymać się na nim dłużej”<sup>292</sup>. Przystanek ten filozofka postanawia zrobić sobie w towarzystwie Plotyna<sup>293</sup>, do którego *Ennead* odnosi się ze znaną sobie wnikliwością. Plotyn zdaje się również w pewien szczególnie intrygujący sposób naszą polską badaczkę. Relacjonuje ona, że wedle zeznań Porfiriusza Plotyn doznawał mistycznych ekstaz cztery razy, a więc wydaje się całkiem dobrym autorytetem również i w naszej dziedzinie poszukiwań. Jednak, jak się zdaje, to nie ilość wglądów, a sposób, w jaki Plotyn o nich pisze, jak je rozumie i odczytuje, zadecydowały o wyborze Skargi.

Jak relacjonuje filozofka, naczelną intuicją Plotyna i warunkiem doświadczenia mistycznego okazuje się wgląd w samego siebie. Jego znaczącym wyróżnikiem (na przykład od tradycji gnostycznej) jest to, że może on nastąpić za życia i bezpośrednio odnosi się do „boskiego światła”, które każdy z nas nosi w sobie, choć nie każdemu jest dane, by do niego dotrzeć. W opisie swoim Plotyn, jak zauważa Skarga, nawiązuje do teorii emanacji, gdzie dusza ludzka jako ostatnie ogniwo dzieli się na dwie części – jedną czystą i spoglądającą ku swym absolutnym źródłom, a drugą uwikłaną w życie cielesne. Natura jej, jak podąża za Krokiewiczem Skarga, „tworzy swój świat (świat zmysłowy) na podobieństwo oddającego się sennym marzeniom człowieka, ale jej marzenia są tak potężne, iż przysługują im byt obiektywny, byt właśnie cielesny, z czego można

---

<sup>292</sup> B. Skarga, *Kwintet...*, dz. cyt., s. 133.

<sup>293</sup> Neoplatonicy, a wśród nich i Plotyn, „byli pierwszymi, którzy z «wyjścia z jaskini» uczynili symbol ekstazy” – tak pisze o neoplatonicykach w swoim opracowaniu Józef Bańka (*Plotyn i odwieczne pytania metafizyki*, t. 2, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1995, s. 453). Opisując Plotyńską ekstazę jako wyjście duszy z siebie, zauważa: „W neoplatonickiej wersji wszechogarniające «koło emanacji» powtarza *exodus* duszy ze świata cieni na nowo, potęgując do ostatecznych granic ekstazę jako bezpośredni «ogląd» tego, co boskie w sobie i boskie w rzeczach. [...] Tak jak wychodzącym z jaskini jawi się coraz wyraźniejszy przedmiot, tak duszy wychodzącej z siebie podczas ekstazy jawi się to, co wolne od wszelkiej – nawet umysłowej – postaci. Stąd neoplatonicy mówili o „«wychodzeniu z jaskini», postępującym z wolna, krok za krokiem, do oglądu coraz bardziej zbliżonego do prawdy” (Tamże, s. 453-454).



wnioskować, jak wielka musi być potęga duszy właściwej i jej kontemplacji<sup>294</sup>. Skarga uczuła na fakt, że to nie ciało stoi na przeszkodzie kontaktu z absolutem. Jak pisze:

W świecie zmysłowym Bóg jest też obecny. Świat ten bowiem został ukształtowany według najlepszego „wizerunku” niecielesnego świata umysłu. Wszakże „dusza sprawia przez idee” (En II. IV.17). Dusza zatem może się wznieść gdzieś nawet do wiecznych idei przez jego kontemplację. Odblask idei jest już w nim dostrzegalny<sup>295</sup>.

Zanim jednak dusza może dostąpić widzenia prawdziwego światła, dodaje Plotyn, musi się oczyścić. Jak można z tego wnioskować, doświadczenie mistyczne nie jest dane każdemu i wymaga specjalnego przygotowania duchowego. Filozofka zwraca w swojej analizie wyjątkową uwagę na fakt szczególnego napięcia, jakie towarzyszy wyczekiwaniu momentu tego, co upragnione, i utraty tego widzenia, kiedy na powrót grozi nam osunięciem się w poprzedni stan i zapomnienie. Jest to oczekiwanie czegoś, co już się poznało jako coś zupełnie innego, lecz wspaniałego. Należy zauważyć, że Władysław Stróżewski opisuje doświadczenie *numinotyczne* właśnie jako coś tajemniczego, nie z tego świata, ale raz nam objawione, pozostawia w nas rysę, która przeradza się w wieczną i niezaspokojoną tęsknotę. I tutaj z jednej strony do głosu dochodzi „poczucie własnej małości, więcej, nicości wobec tego, z czym dane jest nam obcować. Wielkie dzieła sztuki porażają nas, rzucają na kolana, a zarazem napawają nas uczuciem wyciskającego łzy z oczu szczęścia, że znaleźliśmy się w szczególnym stanie «łaski» obcowania z nimi<sup>296</sup>. Co znamienne, doświadczenie *numinotyczne* jako doświadczenie absolutu jest, zupełnie jak w emanacjach Plotyna<sup>297</sup>, ostatnim szczeblem na drodze do objawienia. Stróżewski sam zresztą odwołuje się do *Uczty* Platona, by raz jeszcze podkreślić, że wielostopniowa droga poznania piękna „to nic innego, jak pokazywanie, że na każdym szczeblu widać coś więcej, aż do tego momentu, w którym

---

<sup>294</sup> B. Skarga, *Kwintet...*, dz. cyt., s. 136, za: A. Krokiewicz, *Nauka Plotyna*, [w:] Plotyn, *Enneady I-III*, przeł. A. Krokiewicz, Warszawa 2000-2003, s. 38.

<sup>295</sup> Tamże.

<sup>296</sup> W. Stróżewski, *O możliwości...*, dz. cyt., s. 223.

<sup>297</sup> Na fakt ten zwraca również uwagę w swoim opracowaniu pt. *Plotyn* Dobrochna Dembińska-Siury. Akcentuje ona fakt wielofazowej specyfiki emanacji: „[...] wyłanianie się bytów jest p r o c e s e m, nie zaś aktem. Trwa wiecznie, bez początku, bez końca i dokonuje się bezustannie” (D. Dembińska-Siury, *Plotyn*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1995, s. 25). Ponadto uwagę naszą kieruje również na wykorzystaną przez Stróżewskiego teorię partycypacji, choć jak sama przyznaje, w przypadku Plotyna rozumiana jest ona nieco inaczej, niż rozumiał ją sam Platon, przynajmniej w początkowych swoich dziełach. Jak wspomina autorka, proces wyłaniania się bytów jest „procesem ich odchodzenia od Jedna i stawania się wielością, wyłaniając, a zatem i także od niego odchodząc, jest osłabianiem tej jedności – zbliżaniem się ku wielości. Umysł określa Plotyn już jako j e d n o - w i e l e” (Tamże, s. 31).

dochodzi się do Piękną jako do absolutu”<sup>298</sup>. To droga długa i wyboista, ale ostatecznym kresem jej wędrówki jest wgląd równy temu z doświadczenia religijnego.

Jak Stróżewski jednak zaznacza, *numinotyczne* doświadczenie sztuki nie tylko jest doświadczeniem wielofazowym, ale także zawiera w sobie co najmniej dwa rodzaje przeżyć – rozumienie (odnoszące się do semantycznej strony dzieła), jak i to zdolne uchwycić dobery wartości o wyraźnie aksjologicznej proveniencji. Zdaniem badacza te dwa szeregi przeżyć mogą zajmować względem siebie różne pozycje: przebiegać równoległe, przeplatać się nawzajem, a nawet hierarchizować swoją ważność. Stróżewski dopuszcza również sytuację, w której jedno z przeżyć wygaśnie zupełnie albo wygasną obydwa na rzecz trzeciego, jak sam mówi, „na przykład dla autentycznego przeżycia religijnego (modlitwy, kontemplacji), które wywołane przez dzieło i jego konkretyzację, porzuci następnie wszystkie związane z nim doświadczenia i rozwinię się wedle swoich własnych praw”<sup>299</sup>. Jest to jednak wciąż doświadczenie bezpośrednio związane z przedmiotem intencjonalnym, fenomenem i odsłaniającą się jedynie poprzez ten fenomen w procesie konkretyzacji ideą *sacrum*, a nie *sanctum* w znaczeniu czysto religijnym. Aby proces konkretyzacji znalazł swe zwieńczenie w *sanctum*, przedmiot intencjonalny, jakim jest dzieło literackie, musiałby stanowić rzeczywistość istniejącą w sposób absolutny, tak jak to jest w przypadku ikony, która nie jest hierofanią jakiegokolwiek abstrakcyjnej treści, ale objawieniem<sup>300</sup> czystej świadomości Boga<sup>301</sup>.

---

<sup>298</sup> W. Stróżewski, *Wokół...*, dz. cyt., s. 222.

<sup>299</sup> Tamże, s. 228.

<sup>300</sup> W przypadku literatury objawienie tego typu może mieć miejsce w przypadku poezji. Pisał o nim Zbigniew Bieńkowski w eseju *Szczyty symbolizmu*, analizując poezję Leśmiana. Leśmian w swojej poezji, jak twierdzi literaturoznawca, osiągnął najwyższą syntezę i swoją poezją dotarł „tam, gdzie nie myślimy, a jesteśmy” (Z. Bieńkowski, *Szczyty symbolizmu*, [w:] tegoż, *Modelunki – szkice literackie*, Oficyna Wydawnicza Łośgraf, Warszawa 2009, s. 462). Jak Bieńkowski pisze: „O takiej syntezie marzył Mallarmé, który chciał słowem, nadśłowem nie widzianym i nie słyszonym nigdy, słowem brzemienym brzmieniem utworzyć nowe, nie istniejące realności. [...] I właśnie tylko Leśmian zrealizował ów stan trzeci, pośredni, zawieszony między bytem i niebytem, świadomym i nieświadomym, wyobrażalnym i niewyobrażalnym” (s. 465). W przypadku dzieła malarstwa, jakim jest ikona, ten specyficzny trzeci wymiar, to swoiste dotarcie „tam, gdzie nie myślimy”, możliwe jest właśnie dzięki objawieniu, podczas którego dzieło samo do nas przemawia głosem Absolutu. Jak zauważa Jerzy Nowosielski: „[...] do ikony całkiem niepotrzebnie przyczepia się symbol. Symbol w tym tradycyjnym rozumieniu, że to znaczy to a to, jakieś drzewka i kwiatki oznaczają raj, a jakaś gałązka – pokój. [...] Z chwilą kiedy ikona przestanie być obiektem spekulacji intelektualnej, stanie się czymś bardziej nośnym, będzie bowiem elementem wtajemniczenia (*Wokół ikony. Rozmowy z Jerzym Nowosielskim*, red. Z. Podgórzec, Wydawnictwo Znak, Kraków 2010, s. 112).

<sup>301</sup> Piotr Schollenberger w jednym z rozdziałów swojej książki *Granice poznania doświadczenia estetycznego – Metafizyka a ontologia dzieła sztuki* zwraca szczególną uwagę na Ingardenowskie rozróżnienie na obraz i malowidło. Separacja ta w rozumieniu autora wydaje się sztuczna i ograniczająca odbiór dzieła. Jak autor pisze: „materiał ma zniknąć w percepcji estetycznej, by mógł się za jego

### 7.3. Ontyczna dwoistość budowy dzieła sztuki – stanowisko Władysława Stróżewskiego

Stanowisko Stróżewskiego wobec ontologicznej dwoistości budowy dzieła sztuki, szczególnie dzieła malarskiego, różni się od stanowiska Ingardena i dopuszcza jedyne w swoim rodzaju doświadczenie *sanctum*:

Jakości materiałowe – pisze autor – stanowią: po pierwsze, pomost między fizyczną podbudową dzieła a nim samym, po drugie zaś, winny zostać uznane za ontyczny warunek pominiętej przez Ingardena, a jednak najbardziej podstawowej, nowej warstwy każdego dzieła sztuki. Powiedzmy od razu, że w strukturę dzieła nie mogą wejść jako warstwa jakości materiałowe, ale ich poznawcze ujęcia w postaci uchwytyjących je treści percepcji zmysłowych<sup>302</sup>.

Można zatem stwierdzić, że jakości materiałowe nie należą do samego dzieła sztuki, ale są osobną warstwą, która przynależy do fundamentu bytowego dzieła. Natomiast poznawcze ujęcia tych jakości, czyli ich intencjonalne odpowiedniki, stanowią składnik przedmiotu intencjonalnego, jakim jest dzieło sztuki. Jakości materiałowe mają zatem, jak pisze Stróżewski, dialektyczną naturę. Jako przedmiot spostrzeżenia leżą u podstaw wszelkich innych estetycznych warstw wytworu artystycznego. Z drugiej strony umożliwiają one czysto poznawcze ujęcie dzieła sztuki. Jednocześnie w sobie dwie opozycyjne postawy względem wytworu artysty: estetyczną i poznawczą.

Korzystając z metafizycznych pojęć Arystotelesa, Stróżewski stwierdza, że dzieło sztuki jest artefaktem łączącym w sobie intencjonalność i materialność. W artefakcie da

---

pośrednictwem objawić obraz” (P. Schollenberger, *Metafizyka a ontologia dzieła sztuki*, [w:] tegoż, *Granice poznania doświadczenia estetycznego*, Wydawnictwo Semper, Warszawa 2014, s. 159). Wynikałoby z tego, że Ingarden największy nacisk kładzie na konkretyzację estetyczną i to ona, a nie sam obraz, staje się przedmiotem doznania estetycznego. W trakcie dalszych rozważań na temat Ingardenowskiej dystynkcji na obraz i malowidło Schollenberger korzysta z wywodów Waltera Biemela (*Refleksje nad Ingardena wykładnią obrazu*) oraz Jana Patočki (*Romana Ingardena teoria obrazu*), którzy podtrzymują stanowisko polskiego filozofa. Dla mnie są one o tyle ważne, że uwypuklają rolę, jaką w interpretacji jakości metafizycznych odegrał Władysław Stróżewski, który zaproponował, aby roli jakości metafizycznych nie ograniczać do konkretyzacji estetycznej, i postrzegał je nie jako kulminacyjną fazę przeżycia estetycznego (a więc uzależnione od konkretyzacji), ale samotranscendujące w inne wartości. Tym samym Stróżewski dokonał skoku, łącząc je z Heideggerowską kategorią „piękna jako istoczącej się nieskrytości prawdy”. Zauważmy, że interpretacja, którą zaproponował Stróżewski, stwarza też nowe możliwości dla metafizycznego potencjału dzieła sztuki, w tym obrazu, gdzie „ujmujemy rozumiejąc” (P. Schollenberger, s. 165), „spostreżenie i sens stanowią w nim jedność” (tamże), a „obraz nie wydaje się «obrazem malowidła»” (tamże).

<sup>302</sup> W. Stróżewski, *Dialektyka twórczości*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Kraków 1983, s. 96.

się wyróżnić materialną podstawę istniejącą w możliwości (*in potentia*) oraz istniejący aktualnie (*in actu*) przedmiot intencjonalny. Jak sam pisze: „Związek strony materialnej i intencjonalnej w artefakcie jest niezwykle ścisły. Pierwsza zawiera *in potentia* drugą, ale i druga, gdy już istnieje *in actu*, zawiera *in potentia* pierwszą”<sup>303</sup>. A więc nie da się zapomnieć o tym, że, jak podkreśla Stróżewski: „artefakt jest jednością organiczną i dialektyczną zarazem. Jego istnienie wiąże w dialektyczną jedność różne, co więcej, przeciwstawne sposoby istnienia. Tajemnica ontycznej jedności struktury artefaktu polega właśnie na tym, że taka jedność jest możliwa”<sup>304</sup>. Dwoisty charakter ontologicznej budowy dzieła sztuki wydaje się nurtować filozofa w sposób szczególny. Już na samym wstępie szkicu *Trzy wymiary dzieła sztuki* filozof odnosi się do problematyki twórczości. W zaledwie kilkunastozdaniowym akapicie Stróżewski określa, czym jest według niego akt twórczy, i bezpośrednio łączy go z powoływaniem do bytu rzeczy nowej, „czegoś, czego przedtem jeszcze nie było”. Wątek ten, jakże ważny dla naszych rozważań, Stróżewski rozwija w swoim dziele *Dialektyka twórczości*, w którym nie tylko przedstawia różne rozumienia słowa „dialektyka” (od Platona, Plotyna, aż po Hegla), ale także stara się określić, czym jest wspomniana wcześniej jakość zwana przez niego „nowością”. Tym samym otwiera sobie bramę do rozważań na temat ontologicznych implikacji „nowości”, jakie stanowią nicość, niebyt i czas. Jak sam przyznaje, „pytanie to niepokoi filozofię od jej zarania, co najmniej od Parmenidesa, aż po wiek XX – do Hegla, Heideggera i Sartre’a”<sup>305</sup>. Zdaniem Stróżewskiego, pojęcie twórczości jest ściśle związane z problemem istnienia. Podobnie jak świat, powołany szczególną mocą, która mogła stworzyć coś, czego nie było, tę swoistą „nowość”, dzieło sztuki pozostaje wykreowane mocą twórcy. Ta moc, zupełnie tajemna i ostatecznie niedefiniowalna, zasadza się na ciągłym ruchu wartości dialektycznie różnych, takich jak z jednej strony spontaniczność, a z drugiej namysł. Filozof akcentuje fakt, że dialektyka zawiera w sobie moment negatywności i jak sam przyznaje:

Myślę o dialektyczności zarówno jako o metodzie, jak i pewnej charakterystyce rzeczywistości. Zaczniemy od tego, że znamy różne modele rzeczywistości. Można sobie wyobrazić taką, jak u Bergsona: czas to trwanie. Tam nie ma żadnej dialektyki. Heraklit dla odmiany doskonale wiedział, że jego filozofia jest napędzana sprzecznościami: za *arche*,

---

<sup>303</sup> W. Stróżewski, *Trzy wymiary dzieła sztuki*, [w:] tegoż, *Wokół piękna...*, s. 18.

<sup>304</sup> Tamże.

<sup>305</sup> W. Stróżewski, *Dialektyka...*, dz. cyt., s. 38.

zasadę rzeczywistości, uznał on ogień, który „żyje zasadą tego, co spala”<sup>306</sup>.

Choć na pierwszy rzut oka można mieć wrażenie, że Stróżewski będzie chciał podążać tym właśnie Heraklejskim tropem, ostatecznie okazuje się, że dla filozofa byt i nicość nie są tym samym i choć pozostają ze sobą w ścisłym związku, sam byt pojawia się na skutek czynnika trzeciego, jakim jest *a b s o l u t*. W tym też sensie proces twórczy jest jednością, która jednak generuje pary dialektycznych przeciwieństw. Nicość staje się jedynie jedną z rękojmi, dzięki której do głosu dochodzi sama idea. W tym sensie myśl Stróżewskiego zbliża się do założeń myśli Platona. Jak sam filozof przyznaje:

Dla Platona dialektyka to była metoda dochodzenia do idei. Czynił to poprzez ciągle kontrastowanie pewnych zjawisk czy pewnych stanów rzeczy. Oczywiście jego trop jest mi najbliższy. Istota tak rozumianej dialektyczności polega na tym, że ujawnia się zarówno w poznaniu, jak i w rzeczy samej, do której to poznanie się odnosi<sup>307</sup>.

Zauważmy jednak, że dialektyka wydobywa różnicę, która nie tylko generuje ruch, ale jak zauważa Iwona Lorenc w swoim nawiązaniu do malarstwa, „jest ekspresją mojego cielesnego oddzielenia się od rzeczy i rzeczy ode mnie. Jeśli malarstwo współczesne poszukuje głębi, to należy ją w tym przypadku rozumieć jako dystans, różnicę między tym, co jawne i skryte, obecne i nieobecne, widzialne i niewidzialne”<sup>308</sup>. Ta swoista gra skrywania i odkrywania, która czyni niewidzialne widzialnym, to znany nam rys estetyki Henriego i Maldineya, ale również reminiscencja słów Władysława Stróżewskiego, który w tak subtelny i iście Maldineyowski sposób odniósł się do Gadamerowskiej koncepcji sztuki jako gry: „W pewnym momencie pisze [Gadamer – I. Sz.], że to nie chodzi o to, by w niej ustawiać cokolwiek, rozgrywać i patrzeć, co z tego wyjdzie. Raczej to gra fal na wodzie”<sup>309</sup>.

U Stróżewskiego ruch, ta swoista gra fal na wodzie, objawia się w partycypacji. Dzieło sztuki jest tym, co partycypuje w wyodrębnianiu się wartości nadestetycznych, które nadbudowują się nad wartościami estetycznymi. Mimo że sposób istnienia wartości jest diametralnie różny od sposobu istnienia dzieła sztuki, to jednak właśnie wartości

---

<sup>306</sup> *Miłość i nicość...*, dz. cyt., s. 169.

<sup>307</sup> Tamże.

<sup>308</sup> I. Lorenc, *Minima aesthetica. Szkice o estetyce późnej nowoczesności*, Wydawnictwo Naukowe SCHOLAR, Warszawa 2010, s. 88.

<sup>309</sup> *Miłość i nicość...*, dz. cyt., s. 185.

nadestetyczne mają inny, mocniejszy niż intencjonalny sposób istnienia. Dialektyczna inność i swego rodzaju oddalenie, wskazywanie na to, co w nas wewnętrzne, ale i zewnętrzne, jest nie tylko ujmowaniem w formę tego, co jest samą „ukazywalnością”, ale również ekstazą doświadczenia siebie i świata. W tym sensie doświadczenie estetyczne, podobnie do tego, jak ujmował je Mikel Dufrenne, jest doświadczeniem rzeczywistości przedmiotu, który i ode mnie domaga się obecności. Swoistość doświadczenia estetycznego wskazuje na ciągłe pragnienie wznawiania doświadczenia tej obecności, co czyni ją bliską doświadczeniu miłości i jednocześnie „godnym podkreślenia momentem fenomenologii tego, co estetyczne”<sup>310</sup>.

#### 7.4. Dwie modalności istnienia

W przypadku doświadczenia *numinotycznego* mamy do czynienia z różnicą ontologiczną i w samym rdzeniu swojej istoty konkretyzacja ta odnosi się do ontologii Heideggera, w której dochodzi do rozerwania istnienia na byt i bycie. To, co u Heideggera odsłania się przed nami, „prawda bycia”, wydarza się na granicy horyzontów tych dwóch modalności istnienia.

Podobnie w doświadczeniu *numinotycznym* tym, co jawi się nam jako jakość szczególna, zjawisko, które trudno jest nam samym określić, wydarza się gdzieś pomiędzy lękiem i olśnieniem, o którym pisał Władysław Stróżewski. Odnosząc ten rodzaj przeżycia do doświadczeń opisywanych przez poetów metafizycznych, filozof przytacza fragment wstępu do *Antologii angielskiej poezji metafizycznej XVII stulecia*:

Dramat zaczyna się w momencie zdania sobie sprawy z faktu, że człowiek nie przynależy właściwie w pełni do świata „bydlęcego”, ani do „anielskiego”. Z jednego i drugiego jest w jednakowej mierze wyobcowany: od świata natury oddziela go samoświadomość, od świata nadprzyrodzonego – śmiertelność ciała i skażenie przez grzech. Człowiek pozostaje w wiecznym zawieszeniu między naturą a Bogiem: jego najróżnorodniejsze próby wdarcia się w oba te azyle stanowią scenariusz dramatu, jaki rozgrywa się na kartach „poezji metafizycznej”<sup>311</sup>.

---

<sup>310</sup> I. Lorenc, *Minima...*, dz. cyt., s. 112.

<sup>311</sup> W. Stróżewski, *O metafizyczności w sztuce*, [w:] tegoż, *Wokół piękna...*, s. 106; za: S. Barańczak, *Antologia angielskiej poezji metafizycznej XVII stulecia*, wyd. 2, Warszawa 1992, s. 18-19.

Właśnie z tego względu, jak pięknie to wyjaśnia Stanisław Judycki, jest ona od samego początku naznaczona ludzką niesamowitością, o której w obliczu trosk dnia codziennego tak często zapominamy. Na szczęście sztuka, w tym sztuka dzieła literackiego, wciąż szuka sposobu wyrażenia tej niesamowitości. Jak zauważa filozof: „dusza ludzka bierze udział w czymś zupełnie innym niż świat przyrody, jak gdyby pochodziła z innego świata i w aktach twórczości, rozumienia, odkrycia, wynalazczości odtwarzała coś całkiem odmiennego od świata procesów naturalnych”<sup>312</sup>. Trop ten bliski jest również myślom Stróżewskiego, który osadza bycie ludzkie w pewnej szczelinie, swego rodzaju tąpnięciu, które nadaje mu jednak jakiś szczególny wymiar. Doświadczenie estetyczne, nad którym nadbudowują się jakości *numinotyczne*, jest szczególnym rodzajem „przebłysku”, podczas którego dochodzi do nas prawda o tej właśnie specyfice naszego istnienia.

### **7.5. *Adaequatio i manifestatio***

Nasuwa się jednak pytanie, czy takie światło, taki niechwytny blask jest jeszcze światłem Heideggerowskiego prześwitu, czy pozostaje tylko reminiscencją poprzedniej epoki, kiedy zdegradowane pojęcie prawdy odkrywało jeszcze istotę butów van Gogha oraz prawdziwy sens opowieści o sanatorium w Davos. Są jednak rzeczy, o których da się tylko powiedzieć językiem naznaczonym przez malarski pędzel lub szlachetne piękno liter. Władysław Stróżewski pisze o tym w ten sposób:

Wydaje się, że dla istoty prawdziwości sztuki właściwsze od *adaequatio* jest *manifestatio*: jej funkcja prawdziwościowa polega na objawianiu, odsłanianiu czegoś, czego bez jej pomocy dostrzec lub doświadczyć nie bylibyśmy w stanie. Nie jest to bynajmniej ta postać naszej rzeczywistości, z którą mamy do czynienia w codziennym doświadczeniu. Sztuka sprawia, że doświadczenie to zostaje w szczególnie sposób przekroczone, że sami zostajemy przeniesieni w jakiś inny wymiar: istoty rzeczywistości, istoty czystych jakości, w szczególności jakości metafizycznych, w sferę idei. Trzeba przy tym podkreślić, że sztuka czyni to w sposób jedyny, niedający się zastąpić żadnym innym: nigdzie bowiem poza nią droga odkrywania prawdy nie wiedzie poprzez wartości estetyczne, przez piękno. Prawda

---

<sup>312</sup> S. Judycki, *Książeczka o człowieku wierzącym*, Fundacja „Dominikańskie Studium Filozofii i Teologii”, Kraków 2014, s. 49.

odślaniana w pięknie nabiera jedyne w swym rodzaju blasku, olśnienia rzeczywistością, nieosiągalną w żaden inny sposób<sup>313</sup>.

Dzieło sztuki, prawdziwe dzieło sztuki, ma być tym, co jedynie *m a n i f e s t u j e*, a nie wyklada prawdę o naszym życiu. I to właśnie wartości istnienia tak silnie powiązane z samym życiem Stróżewski zalicza do specjalnej grupy wartości nadestetycznych. One same odnoszą się nie tylko do jakości metafizycznych, ale również do wartości prawdy, prawdziwości, wartości moralnych, *sacrum* i piękna.

Należy zaznaczyć, że piękno jest wartością szczególną, ponieważ może przejawiać się na poziomie estetycznym, jak i nadestetycznym, co oznaczałoby, że piękno posiada samotranscendującą moc łączenia się z innymi wartościami. To pozwala przekroczyć ten estetyczny wymiar i transcendować ku czemuś innemu – ku wartościom moralnym lub *sacrum*. Piękno więc jest wartością, która nie tylko stanowi o estetycznym wymiarze doświadczenia danego dzieła sztuki, ale także pozwala ten estetyczny wymiar przekroczyć ku czemuś innemu. W tym wypadku można powiedzieć, iż to, co estetyczne, jest koniecznym warunkiem nadestetyczności. Takie twierdzenie zakłada, że nie można poprawnie odczytywać dzieła w postawie innej niż estetyczna, mimo że to, co estetyczne, może prowadzić do czegoś podlegającego poznawczemu ujęciu – do wartości moralnych lub wartości *sacrum*. Postawa estetyczna jest przekraczana dopiero wtedy, gdy odkrywane są wartości nadestetyczne. Istnienia ich nie trzeba udowadniać, gdyż jest ono faktem – nie tylko zaistniałym w dziele sztuki, ale i w doświadczonej przez nas samych podczas przeżycia *numinotycznego*.

Wedle Stróżewskiego sztuka metafizyczna ma aspiracje poznawcze i choć, jak pisze autor, częściej kieruje się ona porządkiem serca niż porządkiem rozumu<sup>314</sup>, to jednak ostateczną „racją sztuki metafizycznej jest *p r a w d a*. Wobec niej piękno schodzi na drugi plan. Albo lepiej: jest tym, co wywołuje prawda. Jest pięknem prawdy”<sup>315</sup>. W tym sensie dzieło sztuki, w tym dzieło sztuki literackie, staje się medium, przez które przemawia prawda o ludzkiej egzystencji, której jednym z wielu ważnych aspektów jest naznaczone tajemnicą absolutu przeżycie metafizyczne.

---

<sup>313</sup> W. Stróżewski, *Trzy wymiary...*, dz. cyt., s. 25.

<sup>314</sup> W. Stróżewski, *Metafizyka i poezja...*, dz. cyt., s. 154.

<sup>315</sup> Tamże, s. 133.



## Rozdział VIII. Dialektyczne oblicze *sacrum* w *Światłości w sierpniu* Williama Faulknera a teoria konkretyzacji *numinotycznej* Władysława Stróżewskiego

Attycka formo! Cudny kształcie zdobny  
Mężów i dziewic marmurowym ludem,  
Gałęzmi borów, źdźbłami trawy drobnej;  
Milcząca formo, za kres myśli – cudem –  
Nęcisz, jak wieczność – –Sielanko sieroto!  
Gdy z nas, dzisiejszych, już nic nie zostanie,  
Inne, niż nasze, poznasz bóle, nieba,  
Lecz, družka człeka, znów dasz mu wskazanie:  
„Piękno jest prawdą, prawda pięknem”, – oto  
Co wiesz na ziemi, i co wiedzieć trzeba.

John Keats, *Oda do greckiej urny*

### 8.1. Dialektyczne oblicze *sacrum*<sup>316</sup>

Tylko dzieło literackie najwyższych lotów może aspirować do tego, by wejść w poczet dzieł objawiających *sacrum*. Zdaję sobie sprawę z tego, że wykazanie, iż należy do nich *Światłość w sierpniu* William Faulknera, może być zadaniem karkołomnym. Głównie dlatego, że nad tą jedną z największych tragedii XX wieku roztacza się mroczna aura pesymizmu. Jednak w dziele literackim, w którym nie brakuje wizji istnienia, losu czy bytu (a z pewnością takim dziełem jest *Światłość w sierpniu*), można mówić o objawiającej tajemnicę absolutu metafizyczności. William Faulkner nie ukrywał, że jego twórczość dotyka spraw należących do domeny metafizyki. O randze Boga w swojej twórczości mówił wprost, a opowieści biblijne są tłem niemal wszystkich jego dzieł. Faulkner „często wspomina Stary Testament jako jedną ze swoich ulubionych lektur. Jest to znamienne, ponieważ wielu krytyków wskazywało na odniesienia do biblijnych

---

<sup>316</sup> W tym rozdziale pracy wykorzystuję opublikowany artykuł mojego autorstwa: *Dialektyczne oblicze sacrum w „Światłości w sierpniu” Williama Faulknera a teoria konkretyzacji numinotycznej Władysława Stróżewskiego*, [w:] *Literatura i religia. Antologia tekstów*, red. A. Głąb, Wydawnictwo Semper, Warszawa 2022, s. 173-187.

szczegółów w jego książkach”<sup>317</sup> [tłum. I. Sz.]. I nawet jeśli jego powieści podejmowały zagadnienia religii *explicite*, to treści metafizyczne niejednokrotnie pozostawały w ukryciu, w warstwie implikowanej.

Przypomnijmy, że badając specyfikę *sacrum* w literaturze, Władysław Stróżewski wyróżnia trzy wymiary: ontologiczny, semiotyczny i aksjologiczny. Na tym trzecim poziomie wykracza on poza analizę wartości artystycznych oraz estetycznych, domagając się namysłu nad wartościami moralnymi, poznawczymi i nadestetycznymi. Do tych ostatnich zalicza wartości *sacrum* dostępne podczas przeżycia *numinosum*. Filozof zwraca również uwagę na potencjał form i jakości symbolicznych do wywołania fenomenu *sacrum*. Badacz wskazuje na szczególnie sprzyjającą sytuację kontrastu jakości, których zestroje należą odpowiednio do *sacrum* lub *profanum*. Jak pisze:

Tak np. światło i ciemność, biel i czerń użyte być mogą dla symbolicznego skontrastowania tego, co święte, i tego, co świeckie. Strzelistość np. kolumn czy łuków gotyckich dla oddania transcendencji *numinosum*. Mrok zarówno realny, jak i przedstawiony w obrazie dla oznaczenia tajemnicy. Pustka w przestrzeni w architekturze chińskiej dla wywołania wrażenia nicości odpowiadającej na płaszczyźnie poznawczej niewyobrażalności bóstwa itd. Oto powód, dla którego *sacrum* w sztuce wyraża się często poprzez pustkę ogołocenia, przez ascetyzm środków, form, przedmiotów, z których żaden nie jest ważny sam dla siebie, lecz dla czegoś innego, dla czystego sensu, w którego ujawnianiu się wyczerpuje. Tym samym jego własna przedmiotowość, kształt, wartość, stają się niczym, zostają unieważnione. Niezbędnym warunkiem wyrażenia *sacrum* jest tedy Nic – źródło i zasada wszelkiej inności<sup>318</sup>.

Wynika z tego, że dla Stróżewskiego dialektyka przenikania się istnienia i nicości nie tylko warunkuje egzystencjalne doświadczenie rzeczywistości<sup>319</sup>, ale staje się również jednym z najważniejszych zwiastunów pojawienia się *sacrum*. Dzieło sztuki, w tym dzieło sztuki literackiej, jest według Stróżewskiego jednym ze źródeł objawiania się tego „dialektycznego przenikania się”. W takim właśnie duchu analizuje on poezję Leśmiana w swoim eseju *Metafizyka Leśmiana*. I choć interpretacyjne zainteresowanie filozofa zasięgiem swym obejmuje poezję, a nie prozę, obszar, jaki wyznacza, wydaje się im wspólny. Są to nade wszystko, jak pisze: „wizje bytu, istnienia, losu, przeznaczenia

---

<sup>317</sup> X. Peng, *Religious Perspectives in William Faulkner's Novels*, „Studies in Literature and Language” 2016, nr 3 (12), s. 26.

<sup>318</sup> W. Stróżewski, *Wokół piękna...*, dz. cyt., s. 219.

<sup>319</sup> Tenże, *Istnienie...*, dz. cyt., s. 232.

itp.”<sup>320</sup>, a tego w prozie Faulknera przecież nie brakuje. Co więcej, i tu do głosu dochodzi, jak w wielu utworach Faulknera, ta Bergsonowska „dynamika trwania”<sup>321</sup> wskazująca na istnienie „najmocniejsze”, utożsamione z samym życiem. Stróżewski pisze tak:

Istnienie najmocniejsze utożsamia się z życiem. Tam przejawia się ono najpełniej i w najwyższym stopniu realizuje. [...] U Bergsona jest to dynamika trwania, poczynając od jego najwyższego napięcia, realizującego się w rzeczywistości Absolutu i schodzącego poprzez różne formy życia do bezwładu i rozproszenia materii<sup>322</sup>.

W stanowisku tym najwyraźniej odciska się Heideggerowski rys myślenia, w którym domaga się on uznania nicości i bytu jako dwóch zaczynów istnienia. Doświadczenie to, ta swoista walka bytu i nicości, kulminuje się w dwóch rodzajach przeżyć, jakim z jednej strony jest miłość, a z drugiej niespełnienie. I tych dialektycznych napięć nie tylko w *Światłości w sierpniu* nie brakuje, ale nadają jej one niepowtarzalny, metafizyczny wymiar.

## 8.2. Miłość i niespełnienie

Zadajmy sobie teraz pytanie, czy doświadczenie *sacrum*, a wraz z nim konkretyzacja *numinotyczna* są możliwe w przypadku *Światłości w sierpniu*. Moim zdaniem jest to możliwe, jeśli założymy, że Lena Grove jako jedyna postać w powieści ucieleśnia takie wartości jak czystość, wzniosłość, miłość, a nawet świętość. Jeśli tak miałyby rzeczywiście być, jej postać jawi się na tle powieści niczym triumfujące wcielenie dobra w świecie, którego mrok i groza są bliskie nicości. A „[...] sztuka sięgająca tajemnicy nicości jest z konieczności sztuką metafizyczną”<sup>323</sup>. Kontynuując tę myśl, filozof pisze:

Skomplikowana struktura rzeczywistości oparta na dialektyce bytu i niebytu, istnienia i nicości, jej ontyczne bogactwo, ale i napiętnowanie brakiem, wywołują szczególny do niej stosunek doświadczającego jej podmiotu. Doświadczenie to kulminuje się w dwóch rodzajach jego przeżyć: w miłości i niespełnieniu. O miłości mówiliśmy już jako o sile

<sup>320</sup> W. Stróżewski, *Metafizyka Leśmiana*, [w:] tegoż, *Istnienie...*, dz. cyt., s. 213.

<sup>321</sup> Pisałam o tym w artykule: *William Faulkner as a Philosophical Writer*, o którym już wspomniałam.

<sup>322</sup> W. Stróżewski, *Metafizyka Leśmiana...*, dz. cyt., s. 217.

<sup>323</sup> Tamże, s. 232.

będącej swoistym spoiwem jedności rzeczywistości. Teraz trzeba wspomnieć o niej jako o sposobie doświadczania świata<sup>324</sup>.

Pytanie pozostaje, czy i w jaki sposób w Faulknerowskim świecie oszustw, linczu i hipokryzji można mówić o zaistnieniu *sacrum*. A jeśli tak, jak dotrzeć do samego rdzenia idei, którą ono objawia.

Przypomnijmy pokrótce, że akcja powieści zaczyna się, kiedy ciężarna dziewczyna o imieniu Lena przyjeżdża do miasteczka Jefferson w poszukiwaniu ojca swojego dziecka, Łukasza Burcha. Akurat w tym czasie w miasteczku ma miejsce pościg za mulatem o imieniu Joe Christmas, który dopuścił się morderstwa na swojej kochance, Joannie Burden. Nie licząc pierwszego i ostatniego rozdziału, kiedy czytelnik zapoznaje się z opowiedzianą w dość lakoniczny sposób historią życia Leny, cała narratorska atencja zostaje zawłaszczona na rzecz Joe Christmаса i pastora Hightowera. Choć na pierwszy rzut oka może wydawać się, że wprowadzenie do powieści postaci Leny Grove jest jedynie pretekstem do opowiedzenia tragicznej historii Joe Christmаса, to na uwagę zasługują dwa fakty. Po pierwsze, niesamowita aura, jaką roztacza wokół siebie sylwetka Leny Grove, a po drugie, dialektyczna specyfika, jaką do struktury powieści wnosi pozornie nieznacząca historia tej wiejskiej dziewczyny. Aby jednak zbadać misterny, dialektyczny splot tej opowieści, musimy najpierw założyć, że Lena nie jest (jak wykazywało to wielu krytyków) bezmyślną dziewczyną ślepo podążającą za swoim instynktem, a ucieleśnieniem takich cech jak niewinność, dobroć czy w końcu miłość w swej najczystszej postaci. Dopiero wtedy świętość tej pozornie bezrozumnej bohaterki rozjaśni całą moc idei ujawnionej w dialektycznej strukturze sensu. Jego metafizyczny rys zasadza się na rozpoznaniu dwóch porządków. Jednego, reprezentowanego przez sięgającą świętości *sacrum* opowieść Leny, oraz drugiego, o wręcz przeciwnej proveniencji, którego specyficzny mroczny rys będzie odznaczał się w opowieści o Joe Christmasie. Wynikiem tej dialektycznej walki pozostanie metafizyczne spełnienie dopełnione w wydobyciu na światło dzienne idei, której przesłanie pozwala na zupełnie cudowne zaistnienie dobra w świecie potencjalnego zła. Jak zauważa Władysław Stróżewski, którego pozwolę sobie uczynić głównym przewodnikiem mych myśli: „Nicość może być doświadczona albo przewyciężona przez miłość”<sup>325</sup>. Oznaczałoby to,

---

<sup>324</sup> Tamże.

<sup>325</sup> *Miłość i nicość...*, dz. cyt., s. 191.

że piękno, a więc ten „blask istnienia w bycie”<sup>326</sup>, do którego odwołuje się Stróżewski, byłoby blaskiem, który przewycięża nicość i przyczynia się do ujawnienia takich wartości jak prawda i dobro. Ten tajemny akt przemienienia, podczas którego jako aktywni czytelnicy zostajemy naznaczeni „ogniem fikcji”, możliwy jest tylko w przypadku dzieł wybitnych. Do takich niewątpliwie należy *Światłość w sierpniu* Williama Faulknera.

### 8.3. Lena Grove – światło, które rozprasza mrok

Do tej pory krytyka literacka spoglądała na Lenę okiem raczej mało łaskawym<sup>327</sup>. Z pewnością dużo racji miała Olga Vickery, twierdząc, że „każda osoba, którą Lena

---

<sup>326</sup> Tamże, s. 182.

<sup>327</sup> Myśl krytycznoliteracka, jeśli nawet zainteresowała się postacią Leny Grove, nie wyrażała się o niej w superlatywach. Były to raczej dość powierzchowne uwagi eksponujące jej ignorancję i naiwność. W tym właśnie tonie pisze o niej Irving Howe w swojej książce *William Faulkner: A Critical Study. Twentieth Century Interpretation of „Light in August”*. W podobny sposób wyraża się o niej jeszcze w 1988 roku Donald Kartiganer, pisząc wprost: „ona jest prawie całkowicie pozbawiona świadomości” [tłum. I. Sz.] (D. Kartiganer, *The Meaning of Form in „Light in August”*, [w:] *Modern Critical Interpretations: „Light in August”*, red. Harold Bloom, Chelsea House Publishers, New York 1988, s. 32; „she is barely conscious at all”). André Bleikasten w *The Ink of Melancholy: Faulkner’s Novels from „The Sound and the Fury” to „Light in August”* twierdzi, że Lena to wcielenie *natura naturans*, uosobienie mitycznej bogini płodności. Aleksander Welsh jako jedyną adekwatną przyporządkowuje Lenie rolę biologicznej bogini rozrodu, twierdząc wprost, że „ona nie reprezentuje tego samego poziomu heroizmu, co inni bohaterowie” (A. Welsh, *On the Difference between Prevailing and Enduring*, [w:] *New Essays on „Light in August”*, red. M. Millgate, Cambridge University Press, Cambridge 1987, s. 141). Jednak już w tej samej antologii tekstów znajdujemy esej Judith Wittenberg *The Women of „Light in August”*, w którym podkreśla ona, że macierzyństwo to przecież tylko jeden z aspektów osobowości Leny. Nie można jej przecież odmówić ani ciekawości świata, ani podróżniczego zacięcia godnego niejednego męskiego łowcy przygód. Bardzo ważnym, a jednocześnie świeżym namysłem nad postacią Leny Grove okazuje się esej Irene Visser z 2004 roku pt. *Faulkner’s Mendicant Madonna: The Light of „Light in August”*. Autorka podejmuje ważny trop zainicjowany przez Judith Wittenberg, podkreśla, jak niedocenioną bohaterką jest Lena, zwraca naszą uwagę na jej niezależność oraz tajemniczy, wręcz mistyczny kontur: „Tajemniczość Leny objawia się w jej instynktownej duchowości, wrodzonej «świętości», która pozostaje w wyraźnym kontraście do Faulknerowskiego świata *Światłości w sierpniu*. [...] Szczególną uwagę krytyki zwróciła funkcja Leny jako przeciwwagi dla Joe Christmasy, jak też strukturalna waga jej opowieści jako otwierających i zamykających rozdziałów powieści. Odkąd Joseph Blotner, pierwszy biograf Faulknera, zwrócił uwagę na to, że jej opowieść jest «alfą i omegą» powieści, jej znamienne umiejscowienie zaczęło przyciągać znaczną uwagę krytyki” [tłum. I. Sz.] (Visser, I., *Faulkner’s Mendicant Madonna: The Light of „Light in August”*, „Literature & Theology” 2004, nr 1 (18), s. 40).

“Lena’s mystery resides in her almost instinctive spirituality; and innate «holiness» which is in sharp contrast to the world Faulkner’s South in *Light in August*. [...] What have received most critical attention are Lena’s function as a counterbalance to Joe Christmas, and the structural importance of her narrative as the opening and closing chapters of the novel. Ever since Joseph Blotner, Faulkner’s first biographer, pointed out that she is the novel’s «alpha and omega», this significant narrative positioning has attracted ample critical attention.”

spotyka, nie dostrzega jej, ale swoje własne wyobrażenie o niej, w pewnej mierze determinowane przeświadczeniem o utożsamieniu dziewictwa z cnotą” [tłum. I. Sz.]<sup>328</sup>. Sprzężenie tych dwóch tendencji pozostawiło postać Leny na wiele lat bezbronną w obliczu krytyki literackiej. Odciska na niej swe piętno również mrok Faulknerowskiej fikcji, a od czasu do czasu rozświetla go jedynie komiczny rys jej palmowego wachlarza. Nie jestem jednak pewna, czy te palmowe liście, być może te same, jakie Faulkner miał na myśli, pisząc potem *Dzikie palmy*, to nie tylko groteskowy wachlarz „wiejskiej lady”. To trop naznaczony wolnością, do której pisarz powołał tę wiejską dziewczynę, a wciskając w jej dłonie palmowe liście, uczynił ją obok takich bohaterek jak Dilsey czy Caddy jedną ze swoich najbardziej ukochanych postaci. Zauważmy, że to nie intelekt, nie bunt wyznaczają miarę ich wolności, a boska wręcz zdolność dawania miłości. To one są w Faulknerowskim świecie „kominami” trwającymi niezmiennie na zrujnowanych dachach domów. Jak pisarz sam przyznał: „Wtedy już historia była kompletna, skończona. Była w niej Dilsey, która będzie przyszłością, która stanie nad zawałonymi gruzami rodziny jak pogruchołoty komin, wynędzniała, cierpliwa i niezłomna”<sup>329</sup>. Właśnie tacy bohaterowie Faulknerowskich opowieści jak Lena i Dilsey wydają się być prawdziwymi zaczynami pisarskiej wizji. I to one przetrwają. Nie w iluzji rewolucyjnej zmiany, ale w dobrodziejstwie swej miłości, która choć mniej spektakularnie, bo niczym mała kropla wody drążąca skałę, zmienia świat na lepsze.

W miarę jak poznajemy pozostałych bohaterów powieści, zadajemy sobie pytanie, kim naprawdę jest Lena Grove. Czyżby tylko niemądrą, naiwną młodą kobietą, która bezrozumnie poddaje się swemu losowi, a jej poczynania determinuje jedynie instynkt? Czy rzeczywiście tworząc i umiejscawiając postać Leny w potencjalnym świecie zła, pisarz przydzieliłby jej tak marną, nieznaczącą rolę? A może, w co wierzę i postaram się wytłumaczyć, Lena Grove jest symbolem cudu, który ostatecznie zwycięża? Jakże inaczej nazwać fakt zaistnienia dobra w potencjalnym świecie zła? A jednak to dobro, miłość w swej najszlachetniejszej postaci, rozjaśnia ostatnie strony powieści i powoduje, że również i my stajemy się świadkami tego przemienienia. Nie uczestniczymy już w morderczej ucieczce Joe Christmаса, nie jesteśmy świadkami autodestrukcyjnych

---

<sup>328</sup> O. W. Vickery, *The Shadow and the Mirror. Light in August*, [w:] tejsze, *The Novels of William Faulkner. A Critical Interpretation*, Louisiana State University Press, Baton Rouge 1964, s. 80.

“Each person Lena meets sees not her but an image of what he believes her to be, and that image is at least partly predetermined by the convention that identifies virginity with virtue.”

<sup>329</sup> W. Faulkner, *Wstęp do...*, dz. cyt., s. 146; za: W. Faulkner, *Essays...*, dz. cyt.

zapędów Joanny Burden czy równie samoniszczących fantazji Hightowera. To wszystko, choć wciąż żywe i mocne, zostaje zatarte przez obraz zakochanego w Lenie Byrona, jej samej i nowo narodzonego dziecka, wraz z którym opuszczają miasteczko Jefferson. W oddali zostają tylko wóz oraz ślady kół na piasku. Faulknerowski sierpień wytracił ze swojego słońca ostatni blask. Tych kilka promieni niesamowitej światłości, którą jest sama Lena – znacząca swą milczącą wiarę ufnością w świat, ludzi i bezinteresowną miłość. Czy to nie wystarczające wyznanie wiary? Zobaczmy, jak przebiega historia tego świadectwa.

Od samego początku Faulkner powierza Lenie ważną rolę. To właśnie jej obraz malują pierwsze strony powieści. Znajdujemy ją na wiejskiej drodze, którą podąża w poszukiwaniu ojca swojego dziecka, Łukasza Burcha. Siedząc zmęczona przy drodze i obserwując wóz wspinający się ku niej pod górę, Lena rozmyśla na temat drogi, jaką już przebyła. Myślami wyznaczonymi przez Faulknera kursywą powraca również do swojej przeszłości, kiedy miała 12 lat i po śmierci ojca udała się do swojego brata mieszkającego w Doane's Mill. Już nawet te pierwsze zdania wyznaczają znaczący kontur tej postaci. Zauważmy bowiem, że w swojej wizji Faulkner maluje wyczerpaną miesięczną wędrowną dziewczynę w ostatnim miesiącu ciąży. I kiedy naprawdę wczujemy się w to, jak może czuć się ta młoda dama, która dopiero wspięła się pod górę, spoza której wyłania się wóz, zawstydzona nas wręcz jej dzielność i spokój. Nie mąci go nawet widok wozu, który może przynieść jej ulgę i ukojenie. Choć jej oczy dostrzegły już to, co przetacza się na horyzoncie, jej myśli kłębią się wokół jej istnienia. Bo ona istnieje. Horyzont jej egzystencji rozciąga się od bytu taszczonego „swoje brzuch”<sup>330</sup> do bycia. Nad radością na widok wozu górę bierze refleksja na temat swojego życia – radość i satysfakcja z przebytej już drogi. Czasami aż wręcz zadziwia czytelnika głębią psychologicznej refleksji na swój temat. „Myślę, że pewnie dlatego sama tak prędko postarałam się o swoje”<sup>331</sup> – mówi, wspominając opiekę nad dziećmi rodzącej co roku bratowej. Nie mniej zaskakujące na tle innych postaci jest poczucie humoru Leny i swego rodzaju nonszalancja, z jaką podchodzi do swoich niepowodzeń i błędów. Nie ma w niej zaciętości kogoś, kto za wszelką cenę pragnie coś udowodnić, a tylko otwartość na przyjęcie tego, co niesie ze sobą życie. Radość, jaką ta ciężarna dziewczyna czerpie z podróżowania, jest co najmniej intrygująca. Skłania do tego, by zastanowić się, czy oby

---

<sup>330</sup> W. Faulkner, *Światłość...*, s. 14. „Ciekaw jestem skąd wzięła to brzuch? – powiedział Winterbottom”.

<sup>331</sup> Tamże., s. 10.

misja odnalezienia ojca dziecka nie jest tylko pretekstem, przykrywką do tego, by w zmieniającym się kalejdoskopie zdarzeń poddawać się życiu i czerpać z niego tyle radości, ile tylko się da. Jeśli w powieści jest jakaś postać, która przeszła w swoim życiu metamorfozę, jest nią właśnie Lena.

Najwcześniejsze wspomnienie Leny dotyczące jej butów odnosi się do jej wypraw jako małej dziewczynki do miasta:

Nawet w Doane's Mill nie była nigdy, zanim jej ojciec i matka nie umarli, chociaż sześć albo osiem razy w ciągu roku jeździła w lichej sukience wozem do miasta, opierając boscie stopy o dno wozu, podczas gdy zawinięte w papier buty leżały obok na koźle. Wkładała buty tuż przed wjazdem do miasta. Kiedy była już dużą dziewczyną, prosiła ojca, żeby zatrzymywał wóz na skraju miasta, zsiadała i szła pieszo. Nie chciała mówić ojcu, dlaczego woli iść. Myślał, że to z powodu gładkiej nawierzchni ulic i chodników. Ale robiła to, bo wierzyła, że w ten sposób ludzie uwierzą, że ona także mieszka w mieście<sup>332</sup>.

Buty Leny Grove, choć naznaczone jej chłopskim pochodzeniem, odkrywają istotę swojej niezawodności w zupełnie innym wymiarze niż opisane przez Heideggera buty z obrazu van Gogha. Mimo że jedne i drugie należą do chłopki, w przypadku Leny ich bytowanie ma zupełnie inny charakter. Ich skóry nie pokrywa wilgoć i soczystość gleby. Wręcz przeciwnie. Wydaje się, że zawinięte w papier i używane jedynie kilka razy w roku, pozostają bezużyteczne, a ich jedyną funkcją jest chronienie bosych stóp przed betonową skorupą ziemi. Nie może już być mowy o „rozdarowywaniu przez ziemię dojrzałego ziarna”<sup>333</sup>. Ich ziemistą warstwę pokrywa asfalt drogi i beton płyt chodnika. W takim przypadku bezużyteczność butów nie pozwala cieszyć się z „ponownego przetrwania ubóstwa”<sup>334</sup>. W tym obuwiu nie pulsuje „dyskretny zew ziemi”<sup>335</sup> ani „jej ciche rozradowanie dojrzałego ziarna”<sup>336</sup>. Parafrazując słowa Heideggera, można by rzec, że przez owe buty przenika nieme pragnienie wzbicia się ponad swój wiejski, nieodkryty do końca los. Buty, których istotą jest ochrona ludzkich stóp przed bólem i zimnem tego świata, chronią Lenę przed zrodzonym z ubóstwa upokorzeniem i być może także ludzką drwiną. Dbalność o buty nie wynika z troski, z jaką ludzie zazwyczaj dbają o narzędzia,

---

<sup>332</sup> Tamże, s. 7-8.

<sup>333</sup> M. Heidegger, *O źródle...*, dz. cyt., s. 23.

<sup>334</sup> Tamże, s. 23.

<sup>335</sup> Tamże.

<sup>336</sup> Tamże.



które pomagają im w przetrwaniu, a z chęci dopasowania się do wymogów miejskiego świata.

Niosła wachlarz z palmowych liści i mały tobołek, zawinięty schludnie w wielką, kolorową chustkę. Zawierał on, pomiędzy innymi rzeczami, trzydzieści pięć centów w piątkach i dziesiątkach. Buty należały do jej brata. Dostała je od niego. Były mało noszone, bo latem żadne z nich nigdy nie nosiło obuwia. Kiedy poczuła pył drogi pod stopami, zdjęła buty i poniosła je w ręce<sup>337</sup>.

Taką odnajdujemy Lenę na początku powieści, kiedy po czterech tygodniach wędrówki przybywa do Jefferson. Chciałoby się powtórzyć za Heideggerem: „Pod podeszwami przesuwana się osamotnienie polnej drogi w obliczu zapadającego zmierzchu. Przez owe buty przenika niema troska o bezpieczeństwo chleba, bezdźwięczna radość ponownego przetrwania ubóstwa, drżenie w nadejściu narodzin i trwoga wobec groźby śmierci”<sup>338</sup>. Zamiast tego odnajdujemy dziewczynę, której „cichy korytarz” wydrążony przez czterotygodniowy czas wędrówki, wybrukowany jest „nie opadającą, spokojną wiarą i zaludnionymi, dobrymi, bezimiennymi twarzami i głosami [...]”<sup>339</sup>. Możemy się tylko domyślać, że jej sierocy los piętnuje skrajna bieda. Świadczą o tym właśnie buty, w których wędruje już od miesiąca – przyduże, męskie buty, które dostała od brata. Tym razem pewne zdziwienie może budzić jej akceptacja oraz fakt, że jest jej obojętne, czy mieszkańcy miasteczka rozpoznają w niej wsiowe dziewczę. Siedząc nad brzegiem płytkiego rowu, cierpliwie czekała na zbliżający się do niej wóz, który mógłby ją zabrać w dalszą podróż. Jej los zdawał się wyznaczać:

monotonny szereg spokojnych, równych przemian, z dnia w ciemność i znów z ciemności w dzień, przez które przesuwana się w jednakowych, bezimiennych i powolnych wozach, jak gdyby przez szereg skrzypiących i kołyszących się wcieleń. Była jak coś poruszającego się wiekuiście po powierzchni urny<sup>340</sup>.

Umieszczając Lenę w swej wizji na powierzchni greckiej urny, Faulkner oddaje szczególnie hołd *Odzie do greckiej urny* Keatsa. Oda, którą przywołuje tutaj pisarz, była dla Faulknera utworem szczególnym, ale to właśnie Lena została przez Faulknera wyróżniona z „poruszających się wiekuiście po powierzchni urny” postaci.

<sup>337</sup> W. Faulkner, *Światłość...*, dz. cyt., s. 11.

<sup>338</sup> M. Heidegger, *O źródle...*, dz. cyt., s. 23.

<sup>339</sup> W. Faulkner, *Światłość...*, dz. cyt., s. 11-12.

<sup>340</sup> Tamże, s. 12.

Przypomnijmy, że w swojej odzie Keats z pewną nostalgią opisuje niezmaconą upływem czasu wieczność trwania greckich faunów oraz ich wręcz boską moc pobudzania do życia naszych uczuć i wyobraźni. W pewnym momencie Keats pyta: „Co za szalona pogoń? Czy się kto wywinie? Skąd piszczałki i bębny? I ten szal ekstazy?”<sup>341</sup>. Nie można pozbyć się wrażenia, że wersy te są swoistym komentarzem do karmionej nienawiścią, szaleńczej pogodni za Joe Christmasem, która zostaje przeciwstawiona spokojowi i ponadczasowości wartości, jakie utożsamia Lena. Przywoływana w wielu interpretacjach utworu Keatsa ambiwalencja nieuchronności śmierci i transcendentnej żywotności sztuki w delikatny i taktowny sposób dotyka wartości istnienia oraz sensu życia. Szczególnie jest to widoczne, kiedy skontrastujemy pełną ufności w wartości istnienia postawę Leny z życiową impotencją Hightowera. Tutaj, po raz kolejny w prozie Faulknera, jałowy intelektualizm zostaje przeciwstawiony miłości życia. Jak słusznie zauważa w swoim artykule Joan Korenman:

Kojąca wieczność, której szuka Hightower, odnajduje swoje ucieleśnienie w Lenie Grove. Zjednoczona z naturą, brzemienna Lena porusza się „z niespiesznym tempem zmian pór roku”. Żyje chwilą obecną i akceptuje to, co przynosi jej życie. Jej przeznaczeniem w życiu, jak zauważa Hightower, jest po prostu *być*, spełnić jej naturalną funkcję: [...]. Rzadko kiedy myśli o przeszłości lub przyszłości i w ten sposób oszczędza sobie strachu przed zmianą, który pleni się w umysłach bohaterów Faulknera o bardziej intelektualnych tendencjach<sup>342</sup> [tłum. I. Sz.].

Źródłowość przeżycia estetycznego w poznawaniu jakości metafizycznych uwidacznia się w tym, że warunkiem ich bezpośredniego ujżenia jest pierwotne i żywe uczestnictwo w sytuacji, która je objawia. Tą sytuacją jest właśnie towarzyszenie ciężarnej dziewczynie, której buty, męskie i ciężkie, zbyt niewygodne, by mogła je dłużej nosić, stają się symbolem całego jej życia. Pod warunkiem, oczywiście, że nie przerazi nas surowość jej egzystencji, a wręcz przeciwnie, zachwyci jej niestrudzona wola życia i spokój, jaki potrafi zachować w obliczu swojego nieszczęścia. Jeśli więc otworzymy się na los jej i tego nieszczęśnika Joe Christmasa, który „nosi swoje życie jakby to był kosz

---

<sup>341</sup> J. Keats, *Poezje*, przeł. D. Tukaj, C&T, Toruń 2019, s. 67.

<sup>342</sup> J. S. Korenman, *Faulkner's Grecian Urn*, „The Southern Literary Journal” 1974, nr 1 (7), s. 15.

“The serene timelessness that Hightower seeks finds embodiment in Lena Grove. At one with nature, the pregnant Lena moves «with the untroubled unhaste of a change of season». She lives each moment as it comes and accepts whatever life brings. Her destiny in life, as Hightower recognizes, is simply to *be*, to fulfill her natural function: [...]. She rarely looks to either the past or the future and thus is spared the fear of change which plague the minds of Faulkner's more intellectual characters.”

pełen jaj”<sup>343</sup>, i jeśli będziemy w stanie zobaczyć, jak umiera przez swoją ciemną skórę, być może to właśnie sprawi, że odsłoni się przed nami rąbek tajemnicy naszego własnego istnienia. I choć może on być mały jak róg haftowanej chusteczki, jego ślad pozostanie pieczęcią pamięci tego doświadczenia. Podążając tropem myśli Romana Ingardena, możemy powiedzieć, że w takich powieściach jak *Światłość w sierpniu*:

odsłaniają nam się głębie i praźródła bytu, na które zwykle jesteśmy ślepi i których istnienie w codziennym życiu zaledwie przeczuwamy. Ale nie koniec na tym. W ich ujzeniu i realizacji, w obcowaniu z nimi, sami wstępujemy w praźródła bytu. Albowiem w nich p o k a z u j e się nam nie tylko to, co w innych warunkach jest dla nas zakryte i tajemnicze, lecz one same są tym, co leży u źródeł bytu i stanowi jedną z jego postaci<sup>344</sup>.

Jakże genialna jest to myśl, szczególnie kiedy zdamy sobie sprawę z tego, że inicjuje zupełnie nowe spojrzenie na sposób odbierania dzieła, w tym literackiego.

#### 8.4. Ciemna noc trwogi

Świat postaci zaludniających *Światłość w sierpniu* napędzany jest dialektyczną walką bytu i nicości i choć walka ta kulminuje się wokół dwóch ogniw egzystencji – z jednej strony miłości, z drugiej zaś śmierci i niespełnienia – ostatecznie to właśnie miłość rozświetla mrok nicości swym bladym, sierpniowym promieniem. Jeśli Lena uosabia miłość, losy pozostałych bohaterów powieści są naznaczone widmem nicości. Najwyraźniej widać to w postaci Joe Christmаса, z którym czytelnik spotyka się po raz pierwszy w starej szopie, którą ten zamieszkuje z Brownem. Już tam zostajemy wrzuceni w sam środek nicującej siły, która nadaje życiu Christmаса fatalistyczny ton. „Coś się ze mną stanie. Zrobię coś”<sup>345</sup>, mówi Christmas i słowa te zdają się zawierać całą kwintesencję rzuconego w istnienie Christmasowego *Dasein*. „Czy ludzka przytomność opada czasem w taki nastrój, w którym staje wobec nicości samej?”<sup>346</sup> – zapytuje we *Wstępie do Metafizyki* Heidegger i wyjaśnia, że nastrojem tym jest trwoga. Filozof uczula, aby trwogi nie pomylić ze strachem, a oddać jej należyłą powagę jako uczuciu, które

---

<sup>343</sup> W. Faulkner, *Światłość...*, dz. cyt., s. 439.

<sup>344</sup> R. Ingarden, *O dziele...*, dz. cyt., s. 369-370.

<sup>345</sup> W. Faulkner, *Światłość...*, dz. cyt., s. 135.

<sup>346</sup> M. Heidegger, *Czym jest metafizyka*, przeł. K. Pomian, [w:] tegoż, *Znaki drogi*, Fundacja Aletheia, Warszawa 1995, s. 15.

obezwładnia nas swą naganną nieufnością wobec nas samych i sprawia, że lękamy się życia jako takiego, robiąc z niego „koszyk z jajkami”. Oplata nas wtedy ciemna myśl naznaczona fatum przeznaczenia, a jej czarne ziarno rozkwita i powoduje, że „tracimy głowę”<sup>347</sup>. „Trwoga ujawnia nicość”<sup>348</sup> i sprawia, że jesteśmy zawieszeni. Powoduje bowiem, że byt wyślizguje się, pociągając nas ze sobą, na miejscu po nas pozostawiając już tylko „kogoś” bez żadnego oparcia:

Nicość odsłania się w trwodze, ale nie jako byt. Nie jest też bynajmniej dana jako przedmiot. Trwoga nie jest uchwyceniem nicości, niemniej przeto nicość nie ukazuje się jako coś odrębnego, „obok” bytu w całości, który jest trwogą przytłoczony. Wolelibyśmy powiedzieć, że w trwodze napotykamy nicość wraz z bytem w całości<sup>349</sup>.

W trwodze, przekonuje Heidegger, „byt w całości staje się kruchy”<sup>350</sup>, a mimo to nie dokonuje się w nim unicestwienie bytu w całości. W trwodze ujawnia on tylko swoją nicującą moc, z jaką niszczy nas i obezwładnia, pozostawiając w naznaczonym zdumieniem otępieniu. Takim otępieniem naznaczone jest życie Joe Christmasy. Jeśli iluzje przeszłości zabijają uwięzionego w nich Joe Christmasy, marzenia o przyszłości są równie niebezpieczne. Ignorancja pozostawia Joe Christmasy jeszcze bardziej bezbronnym w obliczu niekontrolowanej fluktuacji czasu i jego własnych wspomnień. Słowa, które Joe Christmas wypowiada pod koniec powieści, dobitnie świadczą o tym, iż jego życiem zawładnęła ciemna noc trwogi:

Ciemność wypełniona była miliardem głosów, pochodzących z całego okresu jego życia, jak gdyby przeszłość była płaskim obrazem, a potem miała pobiec dalej, przez jutro i wszystkie inne jutra, będące także częścią tego płaskiego, poruszającego się obrazu. Myślał o tym ze spokojnym zdumieniem: poruszającego się... miliardem... bliskie, bo przecież to wszystko, co kiedykolwiek było, było takie samo, jak to, co kiedykolwiek będzie, gdyż jutro to, co było, i to, co będzie, będą tym samym<sup>351</sup>.

Morderstwo Joanny Burden jest już tylko domknięciem fatalnego przeznaczenia, które spogląda w stronę Chrystusowego losu, ale samo nie potrafi się domknąć, by wydobyć na zewnątrz całą naturę bytu. Może to zrobić tylko Lena, której miłość odpowiada na wezwanie trwogi. Stawia się przed jej obliczem jako byt pograżony w istnieniu i niejako

---

<sup>347</sup> Tamże.

<sup>348</sup> Tamże, s. 16.

<sup>349</sup> Tamże, s. 17.

<sup>350</sup> Tamże.

<sup>351</sup> W. Faulkner, *Światłość...*, dz. cyt., s. 365.

wtykając wszystko na powrót w swoje odwieczne miejsce, odjeżdża spokojnie w nieznaną. W odsłonie kolejnego wcielenia to ona domyka los Joe Christmаса i naznacza jego śmierć narodzinami.

Nicość to również śmierć. Ta pojawia się w powieści w dość makabrycznych odsłonach. Po raz pierwszy, kiedy Joe Christmas morduje Joannę Burden i po raz drugi, kiedy to sam ponosi śmierć w wyniku kastracji. Fizyczny wymiar śmierci to tylko namacalna strona nicości. Jej nicujący rys odbija się ciemną kreską na życiu takich postaci jak Hightower i Byron. I jeśli przypadek drugiego z nich ostatecznie opowie się za istnieniem, będzie to możliwe tylko dzięki Lenie. W pewnym sensie ona również sprawia, że wewnętrzna pustka Hightowera przez moment rezonuje ożywczymi wibracjami, w które wprawia go miłosne przemienienie Byrona. Wydaje się jednak, że ten nagły zryw wybrzmiewa bardziej jak nadszarpnięta w ostatnich taktach nagłego szału struna, która jednak prędzej wróci do swej pierwotnej postaci lub pęknie. Trwoga, która dotyka Hightowera, to trwoga, która wpycha go w niemy mrok jego gabinetu, w którym nie pozostaje mu nic jak tylko czytanie poezji Tennysona. Jak większość Faulknerowskich bohaterów o intelektualnych proveniencjach, takich jak chociażby Quentin ze *Wściekłości i wrzasku*, Hightower zaprzepaszcza życiodajny potencjał swojego *Dasein* na rzecz pograżania się w niebycie istnienia. Jedyne światłem rozświetlającym mrok jego osobistej otchłani jest mdłe i jednak wciąż sztuczne światło jego lampki. Zupełnie tak, jakby ktoś chciał rozproszyć mrok gotyckiej katedry, oświetlając ją halogenem. Byłoby to równie sztuczne i nieprawdziwe jak wiara Hightowera, której filary w żaden sposób nie potrafią odnaleźć się w normalnym życiu. Jego ekstaza rozpromienia za to świat Leny, której wiara nie potrzebuje słów kościelnych kazań i przypowieści. Jej niezachwiana wiara w to, co robi, i ludzi jest światłem, które opromienia mrok Faulknerowskiego czarnoksiężstwa. Jego blask oświetla losy pozostałych bohaterów niczym kościelne witraże. I choć w przeciwieństwie do innych bohaterów powieści na temat Boga Lena nie przemawia, jego obecność objawia się w pełnym miłości bogactwie jej życia.

## 8.5. Pomędzy lękiem a olśnieniem

Powiedzieliśmy już, że w przypadku doświadczenia *numinotycznego* tym, co jawi się nam jako jakość szczególna, zjawisko, które trudno jest nam samym określić, wydarza się pomiędzy lękiem i olśnieniem. Odnosząc ten rodzaj przeżycia do doświadczeń opisywanych przez poetów metafizycznych, Władysław Stróżewski raz jeszcze uwypukla fakt, że los człowieka naznaczony jest, można by rzec chroniczną, samotnością: od świata natury oddziela go samoświadomość, od świata nadprzyrodzonego – śmiertelność.

Właśnie tak rozumiana dialektyka ludzkiego istnienia znajduje swoje szczególnie miejsce w powieści Williama Faulknera. I tu uniwersum człowieka zostaje naznaczone świadomością zawieszenia pomiędzy światem natury i zjawisk nadprzyrodzonych, między zwierzęcym obliczem człowieka a jego metafizyczną tęsknotą za nieskończonością. Zwierzęcy wymiar ludzkiej egzystencji silnie rezonuje z losami bohaterów powieści, a jego „zoologiczna semiotyka”<sup>352</sup> daje o sobie znać na wielu poziomach. Niejednokrotnie narrator nadaje bohaterom iście zwierzęce atrybuty. Jest tak na przykład, kiedy opisuje Byrona, wiedzącego, że „jego własne oczy są parą zwierząt”<sup>353</sup>, a on sam „porusza się z tą niepewną, fałszywą zręcznością zwierząt, chwiejących się na swoich tylnych nogach, zręcznością, z której zwierzę ludzkie jest tak niedorzecznie dumne i która nieustannie zawodzi je wobec praw natury [...]”<sup>354</sup>. O zwierzęcej naturze człowieka w *Światłości w sierpniu* mówi się także na poziomie symbolicznym, gdzie rytualny ubój owcy jednoznacznie odnosi się do naturalnej przypadłości kobiecej natury, a koń najwyraźniej uosabia odwagę i Bergsonowską *élan vital*. Zwierzęca intuicja naznacza los Joe Christmаса. Z jednej strony jest mu przewodniczką podczas jego ucieczki, z drugiej każe przewidywać jej fatalny koniec

---

<sup>352</sup> Ch. T. White, *The Modern Magnetic Animal: As I Lay Dying and the Uncanny Zoology of Modernism*, „Journal of Modern Literature” 2008, nr 3 (31), s. 81-101.

Analizując powieść Faulknera *Kiedy umieram*, White zwraca uwagę na związek języka z kategoriami zazwyczaj zarezerwowanymi dla świata zwierząt. Związek ten bada, korzystając z ukutego w 1963 roku przez amerykańskiego semiologa Thomasa Sebeoka terminu „zoosemiotyka”. Miałby on się odnosić do dwóch, pozornie przeciwstawnych sfer dyskursu – etologii i semiotyki. Z jednej więc strony mamy do czynienia ze światem natury, z drugiej wkraczamy w powiązany z kulturą świat zarezerwowany dla człowieka. Jak przekonuje White, sfery te nie tylko się przenikają, ale i wzbogacają rozumienie świata.

<sup>353</sup> W. Faulkner, *Światłość...*, dz. cyt., s. 559.

<sup>354</sup> Tamże, s. 99.

zawarty w stwierdzeniu: „Coś się ze mną stanie. Zrobię coś”<sup>355</sup>. Podczas swojej ucieczki podobnie jak wtedy, kiedy jako mały chłopiec został umieszczony w domu dziecka, „orientował się, gdzie jest, po zapachu powietrza”<sup>356</sup>. „I jak kot, zdawał się widzieć w ciemności, gdy posuwał się bezbłędnie ku pożywieniu”<sup>357</sup>, Joe Christmas zmierzał tam, gdzie prowadził go jego zwierzęcy instynkt. Ni zwierzę, ni święty, Joe Christmas dość mocną kreską wpisuje się w naznaczoną lękiem i rozedrganą dychotomię ludzkiej świadomości i tęsknoty za boskim ideałem. Nie sposób pominąć w tym kontekście tego bohatera sierpniowych zdarzeń, którego świętość nakazuje wyłączyć go poza obszar dramatycznych, zrodzonych z tej dialektyki tępnięć. Hightower, a o nim tutaj mowa, to przecież tylko jeden z wielu bohaterów powieści, których aspiracje wyrwania się z zakłętej dialektyki tęsknot i przeznaczenia każą uczynić z wiary religijny przesąd. Ci jednak, którzy zbyt mocno uwierzyli w misyjne światło swojej świętości – dziadek, ojczym czy nawiedzona kochanka Joe Christmаса, Joanna Burden – w ostatecznym rozrachunku ponoszą klęskę. Miejsce człowieka bowiem jest właśnie gdzieś pomiędzy, a ten, kto zatracą się w stanie zaprzeczenia tej jakże oczywistej dla Faulknera prawdy, w swoim ślepym i pysznym dążeniu do tego, by stać się lepszym, staje się jeszcze gorszym.

Wedle Stróżewskiego sztuka metafizyczna ma aspiracje poznawcze i choć, jak pisze autor, częściej kieruje się ona porządkiem serca niż porządkiem rozumu<sup>358</sup>, to jednak ostateczną „racją sztuki metafizycznej jest p r a w d a. Wobec niej piękno schodzi na drugi plan. Albo lepiej: jest tym, co wywołuje prawdę. Jest pięknem prawdy”<sup>359</sup>. W tym sensie dzieło sztuki, w tym dzieło sztuki literackie, staje się medium, przez które przemawia prawda o ludzkiej egzystencji, której jednym z wielu ważnych aspektów jest naznaczone tajemnicą absolutu przeżycie metafizyczne. Czyż nie jest właśnie tak, że „ten mówi najpiękniej o Bogu, kto wobec pełni wewnętrznego bogactwa potrafi milczeć o Nim najgłębiej?”<sup>360</sup>. Nie liczą się bowiem dla niego słowa, a sama miłość rodząca otwartość na świat i nasze w nim wędrownie.

---

<sup>355</sup> Tamże, s. 135.

<sup>356</sup> Tamże, s. 175.

<sup>357</sup> Tamże, s. 198.

<sup>358</sup> W. Stróżewski, *Wokół piękna...*, dz. cyt., s. 154.

<sup>359</sup> Tamże, s. 133.

<sup>360</sup> Mistrz Eckhart, *Kazania i traktaty*, przeł. J. Prokopiuk, Wydawnictwo Pax, Warszawa 1988, s. 88.

„A potem obejrzałem się i zobaczyłem jej twarz. Była już przygotowana, żeby wyrazić zdziwienie, jakby wiedziała, że kiedy to zdziwienie nadejdzie, sprawi jej to przyjemność. A kiedy nadeszło, sprawiło jej przyjemność. Bo powiedziała: «No, no, ale sobie człowiek podróżuje»»<sup>361</sup>.

---

<sup>361</sup> W. Faulkner, *Światłość...*, s. 659.



## Rozdział IX. Doświadczenie istnienia a metafizyczne doświadczenie czasu

„Inność”, która w nas wkracza, czyni nas innymi.

George Stiner, *Rzeczywiste obecności*

### 9.1. Doświadczenie czasu jako doświadczenie źródłowe

Szczególne doświadczenie czasu to wedle Władysława Stróżewskiego jedna z wartości nadestetycznych, która może ujawnić się w dziele sztuki dzięki jakościami metafizycznym. Odnosząc się do obrazu Vermeera *Kobieta ważąca perły*, krakowski filozof pisze: „Tajemniczość istnienia, czasu i wieczność, tajemnica porządku i końca, świata i cienia, wzajemnego przenikania się światów – wszystko to przybliża promieniowanie metafizycznego dobra i zła, *sacrum* i *profanum*, pokoju i zatrwożenia”<sup>362</sup>. Znaczyłoby to, że artystyczna wizja dzieła sztuki dotyka świata wartości immanentnych, jak i transcendentnych. Należy bowiem zauważyć, że wartości, które wymienia Stróżewski, tkwią we wskazanym przez niego obrazie, a jednocześnie są niejako zawieszane, roztaczają się nad nim niczym wspomniana przez Sartre’a w przypadku prozy Williama Faulknera „aura”, coś, czego nie da się zdefiniować lub określić w isticie poznawczych kategoriach, a co jednak istnieje. Choć aura ta pozostaje nieuchwytna, wciąż nie tylko przynależy do dzieła, ale również wzbogaca je o nowe wymiary. Jednym z nich jest czas pojmowany jako ekstaza wieczności.

W swoim eseju na temat istoty doświadczenia czasu z 2015 roku pt. *Doświadczenie czasu, doświadczenie istnienia* Władysław Stróżewski zastrzega, że w obliczu dokonań dotyczących zrozumienia czasu oraz refleksji nad istnieniem nie chodzi mu o nowe odkrycia w tej dziedzinie. Jego zamierzenia są skromniejsze i ograniczają się do zrozumienia tego, co do tej pory zostało dokonane

---

<sup>362</sup> W. Stróżewski, *Wartości...*, dz. cyt., s. 197.

w fenomenologicznych badaniach nad czasem. Stróżewski eksponuje źródłowość tych badań oraz osobiste, intuicyjne „świadczanie”<sup>363</sup> na rzecz autentyczności tego, co doświadczamy. Nie chodzi mu jednak o samą analizę danego doświadczenia, ale o przedzieranie się przez kolejne warstwy jego sensu, aż do tego, które konstytuuje najbardziej źródłowy sens całości – *arché*. Dlatego też w namyśle nad czasem Stróżewskiego interesuje istnienie jako wyraz najgłębszej prawdy o nas samych i otaczającym nas świecie. Jednocześnie jest ono związane z głębszym namysłem nad sztuką i jej rolą w męskiej walce człowieka z przygodnością swojego istnienia.

Jednym ze sposobów uchwycenia istoty istnienia jest jego negacja, a więc nieistnienie, śmierć. Jednak Stróżewski w swoich rozmyślaniach chce posunąć się o krok dalej i zapytuje, czy oprócz negacji jest jeszcze jakiś inny sposób dotarcia do istoty doświadczenia czasu. Jego kres jest ważną, ale czy jedyną cezurą wyznaczającą istotne granice ludzkiego doświadczenia? – zdaje się zapytywać Stróżewski. Nasza świadomość istnienia, jak zauważa filozof, nie jest samym istnieniem, a jemu chodzi o dotarcie do jak najbardziej wewnętrznej i źródłowej warstwy doświadczenia. „Bycie w świecie nie oznacza tego samego co bycie w stosunku do świata”<sup>364</sup>, pisze Stróżewski, mając na myśli zasadniczą różnicę między doświadczaniem „od środka”, a tego, które wciąż nie jest pozbawione swoich zewnętrznych odniesień. Jak sam przekonuje:

Przewycięzanie dualizmu podmiot–przedmiot stało się jednym z najważniejszych problemów po sprecyzowaniu istoty czystej świadomości i jej stosunku do świata transcendentnego, co było zasługą przede wszystkim Husserla i fenomenologów. Dla naszego tematu sprawa ta ma znaczenie fundamentalne, chodzi przecież o rozważenie różnych sposobów istnienia<sup>365</sup>.

Podążając tropem fenomenologów, Stróżewski pragnie więc uchwycić doświadczenie istnienia w czasie w sposób jak najbardziej bezpośredni. Zwracając uwagę na rozróżnienie istnienia i tego, co istnieje – bycia (*Sein*) i bytu (*das Seiende*), bytem jedynym w swoim rodzaju jest dla Stróżewskiego „ten, który rozumie swoje bycie”<sup>366</sup> – Heideggerowskie *Dasein*. Ponieważ „bycie w świecie” należy do podstawowych

---

<sup>363</sup> Stróżewski odwołuje się tutaj do eseju Barbary Skargi *Doświadczenie*, w którym filozofka zwraca uwagę na fakt, że słowo „doświadczenie” zawiera w sobie „świadczanie”, a więc potwierdzenie tego, że samo nasze przeżycie zaświadcza o prawdziwości danego zdarzenia.

<sup>364</sup> W. Stróżewski, *Doświadczenie czasu...*, dz. cyt., s. 116.

<sup>365</sup> Tamże.

<sup>366</sup> Tamże.

egzystencjałów *Dasein*, wszelki namysł nad istotą naszego bytowania musi uwzględniać „światowość” istnienia. Stróżewski akcentuje ten fakt jako wyjątkowo doniosły dla przekroczenia wyznaczonej przez Kanta granicy między *res cogitans* i *res extensa*.

Powtarzając za Stróżewskim, moglibyśmy powiedzieć, że „istnienie człowieka stopiło się z istnieniem świata, że poznanie siebie samego, jako egzystencji, otworzyło mu również poznanie świata”<sup>367</sup>. To bardzo ważna konstatacja, ponieważ wyznacza nowe, inne ramy ludzkiego doświadczenia istnienia. Mieści się w nim człowiek, z jego własnym sposobem przeżywania czasu, ale i świat, w którym żyje i którego jest częścią. Stróżewski wspomina o trosce, *Sorge*, jako ważnym odniesieniu *Dasein* do świata. Głównym przedmiotem tej troski jest jednak to, co służy człowiekowi – narzędzia. Jak słusznie zauważa przytaczana przez Stróżewskiego Barbara Skarga, troska jest w gruncie rzeczy troską *Dasein* o samego siebie. Podążając tym tropem, Stróżewski zwraca uwagę na to, że w ten sposób troska niejako ujawnia świat, a nie odwrotnie. Będąc integralną częścią świata, człowiek dopiero uczy się rozumieć swoje w nim miejsce i tak jak poręczność dopiero konstytuuje narzędzie, tak troska odkrywa przed człowiekiem kolejne sposoby istnienia w świecie.

## 9.2. Szyfry transcendencji

Niwelacja różnicy między przedmiotem i podmiotem staje się dla Stróżewskiego przyczynkiem do nawiązania do teorii szyfrów Karla Jaspersa. Koncepcja ta jest o tyle ważna, że również odnosi się do różnicy między przedmiotem i podmiotem. Tutaj jednak różnica w obliczu Ogarniającego zostaje zniesiona. To ważny wątek w dociekaniach o istocie doświadczenia czasu Stróżewskiego, ponieważ wyznacza im dość nieoczekiwany, ale ciekawy kierunek. Oto jak Ogarniające definiuje sam Jaspers: „Samo Ogarniające nigdy nie staje się przedmiotem, natomiast przejawia się w rozszczepieniu na «ja» i przedmiot. Ono samo zostaje tłem, bez końca rozjaśniającym się w zjawiskach, pozostaje zawsze – Ogarniającym”<sup>368</sup>. Ogarniające transcendencji dostępne jest więc nam za pomocą metafizyki, pojmowanej jako szyfr. Oznaczałoby to, że byt nie jest dostępny

---

<sup>367</sup> Tamże, s. 17.

<sup>368</sup> K. Jaspers, *Wprowadzenie do filozofii*, przeł. A. Wolkowicz, Wrocław 1995, s. 20.

bezpośrednio, a właśnie za pomocą szyfrów transcendencji. Jak wyjaśnia Jaspers: „[...] egzystencja osiąga samoświadomość tylko w zjawiskach immanencji, natomiast sama transcendencja nigdy się nie jawi. Miejsce jej zjawiska zajmuje mowa szyfrów”<sup>369</sup>. Szyfr odnosi się z jednej strony do treści transcendentnych, a z drugiej zawiera w sobie treści egzystencjalne. Jak pisze Czesław Piecuch: „A więc choć dla poznania intelektualnego transcendencja pozostaje na zawsze zakryta, to jednak egzystencja może doznać jej obecności za pośrednictwem szyfru”<sup>370</sup>. Jednak:

Transcendencja jako wypowiedalność nie pozwala niczemu być definitywnie trwałym. W obliczu niezmierności transcendencji musimy nakazać sobie skromność, nawet jeśli uważamy, że odniesienie do niej uzyskujemy nie inaczej jak dzięki rozumności, miłości, jasności i egzystencji, która stale powtarza swą decyzję. Widzimy Inne. Wzgląd na prawdę obliguje nas, byśmy, nawet jeśli z przerażeniem, widzieli owo Inne w jego nieubłaganej radykalności. Rzeczywistość, którą tu doświadczamy, staje się mową w szyfrach, które utrafiąją, a zarazem nie utrafiąją jej, mówiąc o „mocach”, o „namiętym upodobaniu do nocy” i jakkolwiek by jeszcze inaczej<sup>371</sup>.

Szyfr jawi się jako pomost łączący transcendencję z egzystencją, ale w przeciwieństwie do symbolu nie pozwala się rozszyfrować. Jego ulotność i nieodgadnioność, inność, wobec której Jaspers domaga się szacunku i pokory, z jednej strony pociąga, a z drugiej pozostaje nigdy niedającą się spełnić obietnicą. To ważny aspekt teorii szyfrów, ponieważ wskazuje na tajemniczy charakter uwikłania człowieka pragnącego podążać tropem, jaki objawia sam byt. Człowiek taki, zawieszony pomiędzy egzystencją a transcendencją, nie może liczyć na racjonalnie usankcjonowane swojego miejsca w świecie. Obcowanie z szyfrem wymaga natomiast przyjęcia postawy egzystencjalnej, której twórczy charakter objawia się w wiecznym poszukiwaniu znaków szyfru. Zwróćmy też uwagę na to, że podobnie jak w przypadku odszyfrowywania dzieła sztuki jest to zadanie trudne, by nie powiedzieć elitarne, ponieważ wymaga stuprocentowego zaangażowania oraz ciągłej pracy nad podnoszeniem swoich kwalifikacji duchowych. Na objawienie trzeba sobie w pewien sposób zasłużyć – ciężką pracą, ale i otwartością na nieznaną, jakie to objawienie może przed nami otworzyć. Człowiek zdążający tropem

---

<sup>369</sup> Tenże, *Wiara filozoficzna...*, dz. cyt., s. 190.

<sup>370</sup> C. Piecuch, *Metafizyka egzystencjalna Karla Jaspersa*, TAIWPN Universitas, Kraków 2011, s. 239.

<sup>371</sup> K. Jaspers, *Wiara filozoficzna...*, dz. cyt., s. 197-198.

szyfrów transcendencji to nie tylko człowiek wytrwały, twórczy i otwarty, ale to również człowiek dzielny.

Jeśli przyjmiemy, że ludzka świadomość to obszar immanencji, poza którym mieści się obszar transcendencji, ta pierwsza jawi się jako granica. Z jednej strony jest przedmiotem poznania, a z drugiej wymyka się poznaniu przedmiotowemu. Zauważmy i podkreślmy jednak, że:

Transcendencja nie oznacza przekraczania jakiejś granicy, która z góry już wiąże podmiot w jakiejś wewnętrznej przestrzeni. Tym bowiem, co jest przekraczane, jest sam byt, który może stać się dla podmiotu jawny, a to właśnie na podstawie jego transcendencji. Przez to, że przejście egzystuje z jestestwem i w ten sposób przekraczany jest byt nie będący jestestwem, byt taki pojawia się jako taki, tzn. w sobie samym<sup>372</sup>.

Taka sytuacja szczególnie wyraźnie dotyczy człowieka jako istoty czasowej, żyjącej na skrzyżowaniu czasu i wieczności. Czasowość nie tylko sytuuje go w określonym przebiegu czasu, ale także wpływa na konstytucję własnego bycia, tym samym wyznaczając kierunek jego własnej egzystencji, jak i sens bytu w ogóle. Indywidualny czas psychiczny każdego z nas staje się formą transcendentalną z racji na wskazanie tego, co wieczne i co sytuuje się poza czasem. Ten aspekt czasowego istnienia człowieka oraz możliwość jego transcendowania w czas wieczny otwierają płaszczyznę filozofii egzystencjalnej jako tej, która może spróbować ukazać więź bytu z myślą. Jej szczególnym wyzwaniem pozostaje sytuacja graniczna wyznaczona jako doniosły moment doświadczenia tego, co ostateczne. Moment omdlenia, o którym pisze w swoim esej o czasie Władysław Stróżewski, pozostaje właśnie taką namiastką sytuacji granicznej, w której dochodzi do prezentacji wszystkich regionów bytu w świadomości i w rezultacie transcendowania rozumianego jako moment olśnienia ujawniający nam jakiś okrucieństwo prawdy o naszym istnieniu. Może to być moment śmierci, jak w przypadku bohatera powieści *Wściekłość i wrzask* – Quentina, jak również religijnej ekstazy, tak jak w przypadku kolejnej z bohaterek tej powieści – Dilsey. Może to być moment omdlenia, ale również moment szczególnego olśnienia, jakie może towarzyszyć lekturze książki. I choć prawda objawiona w wyniku takiego spotkania jest, jak podkreślał Jaspers, bardzo ulotna, to jednak niezaprzeczalna. Dzieło sztuki, a szczególnie dzieło sztuki literackiej, jest szczególnym rodzajem szyfru transcendencji. Jest tak z racji na jego szczególną

---

<sup>372</sup> M. Heidegger, *Transcendencja i czasowość*, przeł. J. Margański, [w:] *Teksty filozoficzne – transcendencje*, red. B. Baran, Papieska Akademia Teologiczna, Kraków 1986, s. 60.

zdolność ukazywania uwikłania człowieka w czasowość – indywidualny sposób przeżywania jego ekstaz, ale również możliwość objawienia w obliczu wieczności. Ta swoista więź jednostki z transcendencją objawiona za pomocą dzieła sztuki pozostaje dla Stróżewskiego niewyczerpanym źródłem metafizyczności, ale również swego rodzaju normą definiującą człowieczeństwo.

### 9.3. Inny wobec „doświadczenia czasu, doświadczenia istnienia”<sup>373</sup>

Innym sposobem dociekania istoty naszego istnienia i świata jest przywołana przez Stróżewskiego w jego eseju o czasie Buberowska koncepcja Ja – Ty. Jest to relacja szczególna, ponieważ konstytuuje istotę człowieka. Jak pisze Martin Buber: „Podstawowe słowo Ja – Ty można wypowiedzieć tylko całą istotą. Zgromadzenie i stopienie w całą istotę nie może nigdy dokonać się przeze mnie, nigdy beze mnie. Staję się Ja w zetknięciu z Ty. Stając się Ja, mówię Ty”<sup>374</sup>. Zdaniem Stróżewskiego tak postrzegane *Dasein*, gdzie relacja Ja – Ty konstytuuje istotę człowieka, nabiera szczególnej mocy wyjścia poza siebie, ku światu. Relacja Ja – Ty niekoniecznie więc musi odnosić się do innej istoty ludzkiej, ale może wzbogacić konstytucję swojego istnienia o inne byty, zwierzęta, a nawet rośliny. Jak pisze przywoływany przez Stróżewskiego Buber: „Drzewo nie jest wrażeniem, grą mojej wyobraźni, wartością nastrojową; ono żyje naprzeciw mnie i ma ze mną do czynienia, tak jak ja z nim – tylko inaczej”<sup>375</sup>. Wydaje mi się, że nad kwestią Innego oraz tego, co pojawia się jego w kręgu orbity rozważań na temat sztuki rzeczywiście oznacza, warto przystanąć nieco dłużej. Głównie z tego względu, że ten wątek w dociekaniach nad doświadczeniem istnienia, w tym doświadczeniem czasu, stanowi przyczynek do głębszego namysłu nad człowiekiem i sposobem jego bytowania w ponowoczesnej rzeczywistości.

---

<sup>373</sup> Podtytuł tego rozdziału w sposób umyślny uwzględnia tytuł eseju Władysława Stróżewskiego na temat doświadczenia czasu. W ten sposób chciałam podkreślić być może na pierwszy rzut oka nieoczywisty, a jednak szczególny związek filozofii Innego z dociekaniem na temat istoty czasu w sztuce. W tym miejscu chcę również zwrócić uwagę na to, że praca Władysława Stróżewskiego *Doświadczenie czasu, doświadczenie istnienia* choć dość krótka, ujawnia wpływy takich filozofów jak Bergson, ale również Buber, Lévinas i Skarga (której fragmenty *Kwintetu metafizycznego* filozof przytacza już na pierwszej stronie swoich rozważań).

<sup>374</sup> M. Buber, *Ja i Ty...*, dz. cyt., s. 45.

<sup>375</sup> Tamże, s. 42.

Odnosząc się do słów Lévinasa, Stróżewski wyróżnia moment transcendencji jako kluczowy dla metafizyki:

„Nieobecne jest prawdziwe życie”. Lecz my jesteśmy na świecie. Właśnie w tym *alibi* rodzi się metafizyka – i nim się żywi. Zwraca się ona ku „gdzie indziej”, ku „poza”, ku temu, co „inne”. W swej formie najbardziej ogólnej, jaką przybrała w dziejach myśli, istotnie pojawia się ona jako ruch wychodzący od świata, który jest nam bliski i znany (niezależnie od tego, jakie by nie były ziemie jeszcze nieznanne, które z nim graniczą lub które on zakrywa), ruch wychodzący od tego „u siebie”, w którym zamieszkamy, i kierujemy się ku obcemu „poza mną”, ku „tam”<sup>376</sup>.

Filozofię Innego Lévinasa można komentować na wiele sposobów. Jednak interpretacja, jaką zaproponowała Barbara Skarga, wydaje mi się szczególnie trafna i intrygująca, zwłaszcza jeśli mówimy o metafizyce w sztuce.

Skarga rozpoczyna swoje rozważania w sposób dość przewrotny – od zapytania, czy poczucie kryzysu kultury europejskiej jest poczuciem uprawnionym. Diagnoza kryzysu kultury, w tym sztuki, została postawiona już dawno temu. A jednak jest w tym pytaniu filozofki jakaś nadzieja, że nie wszystko jeszcze stracone. Kultura europejska, podobnie jak sztuka, zdaje się sugerować Skarga, niekoniecznie przecież musi zostać zdegradowana do roli marnej służki ubiegłego wieku, ale być może jedynie domaga się przeformułowania jej zasadniczych kategorii. Rodzi się tylko pytanie, jak kategoria Innego, zdaniem filozofki, może odnosić się do tej wizji upadku kultury i czy rzeczywiście kategoria ta wnosi do dyskursu na temat degradacji sztuki aż tak wiele, by poruszać ją tutaj, w miejscu, które, jak by nie było, zostało zarezerwowane na metafizyczność. A jednak wydaje się, że trop Innego, jaki w swoich rozważaniach na temat metafizyczności w sztuce podjął również Stróżewski, nie tylko wskazuje na dialektyczne usankcjonowanie Innego w doświadczeniu nadestetycznym, ale i zatacza o wiele szersze kręgi. Na ich antypodach znajduje się refleksja Skargi odnosząca się do dzieła Lévinasa *Filozoficzne określenie idei kultury. Dane etnograficzne*, w którym filozof nakazuje poszukiwać przyczyny kryzysu kultury europejskiej w jej sposobie myślenia. Zdaniem Lévinasa kryzys ten jest wytworem „kultury immanencji”, która za swoje główne dążenie przyjmuje nadanie inteligibilności światu zarówno w sferze teorii, jak i praktyki. Oznacza to, że głównym ośrodkiem nadawania sensu staje się świadomość,

---

<sup>376</sup> W. Stróżewski, *O metafizyczności...*, dz. cyt., s. 98-99; za: *Od Husserla do Lévinasa. Wybór tekstów z ontologii fenomenologicznej*, red. W. Stróżewski, wyd. 2, Kraków 1989, s. 302.

której intelektualne proveniencje stają się jedynym wyznacznikiem poznawczym w postrzeganiu i rozumieniu świata. Konsekwencją tego podejścia jest sprowadzenie tego, co inne, do tego, jak postrzega to moja świadomość. A wszystko po to, by zawładnąć tym, co nowe i nieznanne, na swoich warunkach. Lévinas sprzeciwia się więc możliwości uchwycenia rzeczywistości z punktu widzenia absolutnej świadomości, otwierając tym samym możliwość zaistnienia tego, co na zewnątrz. To nie tylko zaproszenie inności tego, co na zewnątrz, ale także reorganizacja podmiotowo-przedmiotowej zależności. Podmiot nie jest już tym, który jako korelat własnych aktów intencjonalnych ustanawia, a właściwie uzurpuje sobie władanie nad przedmiotem. Krytyka Lévinasa na poziomie filozoficznym najwyraźniej mierzy w ideały rozumu absolutnego Hegla, który na poziomie politycznym wyraża się w dążeniu do całości absolutnej, a w dalszej konsekwencji prowadzi do rządów totalitarnych. Oznaczałoby to, że, jak podpowiada Skarga, „kultura immanencji jest kulturą represyjną, jest kulturą zniewolenia fizycznego i moralnego”<sup>377</sup>. Jest tak też dlatego, że to, co inne, przedmiot, zostaje sprowadzone do tego, co tożsame z moją intelektualną perspektywą, która staje się teraz jedynym nośnikiem sensu. Jak pisze Skarga: „W rezultacie to, co inne, ma sens wówczas dopiero, gdy zostaje zredukowane do Tego-Samego, a więc, o ile jest już nie w sobie, lecz dla mnie, o ile podporządkowuje się mojej intelektualnej perspektywie”<sup>378</sup>. Taka optyka skutkuje tym, że relacja przedmiot – podmiot staje się relacją zawłaszczenia, gdzie świat zostaje podporządkowany podmiotowi, który nie tylko go zawłaszcza i nad nim panuje, ale kształtuje go na podobieństwo swojego własnego wyobrażenia. Ta władza nad przedmiotem nie tylko pozbawia ten ostatni indywidualności, ale również powoduje, że i sam podmiot zostaje jej pozbawiony. Lévinas określa to jako imperializm Tego-Samego, w królestwie którego podmiot ujmuje siebie jedynie jako część całości, bezosobowe „ja”, którego wszelkie indywidualne zręby zostają unicestwione przez uniwersalność rozumu. Pojęcie sensu przy tak rozumianym statusie podmiotu łączy się więc z pojęciami, które Skarga wymienia jednym tchem, a są to: jedność, całość, uniwersalność, istota, wieczność i panowanie. Tak pojmowanej kulturze immanencji Lévinas przeciwstawia kulturę transcendencji, która jest wyjściem Drugiemu naprzeciw i uwzględnieniem go w konstytuowaniu mojego własnego horyzontu sensu.

---

<sup>377</sup> B. Skarga, *Emmanuel Lévinas: kultura immanencji*, [w:] *też*, *Tożsamość i różnica. Eseje metafizyczne*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2009, s. 130.

<sup>378</sup> Tamże, s. 135.



Oznaczałoby to, że idea Innego jest dla Stróżewskiego ideą ważną z co najmniej kilku względów. Otwartość na wprowadzenie na orbitę jego estetycznych rozważań tego, co „inne”, nie tylko generuje napięcie związane z dopuszczeniem do głosu tego, co obce i nieznanne, ale również zwraca swoją uwagę na rodzącą się z tego „dopuszczenia” energię. Jej ostatecznym spełnieniem będzie ruch jako warunek wstępny każdej zmiany.

#### 9.4. Doświadczenie Innego a doświadczanie dzieła sztuki

W kontakcie z dziełem sztuki, jakim jest dzieło literackie, podążając za wizją Gadamera, ale i Stróżewskiego, Innego spotykamy na wielu różnych poziomach. Z jednej strony to samo dzieło, jego struktura i sens, jaki się przed nami odkrywa, ale również i sam autor, epoka, w której tworzył, jawią się jako Inni, z którymi jako czytelnik przychodzimy na spotkanie. W tym spotkaniu z dziełem literackim, którego wielowymiarowość nadaje mu rangę szczególną, możliwość obcowania z Innym jawi się jako szansa wzbogacenia nas samych o zupełnie nowy wymiar. Aby jednak to uczynić:

należy zrewidować podstawowe założenia filozofii europejskiej. Trzeba więc najpierw zdać sobie sprawę, że doświadczeniem pierwotnym nie jest doświadczenie samego siebie, nie jest ani świadomość Ja, ani świadomość My, lecz rewelacja Innego, gdzie inny jest innym w sposób nieredukowalnym do Tego-Samego, gdzie inność i odseparowanie rozbijają każdą syntezę. W tej relacji z Innym Ja nie myśli już o... lecz dla..., a więc Inny zmusza mnie, bym się o niego troszczył i brał na siebie odpowiedzialność. Jest to relacja etyczna, a nie poznawcza, relacja, która „narusza równowagę duszy obojętnej i niewzruszonej w poznaniu”, relacja, która mnie wytrąca z mego egoizmu. Jest zaś możliwa, więcej – konieczna, albowiem w każdym z nas tkwi pragnienie nieskończoności, której pojąć nie jesteśmy w stanie, ale której nie przestajemy szukać<sup>379</sup>.

A zatem to nie wspólnota myśli staje się wyznacznikiem rozmowy. W takiej wspólnocie może toczyć się jedynie monolog. Wyznacznikiem rozmowy jest różnica, którą przynosi ze sobą Inny, „traumatyzm zdziwienia”<sup>380</sup>, które dopiero wyzwala sens. W swojej istocie doświadczenie Innego jest powrotem do pierwszego kontaktu człowieka ze światem, gdzie zdziwienie współlistnieje z zachwytem i lękiem.

---

<sup>379</sup> Tamże, s. 141.

<sup>380</sup> Tamże, s. 142.

Doświadczenie estetyczne może być traktowane jako „zaszczepienie” jednego świata na drugim, które skutkuje dostępem innych ludzi do mojego świata i moją partycypacją w ich prywatnych światach. Ta estetyczna partycypacja to rodzaj porozumienia między mną i artystą, ale również między innymi, którzy dzieła doświadczają. To również, zwróćmy uwagę, sposób potwierdzenia ciągłości mojej relacji z tymi, którzy zostawili swój ślad w kodzie przeszłości, jakim jest dzieło. Poprzez wyznaczenie swojego miejsca w odbiorze dzieła określam jednocześnie przynależność do określonej linii jego interpretacji, czym konsekwentnie przypieczętowuję przynależność do danej wspólnoty odczytań. Wspólnota ta, grupa osób, które odbierają świat w podobny sposób, naznacza nas piętnem ponowoczesnego trybalizmu. Daje nam ona poczucie bezpieczeństwa, ale i przekonanie, że nie jesteśmy na tym świecie sami, że samotność, która jest raną współczesności, nie musi być raną nie do zaleczenia.

## 9.5. Aksjologiczny wymiar doświadczenia Innego

Podążając tropem myśli Bubera, Władysław Stróżewski przywołuje istnienie, które nie tylko jest otwarte na Innego, ale i ustanawia się w obliczu innych istnień i bytów, a jednocześnie w jakiś sposób „humanizuje”<sup>381</sup> cały świat. Takie postrzeganie konstytuowania się *Dasein*, jego możliwości jako bytu myślącego humanizującego świat poruszają aksjologiczny aspekt istnienia, gdzie do głosu dochodzą wartości umożliwiające to jedyne w swoim rodzaju wyjście poza siebie. Niewątpliwie do takich wartości, jak przekonuje Stróżewski, należy miłość. Bez jej twórczej mocy kochania przeobrażenia o takim statusie jak konstytucja *Dasein* w świecie nie byłyby możliwe. Na tym etapie naszych rozważań na temat istnienia i czasu możemy zapytać za Stróżewskim: „Jaka jest więc relacja między istnieniem i dobrem, istnieniem i pięknem?”<sup>382</sup>, a zaraz potem zastanowić się, co wspólnego ma z tym rozważanie na temat czasu. Aby dobrze wyjaśnić ten związek, musimy raz jeszcze podkreślić nierozzerwalną więź naszego

---

<sup>381</sup> Tamże, s. 119.

Stróżewski pisze tak: „Każda interpretacja jest zawodna, może nawet zniekształcić myśl, którą się pragnie zrozumieć. Zbyt dalekie porównywanie myśli Heideggera i Bubera na pewno jest ryzykowne. Ale chyba pewne jest to, że w obu przypadkach mamy wyraźnie przełamywanie granicy między podmiotem a światem przedmiotowym, a u Bubera dostrzec możemy nawet swoistą humanizację świata” (W. Stróżewski, *Doświadczenie czasu...*, s. 119).

<sup>382</sup> Tamże.

istnienia z czasem. Czas nie jest ramą, w której kreśliłyby obraz swojego bytu i bycia, ale jest niewidoczną tkanką wpisaną w nasz los. Możemy doświadczać go na różne sposoby, nigdy jednak nie możemy oddzielić go od naszego bycia w świecie. Jest on integralną częścią nas samych i świata jednocześnie. I choć jedną z największych tajemnic jest to, w jaki sposób te dwa czasy, czas obiektywny i czas naszej duszy, przenikają się wzajemnie, to dopełniają one nasze *Dasein* w sposób zupełnie niezwykle i niepowtarzalny. Stróżewski pisze tak:

Gdy wnikamy w nasze własne istnienie, w nasze „jestem”, zdarza się, że pojawia się moment niezwyklego zadowolenia, niekiedy radości, a nawet tajemniczej, bo niezasłużonej przez nas samych satysfakcji, że istniejemy, co więcej, że istnieje także świat wokół nas. Sami dla siebie nie jesteśmy obojętni, a otaczające nas Ogarniające odczuwamy jako przyjazne, a przynajmniej aksjologicznie pozytywne<sup>383</sup>.

Chwilę taką, chwilę zupełnie niezwykłą, Stróżewski porównuje z doznaniem estetycznym, jakie towarzyszy doświadczeniu prawdziwego piękna, piękna natury estetycznej. Wybitny obraz, mistrzowskie wykonanie symfonii lub wiersz są w stanie wywołać w nas zachwyty o wręcz nieprawdopodobnym natężeniu. Będzie to właśnie zachwyty podobny do tego, jakiego doświadczamy „w chwilach uświadamiania sobie potęgi i chwały istnienia”<sup>384</sup>. Zachwyty ten możliwy jest do wywołania dzięki odpowiedniemu doborowi środków artystycznych i estetycznych, innymi słowy do szyfru transcendencji, który potrafi wstrząsnąć nami na tyle, by wywołać w nas ekstatyczne uczucie szczęścia.

Podobne uczucie towarzyszy głównemu bohaterowi *Czasu odnalezionego*, który w mistycznej atmosferze biblioteki odnajduje szczęście, jakim jest tworzenie dzieła sztuki, pisanie. Czyste piękno, jak zdaje się mówić Stróżewski, jest „racją istnienia”<sup>385</sup> i jako takie nie potrzebuje dopełnienia. Ekstaza, jaka towarzyszy jego objawieniu, zasadza się na jednej chwili przebłyску, w której śmierć przestaje istnieć na rzecz wieczności. Ten ekstatyczny rys łączy teorię Stróżewskiego z Nietzscheańską teorią wiecznego powrotu – czwartym wymiarem czasu, ekstazą, w której łączą się ze sobą przeszłość, teraźniejszość i przyszłość – wiecznością.

---

<sup>383</sup> Tamże.

<sup>384</sup> Tamże, s. 120.

<sup>385</sup> Tamże.

## 9.6. Nadczłowiek w teorii wiecznego powrotu a męstwo bycia

Przywilej wiecznego powrotu w teorii Fryderyka Nietzschego został zarezerwowany dla nadczłowieka. Do wiecznego powracania i jednocześnie ekstazy chwili zdolny jest tylko nadczłowiek, czyli byt świadomy, który afirmuje świat takim, jaki jest, z jego nędzą, cierpieniem i śmiercią. W teorii filozofa narodziny nadczłowieka jako początek filozofii pozytywnej ma jednak dopiero wyznaczyć przyszłość. Ten antropologiczny rys teorii wiecznego powrotu, który nakazuje wierzyć w człowieka przyszłości jako tego, który potrafi wznieść się ponad swe ludzkie moce, by przekroczyć siebie samego, rzuca pewne światło na teorię istnienia Stanisława Stróżewskiego. Może warto więc spojrzeć na nią właśnie przez pryzmat Nietzscheańskiego nadczłowieka.

W swoim eseju *O swoistości sposobu istnienia człowieka* Władysław Stróżewski nawiązuje do nauk swojego mistrza, Romana Ingardena. Zastanawia się w nim nad niepowtarzalnym sposobem istnienia człowieka, który zostaje naznaczony przez swoją zależność od trwania w czasie. Jak zaznacza Stróżewski, koncepcja Ingardena, za którą podąża, w wyraźny sposób odróżnia się od egzystencjalistycznych stanowisk teorii człowieka. Człowiek jest nie tylko potencjałem stawania się i autokreacji, ale również bytem bezsilnym w obliczu swojego własnego przemijania. Jak pisze Stróżewski:

Sam w sobie autonomiczny, ukazuje jednak swoją egzystencjalną kruchość, polegającą na wewnętrznej, niejako „wrodzonej” możliwości rozbicia czy rozkładu. Możliwość ta przysługuje wyłącznie istotom żywym; byty martwe stawiać mogą jedynie bierny opór czasowi, bezwiednie niszczyć, nie ma w nich bowiem ośrodka siły, który – wskutek podjętej walki o swe przetrwanie – odsłaniałby równocześnie kruchość swojego istnienia<sup>386</sup>.

Ekstaza przyszłości, która dla człowieka zawsze pozostaje ekstazą przyszłości w wyczekiwaniu jego własnego kresu, jawi się jako największa i nieuchronna klęska jego istnienia. Jednak jak podkreśla Stróżewski: „Różne mogą być formy naszej reakcji: pozostawanie w stanie nieustannej trwogi, biernie poddanie się losowi, rozpacz, to tylko niektóre z nich. Ale możliwa jest i inna odpowiedź: męstwo”<sup>387</sup>. Męstwo rozumiane jako

---

<sup>386</sup> W. Stróżewski, *O swoistości sposobu istnienia człowieka*, [w:] tegoż, *O wielkości. Szkice z filozofii człowieka*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2002, s. 70-71.

<sup>387</sup> Tenże, *O przygodności człowieka*, [w:] tegoż, *O wielkości...*, dz. cyt., s. 89.

„samoafirmacja bytu wbrew faktowi niebytu”<sup>388</sup> dla Stróżewskiego staje się jednym z największych wyznawań bytu świadomego. To ta sama odwaga, o której pisał Ingarden w swojej rozprawie *Człowiek i czas*, rozumiana jako mężne przeciwstawianie się czasowi i umiejętności pełnego wykorzystywania swojego potencjału. Człowiek mężny, odważny, czyli ten, który mimo świadomości niechybnej nicości potrafi się przełamać, niejako transcendować sam siebie, by godnie przyjmować i wykorzystywać czas terażniejszy, to człowiek wyjątkowy. Chciałoby się powiedzieć: nadczłowiek. To ktoś, kto przerasta sam siebie, jest „siłą, która chce się utrwalić – w sobie, w swym dziele, we wszystkim, z czym się spotyka – czując, że wystarczy tylko jedna chwila odprężenia czy zapomnienia, a samą siebie rozbije, samą siebie zatraci i unicestwi”<sup>389</sup>. Wyzwalać w sobie moc bycia w obliczu przygodności istnienia to zdolność zupełnie nadludzka, godna już nie człowieka, ale jego nadludzkiej zdolności tworzenia.

## 9.7. Jakości metafizyczne wobec ekstazy wieczności

Stróżewski zauważa, że to nie tylko specyfika świadomego istnienia w czasie odróżnia człowieka od innych bytów. Filozof nawiązując do filozofii Romana Ingardena<sup>390</sup>, zwraca uwagę na to, że istnienie człowieka jest wyjątkowe ze względu na podejmowany przez niego wysiłek przekraczania własnej przyrodniczej natury, co pozwala mówić o transcendentnym sposobie istnienia człowieka. Drugi wymiar

---

<sup>388</sup> Tamże.

Tak definiuje „męstwo” przytaczany przez Stróżewskiego Paul Tillich:

„Męstwo jest samoafirmacją bytu wbrew faktowi niebytu. To akt «ja» indywidualnego przejawiający się w akceptacji lęku przed niebytem na drodze afirmowania siebie, albo jako części jakiejś ogarniającej całości, albo w aspekcie jaźni indywidualnej. Męstwo zawiera zawsze pewne ryzyko, zawsze znajduje się przed groźbą niebytu, czy mamy do czynienia z ryzykiem utraty siebie i stania się rzeczą pośród całej masy innych rzeczy, czy też z utratą własnego świata w jałowym zwróceniu się ku samemu sobie. Potrzebuje ono mocy bytu, mocy przekraczającej niebyt doświadczany w lęku przed losem i śmiercią, czający się w lęku przed pustką i bezsenssem, przejawiający się w lęku przed winą i potępieniem. Męstwo, które ingeruje w ten potrójny lęk, musi być zakorzenione w mocy bytu większego niż moc własna naszego «ja» i moc czyjegoś świata”.

P. Tillich, *Męstwo bycia*, przeł. H. Bednarek, Wydawnictwo vis-à-vis etiuda, Karków 2021, s. 159.

<sup>389</sup> R. Ingarden, *Człowiek i czas*, [w:] tegoż, *Książeczka o człowieku*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1972, s. 68.

<sup>390</sup> Stróżewski nawiązuje tu do często cytowanego zakończenia Ingardenowskiego *Człowieka i czasu*, w którym Ingarden wielokrotnie powtarza odnoszącą się do człowieka formułę „jestem siłą”. Jak zaznacza Stróżewski, rozwinięcie tej koncepcji znajduje się również w nowszej, niemieckiej wersji *Sporu o istnienie świata*. Jak pisze: „Mowa tam o naszych zdolnościach twórczych (w tym także w zakresie twórczości artystycznej), o źródle naszych czynów, a wreszcie i o naszej sile moralnej” (W. Stróżewski, *O swoistości...*, dz. cyt.).

transcendencji człowieka, który jest ściśle związany ze sposobem jego istnienia, to jego zdolność do przekraczania siebie samego ku wartościom. Choć Ingarden ma tu na myśli wartości estetyczne, to zdolność ta może dotyczyć jakichkolwiek wartości dodatnich<sup>391</sup>.

Kiedy jednak Władysław Stróżewski z tej perspektywy analizuje teorię jakości metafizycznych Ingardena, dochodzi do wniosku, że to właśnie tęsknota za ujawniającymi się podczas obcowania z dziełem sztuki jakościami metafizycznymi jest często źródłem wielu naszych czynów. Stróżewski nie może jednak pogodzić się z tym, że jakości metafizyczne miałyby jedynie odnosić się do najwyższej jakości sztuki. Jak pisze: „Ich sens jest sensem związanym najgłębiej z samą istotą bytowania człowieka. Dzięki sztuce sens ten można w najpiękniejszy sposób objawić, sam jednak pozostanie autonomiczną jakością określającą nasz autentyczny sposób istnienia”<sup>392</sup>. Metafizyczny blask sztuki ujawnia właśnie tę nadczłowieczą moc, dzięki której człowiek pokonując przygodność swojego istnienia, staje do walki o godność, będąc już i tak na straconej pozycji. Jednak dzięki pięknu, jakie uosabia sztuka, człowiek jest w stanie przewyciężyć strach przed nicością i dzięki swojej odwadze i męstwu wyzwolić się z krępujących ekstaz czasu na rzecz afirmacji swojego istnienia, a tym samym mistycznej afirmacji świata, która jest, jak przekonuje Stróżewski, tego istnienia nieodłączną częścią.

Nawet jeśli sztuka, której rdzeniem są jakości metafizyczne, jest tylko namiastką wieczności, jej zasługą jest stworzenie czwartego wymiaru jako swoistego dowodu męstwa istoty ludzkiej, ale i odwiecznej tęsknoty za uwolnieniem się od więzów czasu. Jak pisze Stróżewski, bezpośrednio odwołując się do teorii wiecznego powrotu:

Ludzkość marzyła o uwolnieniu się od niej [zależności od czasu – I. Sz.] bodaj częściej i żarliwiej niż o wolności od przestrzeni: stąd koncepcje cyklicznej natury czasu i wiara w wieczne nawroty zdarzeń, stąd legendy o odzyskiwanej młodości, choćby tak, jak głoszą opowieści o Fauście, stąd wreszcie współczesne fantazje *science fiction* odwołujące się w sposób dla siebie swoisty do praw teorii względności<sup>393</sup>.

Dzieło sztuki wydaje się najlepszym medium, dzięki któremu człowiek potrafi wyzwolić się z więzów czasu. Dzięki niemu może uczestniczyć w chwilowej ekstazie objawienia – pełnej afirmacji swojego istnienia w świecie.

---

<sup>391</sup> Tamże, s. 77.

<sup>392</sup> Tamże, s. 80.

<sup>393</sup> W. Stróżewski, *Aksjologiczne horyzonty egzystencjalnej zależności*, [w:] *O wielkości...*, dz. cyt., s. 110-111.

## Rozdział X. Metafizyczny wymiar teorii wiecznego powrotu

W epoce rozkwitu domniemanie, iż ludzka egzystencja  
jest czymś stałym i niezmiennym, może smucić lub irytować:  
w epoce upadku (jak obecnie) stanowi obietnicę,  
że żadna hańba, żadne nieszczęście,  
żaden dyktator niczego nam nie ujmie.

J. L. Borges, *Kolista czas*

### 10.1. Metafizyczne rozważania o czasie a Nietzscheańska teoria wiecznego powrotu

Analizując aspekt wieczności w *Czarodziejskiej górze*, Paul Ricoeur opisuje przemianę duchową głównego bohatera – Hansa Castorpa. W pewnym momencie zauważa:

Zamiłowania Hansa Castorpa do astronomii, które wypiera obecnie wcześniejsze zamiłowanie do anatomii, monotonnemu doświadczeniu czasu nadaje odtąd proporcje kosmiczne. Kontemplacja nieba i gwiazd nadaje upływowi czasu paradoksalną stałość, która bliska jest Nietzscheańskiemu doświadczeniu wiecznego powrotu<sup>394</sup>.

Stażość, o której mówi *à propos* przemiany Castorpa Ricoeur, z pewnością odnosi się do stałości, z jaką przychodzi nam myśleć o wieczności. Wieczność w Nietzscheańskiej teorii wiecznego powrotu, do której filozof odwołuje się bezpośrednio, to wieczność o szczególnym statusie. I jakkolwiek kontrowersyjną jest sama koncepcja wiecznego powracania, nie może jej zabraknąć w badaniach nad czasem i literaturą.

Rozważania na temat teorii wiecznego powrotu postanowiłam zacząć od zacytowania fragmentu utworu *Kolista czas*, który jest częścią wydanego zbioru esejów

---

<sup>394</sup> P. Ricoeur, *Czas...*, dz. cyt., t. 2, s. 201.

autorstwa J. L. Borgesa pt. *Historia wieczności*<sup>395</sup>. Nie jest to zabieg przypadkowy. Jak słusznie zauważają Monika Proszak i Anna Żymełka, Borges:

był jednym z pierwszych, którzy przyczynili się do podjęcia kwestii znaczenia idei powrotu dla całej filozofii Fryderyka Nietzschego. Do lat trzydziestych owa idea była zwykle pomijana – traktowano ją, jak pisze Martin Heidegger, jako „niedowiedziona i niedowodliwa osobliwość” filozofii Nietzschego, sądzono, że jest ona poetyckim ornamentem czy wytworem oszalałej wyobraźni samotnika z Sils-Maria<sup>396</sup>.

Cytowany przez autorki Heidegger to tylko jeden w wielu filozofów, którzy podjęli się interpretacji Nietzscheańskiej wersji teorii wiecznego powrotu. Pisząc „wersji”, mam na myśli szerszy kontekst historyczno-filozoficzny, w jaki wpisana jest myśl o wiecznym powracaniu<sup>397</sup>.

W niniejszym rozdziale chciałabym przedstawić koncepcję wiecznego powrotu jako koncepcję sięgającą swoimi początkami mitycznego świata prapoczątków, by

---

<sup>395</sup> J. L. Borges, *Kolista czasu*, [w:] tegoż, *Historia wieczności*, przeł. A. Elbanowski, Prószyński i S-ka, Warszawa 1995, s. 86.

<sup>396</sup> M. Proszak, A. Żymełka, *Boska radość powtórzenia: postawienie problemu*, [w:] *Boska radość powtórzenia. Idea wiecznego powrotu*, red. M. Proszak, A. Szklarska, A. Żymełka, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2014, s. 9-25.

<sup>397</sup> Wśród najważniejszych z interpretacji teorii Nietzschego należy z pewnością wymienić dwutomowe dzieło Heideggera pt. *Nietzsche*. Według Heideggera zachodnia metafizyka rozpoczyna się od ukształtowania się dwóch przeciwstawnych tradycji. Z jednej strony mamy Parmenidesa – przedstawiciela tezy o niezmienności rzeczywistości („byt jest, a niebytu nie ma”); z drugiej zaś strony Heraklejski opis świata jako ciągle stawanie się, ruch i nietrwałość. Zdaniem Heideggera metafizyczna wizja Nietzschego jest próbą połączenia obu tych optyk: zmienność form ciągłej przemiany dzięki woli mocy oraz zasady wiecznego powrotu wszystkich rzeczy jako wyraz powtarzalności i tożsamości. W ten sposób, jak podkreśla Heidegger, Nietzsche połączył w swojej teorii to, co zmienne, z niezmiennością bytu. Odczytanie Nietzscheańskiej myśli w filozofii Karla Jaspersa uzyskuje etyczny i metafizyczny wymiar. W poświęconej temu zagadnieniu monografii *Nietzsche* Jaspers podkreśla fakt, że człowiek zostaje wyróżniony jako autentyczny i godny uwagi twórca wartości. Egzystencjalny akcent analizy Jaspersa uwzględnia pojawienie się nadczłowieka jako symbolu śmierci Boga i „bezbóżnej” wizji świata, gdzie Bóg tak naprawdę nie jest już nikomu do niczego potrzebny. W takiej perspektywie teoria wiecznego powrotu jawi się jako namiastka boskości. Karl Löwith dokonał wglądu w Nietzscheańską myśl (o kilka lat wcześniej niż Jaspers) w *Nietzsches Philosophie der ewigen Wiederkunft* (1935). Niestety pozycja ta wciąż nie została przetłumaczona na język polski. Interpretacja myśli Nietzschego autorstwa Löwitha pojawia się również w pracy *Od Hegla do Nietzschego*. Według Löwitha człowiek nowoczesny stracił sens życia, a teoria wiecznego powrotu może mu go przywrócić. Traktuje ją w sposób bardzo poważny, rezerwując dla niej nawet pozycję teorii naukowej, której zadaniem jest zwrócenie uwagi Europejczyków na kryzys wartości oraz konieczność wyboru drogi dalszego postępowania. W 1962 roku Gilles Deleuze publikuje monografię o myśli Nietzschego: *Nietzsche i filozofia*. Według Deleuze’a wielki powrót pozostaje powrotem selektywnym – tak na poziomie myśli, jak i samego bytu. Na poziomie myśli wielki powrót eliminuje to, co odrzuca pragnienie, a na poziomie bytu wszelkiego rodzaju „pół-moce”, godne tylko człowieka słabego. Interpretacja Pierre’a Klossowskiego zaprezentowana w jego książce *Nietzsche i błędne koło* jest zupełnie wyjątkowa i wyróżnia się na tle przedstawionej do tej pory literatury. Klossowski bowiem analizuje Nietzscheański wieczny powrót od strony jaźni osoby doznającej objawienia. Rekonstruując teorię wiecznego powrotu z perspektywy pierwszoosobowej, Klossowski bezpośrednio odnosi się do intymności wewnętrznych przeżyć, wśród których na szczególną uwagę zasługują akceptacja zmienności własnej tożsamości i swego rodzaju gotowość na wieczną dezaktualizację.



następnie zastanowić nad tym, jakie miejsce teoria ta zajmuje w moich rozważaniach nad czasem i literaturą. W swoich przemyśleniach chciałabym wyróżnić polską badaczkę – Hannę Buczyńską-Garewicz<sup>398</sup>. Jej analiza idei wiecznego powracania nie tylko uwzględnia dotychczasowe dokonania innych filozofów, ale również akcentuje ten aspekt Nietzscheańskich rozmyślań na temat czasu, który interesuje mnie najbardziej. Będzie wskazywać na to już sam tytuł jej dzieła – *Metafizyczne rozważania o czasie*, ale i dość bezkompromisowa teza polskiej badaczki. Uważa ona bowiem, że: „Pytanie, czy myśl o wiecznym powrocie jest zasadą etyczną, czy hipotezą kosmologiczną, jest zasadniczym nieporozumieniem. Nie jest ona ani jednym, ani drugim. Jest elementem metafizyki życia i czasu”<sup>399</sup>. Chciałabym podkreślić, że zadanie, jakie wyznaczam sobie w obrębie tej pracy, nie będzie obejmowało podtrzymywania tezy Buczyńskiej-Garewicz, a jedynie zaprezentowanie jej punktu widzenia, co (jak mam nadzieję) okaże się owocne dla moich własnych badań w duchu estetyki Władysława Stróżewskiego. Zdaję sobie sprawę z tego, że zakres mojej rozprawy nie pozwala na dyskusję z dość jednoznaczną tezą filozofki. Mam jednak nadzieję, że uda mi się w tej części moich rozważań nie tylko pokazać

---

<sup>398</sup> Obok Hanny Buczyńskiej-Garewicz polskim badaczem, który opowiada się za metafizyczną możliwością interpretacji Nietzscheańskiej teorii wiecznego powrotu, jest Bogdan Banasiak. W refleksji Banasiaka nad *Tako rzecze Zaratustra* w teorii Nietzschego nie powraca To Samo (tożsamość, jedno, byt), a właśnie różnica i to, co się różni. Jak zauważa autor, gdyby tak nie było, teoria Nietzschego byłaby niczym innym jak banalnym powtórzeniem filozofii Heraklita i stoików i jednocześnie przekreślałaby jakiegokolwiek aspiracje jego wizji do bycia teorią świeżą i oryginalną. Inspirujące w świetle naszych własnych poszukiwań filozoficznych wydają się również badania Pawła Pieniążka. W artykule *Jednostka i kosmos. Rozdarta wieczność w Nietzscheańskiej wizji wiecznego powrotu* filozof zwraca uwagę na to, że w swojej teorii Nietzsche usiłuje przywrócić antyczne doświadczenie świata, gdzie człowiek i kosmos stanowią jedność. *Incipit tragedia: Heidegger o Nietzscheańskiej myśli wiecznego powrotu* Stanisława Łojka to kolejna próba uwypuklenia metafizycznej doniosłości teorii o wiecznym powrocie. Porównując metafizyczne wątki myśli Nietzschego i Heideggera, autor podkreśla ich wspólne zaangażowanie w postrzeganie bytu jako całości, czyli charakterystyczne dla nowoczesności ujmowanie i doświadczanie bytu w sposób całościowy. Na szczególny, metafizyczny rys Nietzscheańskiej teorii wiecznego powrotu zwraca uwagę Radosław Strzelecki, kiedy pisze: „Czas nie jest dla Nietzschego, jak dla Kanta, ramą, w jakiej może pojawić się doświadczenie; i nie mówimy tu już o poznaniu, ale o przeżywaniu. Wielką zasługą Nietzschego stanowi zogniskowanie uwagi filozofii na zagadnieniu specyficznie ludzkiego doświadczenia czasu jako, po pierwsze, doświadczenia źródłowego dla wszelkiej w ogóle wykładni tego fenomenu, po drugie zaś, a może najważniejsze, jako filaru etyczności człowieka”<sup>398</sup> (R. Strzelecki, *Święte „tak”*. *Idea wiecznego powrotu jako zadanie pojednania z czasem*, [w:] *Boska radość...*, dz. cyt., s. 111). Odnosząc się do teorii Nietzschego, badacz, podobnie jak Buczyńska-Garewicz, zwraca uwagę na źródłowość samego przeżycia i w tym właśnie odnajduje jego niepowtarzalną, metafizyczną głębię. Źródłowość przeżycia metafizycznego oraz jego ekstatyczną głębię akcentuje również Malwina Rolka w artykule *Zagadka Ariadny – mityczny szyfr wiecznego powrotu*. W tym właśnie duchu interpretuje ona wykorzystywany przez Nietzschego mit Ariadny. Odnosząc się do rozważań na temat związku Ariadny i Zaratustry, Rolka konstatuje, że wieczny powrót (sięgający mitycznej ekstazy spod skały Surlei) nie może być żadnym rodzajem teorii, jak chce tego Deleuze, lecz okazuje się egzystencjalnym wstrząsem, na gruncie którego nie tylko postawione zostaje fundamentalne pytanie o stosunek jednostki do własnego istnienia, ale także pojawia się możliwość przemiany.

<sup>399</sup> H. Buczyńska-Garewicz, *Metafizyczne rozważania o czasie*, TAIWPN Universitas, Kraków 2003, s. 131.

oryginalność i świeżość podejścia Buczyńskiej-Garewicz, ale również wskazać bliskość naukowych intuicji filozofki z koncepcją doświadczenia istnienia w czasie w prozie Williama Faulknera.

## 10.2. Rola Heideggera w namyśle nad czasem

Buczyńska-Garewicz zaczyna swoje rozważania na temat czasu od krótkiego przypomnienia dokonań swoich poprzedników. Jest wśród nich św. Augustyn oraz Husserl, ale filozofem, którego wyróżnia, jest Heidegger. Powodem tego jest jego rezygnacja z badań nad egzystencjalnym przeżyciem transcendentnego *ego* na rzecz relacji ludzkiej świadomości z egzystencjalnym doświadczeniem życia. Tym, co zbliża badaczkę do poglądów Heideggera, jest z jednej strony słuszność przeświadczenia o związaniu namysłu nad czasem z egzystencją człowieka w świecie, z drugiej zaś przekonanie Heideggera o ekstatycznym sposobie bycia człowieka. To przekonanie w dużej mierze wyróżnia podglądy Heideggera w stosunku do Husserla czy nawet Bergsona. Nie twierdzi jak ten ostatni, że pojęcie czasu zegara jest fałszywe, ani do końca go nie odrzuca, ale uważa, że wcześniejsza od jego miary jest miara czasowości ludzkiej egzystencji. Czasem, który interesuje Heideggera i w którym objawia się według Buczyńskiej-Garewicz metafizyczny rys ludzkiej egzystencji, jest czas bycia, a nie czystej świadomości, jak chciał tego Husserl. W tym właśnie fakcie ujawnia się tajemnicza i ekstatyczna natura ludzkiego przeżywania czasu. Podobnie jak w badaniach nad doświadczeniem czasu Stróżewskiego, rdzeń istnienia i wewnętrznego przeżywania czasu jest nierozłącznie związany z byciem w świecie. Jak pisze filozofka:

Człowiek jest w świecie, wśród rzeczy, bliższych i dalszych, wraz z innymi ludźmi i jego podstawowym sposobem bycia jest „troska”, czyli zapewnienie sobie miejsca i przetrwania. [...] Pojawia się pytanie o to, „co dalej”. Troska i trwoga są zorientowane przede wszystkim ku chwili następnej, ku owemu „później”, owemu „dalej”. [...] W swej otwartości na to, czym może być, jestestwo napotyka jednak na pewną absolutną granicę: na myśl o śmierci. Jest to pewność, że możliwość bycia osiąga swój nieodwołalny kres. Z tego względu Heidegger określa sposób istnienia człowieka jako „bycie-ku-śmierci”. Ekstatyczność i skończoność

są dwoma aspektami sposobu bycia jestestwa, w których formuje się czas<sup>400</sup>.

Ten dialektyczny związek przeszłości z przyszłością wskazuje na specyficzny, kolisty horyzont ludzkiej czasowości. Wybiegający myślami w przyszłość człowiek jest jednocześnie zmuszony zaakceptować to, co było, jako należące już tylko do przeszłości. W ten sposób terażniejszość myśli łączy się z przyszłością naszych planów i zamiarów, których przyczyna tkwi jednak w przeszłości. Ten swoisty, trójfazowy sposób istnienia człowieka w czasie wyznacza ostateczny horyzont jego bytowania. Jest w niego wpisana przyszłość marzeń i zamierzeń, terażniejszość, ale również i nicość, która jest wciąż obecną przeszłością i od której nie możemy ostatecznie odciąć naszego istnienia. To ważny dla naszych rozważań wątek, na który wskazuje Buczyńska-Garewicz, ponieważ rozszerza sens bycia na to, co aktualnie nieobecne, równocześnie czyniąc je równoprawną częścią ludzkiego doświadczenia istnienia. Jeśli zaś terażniejszość jednoczy trzy ekstazy czasu, jej nieodłącznym atrybutem musi być czwarty wymiar, w którym objawia się nieskrytość istnienia. To właśnie decyduje o tym, że bycie jest „zdarzeniem”, które nie tylko stanowi o sobie, ale także transcenduje poza siebie, wskazując na to, co nieobecne.

### **10.3. Ekstatyczny rys teorii wiecznego powrotu**

Buczyńska-Garewicz nawiązując do skomplikowanej relacji trzech ekstaz czasu, jaka rozgrywa się ramach jednego istnienia, zwraca uwagę na to, że często dynamika ich relacji jest przyczyną wewnętrznych konfliktów. Jest to szczególnie widoczne w odniesieniu do przeszłości, która może stać się dla człowieka przyczyną resentymetu i wewnętrznej nienawiści. Resentyment ten może również dotyczyć wewnętrznej niezgody na fakt przemijania ludzkiego bytu. Właśnie w tej niezgodzie na skończoność istnienia filozofka upatruje ujawniającą się w myśli Nietzschego tęsknotę za wiecznością:

Resentyment jest spowodowany niemożnością spojrzenia prawdzie w oczy, niemożnością zaakceptowania premijalności czasu, czy czasowości życia. Stąd bierze się u Nietzschego koncepcja wiecznego powrotu jako przewyciężenia czasu: kolistość zostaje przeciwstawiona linearności. Z tym też wiąże się, tak często podnoszona przez Nietzschego,

---

<sup>400</sup> Tamże, s. 37.

sprawa wieczności i wielki hymn ku wieczności, czyli pochwała bycia „poza czasem” w doświadczeniu afirmacji życia<sup>401</sup>.

Ilustracją opisu tego swoistego uczucia, jakim jest afirmacja życia, filozofka czyni obraz przeżyć głównego bohatera powieści Marcela Prousta *W poszukiwaniu straconego czasu*. Odnosząc się do tego samego dzieła Prousta co Ricoeur, filozofka wskazuje na możliwość triumfu czasu wewnętrznego nad zewnętrznym i związaną z tym ekstatyczną radość, która odpowiada Nietzscheńskiej afirmacji terażniejszości. W przypadku narratora powieści radość ta zostaje mu objawiona podczas jego wizyty w bibliotece, gdzie uświadamia sobie, że cały jego „utracony” czas jest w nim wciąż obecny i dzięki swojemu powołaniu, jakim jest pisarstwo, może go „odnaleźć” raz jeszcze. Co więcej, dociera do niego, że jego twórczość będzie pieczęcią przyszłości, podczas gdy on sam będzie należał już do przeszłości. To powoduje, że przestaje lękać się śmierci i zamiast strachu odczuwa ulgę i radość, które pozwalają mu cieszyć się terażniejszością oraz z pełną naiwności dziecka wiarą zobaczyć „drobinę czasu w stanie czystym”<sup>402</sup>. Jak zauważa Buczyńska-Garewicz: „Wieczność nie jest już dłużej przeciwstawiana chwili, lecz tkwi w każdej chwili. Życie dokonuje się w każdej chwili i chwila jest najważniejsza, bo przemijając, zostaje”<sup>403</sup>. Tylko takie dotarcie do wieczności pozwala pokonać lęk przed śmiercią, by zjednoczyć się z resztą świata.

#### 10.4. Horror metafizyczny pytania o byt

Myśl o wiecznym powrocie pojawia się w kilku dziełach Fryderyka Nietzschego. Są to chronologicznie: *Radosna wiedza* oraz wybrane opowieści z *Tako rzecze Zaratustra*<sup>404</sup>. Wspomniana powyżej *Radosna wiedza* jest pierwszym utworem, w którym filozof nawiązuje do teorii wiecznego powrotu. W obliczu śmierci Boga zły duch zapytuje pogrążonego i bezbronnego w swej samotności człowieka, czy gdyby było mu to dane, chciałby powtórzyć swoje życie<sup>405</sup>. Rozgrywająca się w atmosferze horroru

---

<sup>401</sup> Tamże, s. 48.

<sup>402</sup> Tamże, s. 169.

<sup>403</sup> Tamże, s. 123.

<sup>404</sup> Przypowieści: *O widmie i zagadce, Powracający do zdrowia, Siedem pieczęci (czyli: Pieśń na „tak” i „amen”), Pieśń pijana*.

<sup>405</sup> F. Nietzsche, *Radosna wiedza*, przeł. M. Łukasiewicz, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008, s. 224-225.

objawienia się nocnej zmory opowieść ta inicjuje, jak słusznie zauważa Buczyńska-Garewicz: „Horror metafizycznego pytania o byt, o jego trwanie i stawanie się, pytanie, wobec którego zostaje postawiony człowiek”<sup>406</sup>. Już nawet powierzchowna analiza tego fragmentu wskazuje na to, że Nietzsche chciał w swojej koncepcji wiecznego powracania zwrócić uwagę na kilka rzeczy: byt, czas oraz objawieniowy charakter tego doświadczenia. Z jednej strony bowiem mamy zapytanie o „byt”, a właściwie zapytanie o zgodę na dany nam sposób istnienia, z drugiej zaś jesteśmy zmuszeni do jednoczesnego rozeznania się w trzech wymiarach czasu: przeszłości, którą przychodzi nam ocenić, terażniejszości dokonywania wyboru i wizji wybranej przez nas ewentualnie przyszłości. Dodatkowo, co dość ważne, jeśli dotykamy filozofii Nietzschego, odpowiedź, której udzielimy duchowi, nie jest przypadkowym zgadywaniem. Jest ona równoznaczna z podjęciem wyzwania, które wyrasta z postanowienia naszej woli. Wynika z tego, że człowiek nakreślony w Nietzscheańskiej wizji nie jest podobny do tego z opisu człowieka archaicznego Eliade<sup>407</sup>. Nie poddaje się on li tylko fatum kosmicznych cykli czy przymusowi powtarzania. To człowiek, który choć jest niejako wplątany w koło powtórzeń, ostatecznie jednak decyduje o swoim istnieniu. Jednak, zauważmy, to odsłonięcie człowiekowi kosmicznej możliwości powtórzeń odbywa się za sprawą duchowego objawienia o proveniencji metafizycznej. To doświadczenie o największej z mocy nie jest zarezerwowane dla wszystkich. Doświadczyć i unieść go mogą tylko wybrani, ci, dla których doświadczenie „najcięższego brzemienia”, jakim jest powtarzanie swojego życia nieskończoną ilość razy, pozostanie kreatywnym wyzwaniem, a nie drogą do samounicestwienia.

Omawiając Nietzscheańska wizję wiecznego powrotu, nie można zapomnieć o kolejnym z jego dzieł – *Tako rzecze Zaratustra*. Choć niektóre z przedstawionych tam przypowieści w sposób wyraźny odnoszą się do Nietzscheańskiego wyobrażenia wiecznego powracania, aby je w pełni zrozumieć, należy wziąć pod uwagę cały horyzont opowieści. Czytelnik dzieła Nietzschego poznaje tytułowego bohatera, kiedy ten, po

---

<sup>406</sup> H. Buczyńska-Garewicz, *Wieloznaczność myśli o wiecznym powrocie wszystkiego*, [w:] *Boska radość...*, dz. cyt., s. 30.

<sup>407</sup> Jak Eliade sam przyznaje, głównym przedmiotem dociekań w jego dziele pt. *Mit wiecznego powrotu* jest „analiza pewnych aspektów archaicznej ontologii, a ściślej – koncepcji bytu i rzeczywistości, jakie można odczytać z zachowań człowieka należącego do społeczeństw przednowożytnych” (M. Eliade, *Mit wiecznego powrotu*, przeł. K. Kocjan, Wydawnictwo KR, Warszawa 1998, s. 11). Według Eliade teoria ta przebiega według dwóch osi – jedna z nich odwzorowuje ciągle powtarzanie tego, co wieczne, i staje się swego rodzaju archetypem. Druga natomiast wyraźnie odnosi się do kosmologii, gdzie wszystko powtarzane jest nieskończoną ilość razy. I tak jak pierwszy z paradygmatów można utożsamiać z Platońską koncepcją archetypu wzorcowego, tak drugi dość wyraźnie wpisuje się w tradycję filozofii stoickiej.

dziesięciu latach w „nienującym” go osamotnieniu, schodzi z gór, by podzielić się swą mądrością, która przepelnia go przesytem niczym „zbyt wiele miodu” zebranego przez jedną pszczołę. Zaraz potem spotyka w lesie pustelnika, który zadziwia go swoją wiarą w Boga. W odpowiedzi na to Zaratustra myśli: „Czyżby to było możliwe! Wszak ten święty starzec nic jeszcze w swem lesie nie słyszał o tem, że Bóg już umarł!”<sup>408</sup>. Śmierć Boga i wieszczona przez Zaratustrę możliwość narodzin nowego człowieka, nadczłowieka, to główne motywy, wokół których zbudowana jest opowieść o Zaratustrze. Jest to o tyle ważne, że nadaje swoisty kierunek odczytań teorii wiecznego powrotu, która sygnalizowana jest w poszczególnych przypowieściach. Rozumiana będzie jako śmierć zasady i celu rzeczywistości, nowy metafizyczny wymiar krajobrazu świata po śmierci Boga, narodziny nadczłowieka, który będzie w stanie poradzić sobie z nowym paradygmatem istnienia. W niego to właśnie wpisana jest afirmacja wszystkich aspektów rzeczywistości, włącznie z tymi, których akceptacja, a cóż dopiero afirmacja, przychodzi najtrudniej. Nadczłowiek bowiem to ten, który jest w stanie kochać istnienie wraz z wszystkimi jego cieniami – cierpieniem, złem i bólem i to bez żadnego panaceum w postaci obietnicy wiecznego zbawienia jako nagrody za wszelkie ciosy losu.

### 10.5. Metafizyka bytu, metafizyka czasu

W przypowieści *O widmie i zagadce* Zaratustra odbywa podróż morską, podczas której opowiada o swoich zmaganiach z karłem-demonem. Jak sam wyznaje, do walki z nim zagrzewa go odwaga, której wtóruje, wykrzykując słynne: „Byłóż to życie? Dalejże! Jeszcze raz!”<sup>409</sup>. To odwaga i entuzjazm życia godne przyszłego nadczłowieka. W przypowieści tej odnajdujemy tak ważną dla teorii wiecznego powrotu symbolikę bramy, która w bezpośredni sposób odnosi się do możliwości rozwiązania zagadki czasu: „Ta długa droga wstecz, po wieczność ciągnie się ona. Owa zaś droga przed się – to druga jest wieczność. Przeczą sobie te drogi; zderzają się one ze sobą głowami, i tu oto przy tej bramie zbiegają się ze sobą. Imię podbramia stoi oto wypisane: *Chwila*”<sup>410</sup>. Jak zauważa Buczyńska-Garewicz:

---

<sup>408</sup> F. Nietzsche, *Tako rzecze Zaratustra*, przeł. W. Berent, Vis-a-Vis Etiuda, Kraków 2016, s. 9.

<sup>409</sup> Tamże, s. 154.

<sup>410</sup> Tamże, s. 155.

czas jest w niej ukazany jako trójjednia terażniejszości, przeszłości i przyszłości wzajemnie się warunkujących. Trójjednia ta jako całość ma strukturę kolistą. Czas jest kołem, brama jest chwilą, w której spotykają się dwie drogi, z których każda prowadzi w stronę przeciwną (ku było i ku będzie)<sup>411</sup>.

Kolistość, w jaką wpisany jest czas z rozmyślań Nietzscheańskiego mędrca Zaratustry, staje się metafizyką czasu. Etyczny i egzystencjalny wymiar teorii wiecznego powrotu zostaje przekroczony w kierunku rozważań o charakterze metafizycznym. Jak wskazuje Buczyńska-Garewicz:

O ile fragment z *Wiedzy radosnej* zaliczyć można do metafizyki bytu, gdyż mówi on o afirmacji bycia jako takiego, czyli o afirmacji całości bytu, a nie tylko jakichś poszczególnych bytów, o tyle drugie przedstawienie myśli o wiecznym powrocie wszystkiego należy do metafizyki czasu, bo odwołuje się do wewnętrznej struktury czasu i pokazuje, że afirmacja bytu ogarniać musi przeszłość i przyszłość, a nie tylko terażniejszość<sup>412</sup>.

Oznaczałoby to, że czasowa natura afirmacji nie wyklucza żadnej z ekstaz. Co więcej, przeszłość traktowana jest w niej jako równoprawny składnik bytu, a nie część składowa niebytu, a przyszłość nie jest jedynym zwiastunem nadziei. Tak jak to jest chociażby w filozofii Sartre'a, do czego jeszcze powrócimy w trakcie naszych dalszych rozważań na temat czasu w prozie Williama Faulknera. Człowiek, który potrafi odnaleźć afirmatywną istotę swojego istnienia w tak pojmowanej ontologii bytu, to właśnie Nietzscheański nadczłowiek. Jego narodzeniu towarzyszy śmiech i radość, gdyż wiedza temu towarzysząca jest wiedzą radosną, roztańczoną, lekką i pozytywną. To nie wizja przyszłości decyduje o potencjale jego siły i sprawczości, a umiejętność i odwaga afirmacji świata takiego, jakim on jest, ze wszystkimi jego odcieniami i czasowymi wymiarami.

## 10.6. Południe – czas *katharsis* i objawienia

W przypowieści *Powracający do zdrowia* bezpośredni głos zostaje oddany zwierzętom, które przez siedem dni opiekują się Zaratustrą. Wąż i orzeł stają się tutaj

---

<sup>411</sup> H. Baczyńska-Garewicz, *Wieloznaczność...*, dz. cyt., s. 31.

<sup>412</sup> Tamże.

jawnymi orędownikami teorii o wiecznym powrocie, której doktryna zostaje wyeksplikowana wprost:

Wszystko idzie, wszystko powraca; wiecznie toczy się koło bytu. Wszystko zamiera, wszystko zakwita; wiecznie rok bytu bieży. Wszystko się łamie, wszystko znów się spaja; jednakie buduje się wiecznie domostwo bytu. Wszystko się rozłącza, wszystko wita się ponownie; wiernym pozostaje sobie wieczne bytu kolisko<sup>413</sup>.

Koło pozostaje nieodłącznym atrybutem czasu i podobnie jak w przytaczanych przez Eliade badaniach nad mitami wiecznego powrotu innych kultur, każdy punkt na obwodzie koła niczym szprycha może wyznaczać zarówno koniec, jak i nowy początek<sup>414</sup>. Wszystko się powtarza, wiecznie powracają te same sytuacje, wydarzenia i rzeczy – ani lepsze, ani gorsze – po prostu powtarzalne:

Powtórzę się wrotnie wraz z tym słońcem, tą ziemią, tym orłem i wężem tym – nie do nowego ani lepszego życia, ani też do podobnego, powracać będę wiecznie do zawsze jednakiego i zawsze tego samego życia, zarówno w rzeczach wielkich, jak i małych, tak abym znowuż o rzeczy wszelkich wiecznym powrocie nauczał, abym znowuż me słowo głosił o wielkim dla świata i ludzi południu, abym znowuż ludziom nadczłowieka zwiastował<sup>415</sup>.

O tym „wielkim dla świata i ludzi południu” wspomina w swoich rozważaniach na temat wymowy Nietzscheańskich przypowieści Buczyńska-Garewicz, a jej refleksja jest dla mnie o tyle ważna, że bezpośrednio będzie odnosić się do możliwości zaistnienia *sacrum* w moich badaniach nad czasem i literaturą. Zauważa ona, iż:

Południe to doskonała jedność trzech faz czasu, gdy terażniejszość niezakłócona cieniem przeszłości ani przyszłości, wchłonęła je obie, dzięki czemu stała się wiecznością. Wieczność trwania dominuje wtedy przez moment nad zmiennością stawania się, bo wszystko się zatrzymało. Południe to pora, gdy czas uleciał, a wtedy byt skończony sięga wieczności. Nad zmiennością stawania się pojawia się jedność absolutnego trwania<sup>416</sup>.

---

<sup>413</sup> F. Nietzsche, *Tako rzecze...*, dz. cyt., s. 215.

<sup>414</sup> M. Eliade, *Mit wiecznego...*, dz. cyt., s. 129.

„Dwie wielkie heterodoksje, buddyzm i dżinizm, akceptują w głównych zarysach tę samą panindyjską doktrynę czasu cyklicznego, porównując ją do koła o dwunastu szprychach (wyobrażenie to używane jest już w tekstach wedyjskich, por. Atharwaweda X, 8, 4; Rygweda I, 164, 115 itd.)”.

<sup>415</sup> F. Nietzsche, *Tako rzecze...*, dz. cyt., s. 218.

<sup>416</sup> H. Buczyńska-Garewicz, *Wieloznacność...*, dz. cyt., s. 32.



Tytułowa *Światłość w sierpniu* Faulknera, choć nie odnosi się bezpośrednio do określonej pory dnia, a kilku szczególnych dni sierpniowego miesiąca, w bardzo trafny sposób oddaje klimat naszych rozważań. Tytułowa światłość przywodzi na myśl wyjątkową chwilę szczęścia i spełnienia, życiowego, ale również artystycznego, jakim jest wydobywanie z nicości życia i ukazywanie go w jego wiecznym trwaniu. Tak o tej chwili mówi sam autor:

[...] w sierpniu, w Missisipi, gdzieś w połowie miesiąca jest kilka dni, kiedy nagle pojawia się pewien przedsmak jesieni, jest chłodno, zewsząd roztacza się łagodny blask, blask jaśniejący w taki sposób, jakby nie należał do dnia dzisiejszego, ale wywodził się jeszcze ze starych klasycznych czasów. Blask ten równie dobrze mógłby być zwiastunem faunów, satyrów i bogów Grecji oraz tych z Olimpu. Okres ten trwa dzień lub dwa, ale każdego roku powraca do mojego kraju i to w zasadzie wszystko, do czego odnosi się tytuł powieści, dla mnie to tylko miłe nawiązanie do tego okresu, do czasu przypominającego swoim blaskiem cywilizację o wiele straszą od naszej chrześcijańskiej<sup>417</sup> [tłum. I. Sz.]

Topos południa pojawia się jeszcze w ostatniej części *Tako rzecze Zaratustra*<sup>418</sup> (w rozdziale zatytułowanym *Południe*) i jest opisem mistycznego przeżycia właśnie tej chwili dnia, gdy słońce stoi w zenicie. To, jak zauważa Buczyńska-Garewicz, czas szczególny, swego rodzaju doskonałość, absolutna pełnia, senny czas sjesty, w którym wszystko zostało już dopełnione. W czasie południa dopełnia się cykl dnia, to ekstaza dopełnionego szczęścia, to moment upojenia, w którym objawia się całość życia i całość czasu, uchwycone jak gdyby w jednym akcie intuicji:

Dla Nietzschego południe jest tożsame z tą wyjątkową perspektywą, z której widać więcej niż z wszystkich innych punktów widzenia. „Brak cienia”, zawsze charakterystyczny dla południa, jest imieniem tej nowej perspektywy. Ową szczególną ostrość widzenia w chwili upojenia słońcem południa Giorgio Colli nazywa wizyjnym mistycyzmem Nietzschego<sup>419</sup>.

---

<sup>417</sup> *Faulkner in the University*, red. F. L. Gwynn, J. L. Blotner, The University Press of Virginia, Charlottesville 1959, s. 117.

”[...] in August in Mississippi there’s a few days somewhere about the middle of the month when suddenly there’s a foretaste of fall, it’s cool, there’s a lambence, a soft, a luminous quality to the light, as though it came not from just today but from back in the old classic times. It might have fauns and satyrs and the gods from Greece, from Olympus in it somewhere. It lasts just for a day or two, then it’s gone the title reminded me of that time, of a luminosity older than our Christian civilization.”

<sup>418</sup> Ten ważny motyw literatury zachodu po raz pierwszy pojawia się u Nietzschego w dziele *Wędrowiec i jego cień* (1879), by potem znaleźć się w *Tako rzecze Zaratustra*.

<sup>419</sup> H. Buczyńska-Garewicz, *Metafizyczne...*, dz. cyt., s. 155-156.

Ekstaza misterium południa równa się ekstazie misterium biblioteki i jest tym samym doświadczeniem jedności świata, mistycznym doświadczeniem afirmacji bytu, wieczności. Podążając za myślą Stróżewskiego, moglibyśmy powiedzieć, że to czas, kiedy „[...] istnienie człowieka stopiło się z istnieniem świata, że poznanie siebie samego, jako egzystencji, otworzyło mu równocześnie poznanie świata”<sup>420</sup>. W momencie kiedy słońce staje w zenicie, Zaratustra doznaje błogości wolności od wszystkiego, co nieważne, błahe i pozorne. To doświadczenie o wyraźnym rysie doświadczenia *katharsis*, podczas którego dochodzi do oczyszczenia, uwolnienia od trosk na rzecz afirmującej wizji wszechświata. Południe, czas wiecznego powrotu, to również czas prawdy. To prawda, która na wzór Heideggerowskiej *alethei* „wyistacza się” w ten szczególny czas, który staje się czasem nagłego objawienia i wstrząsu na wzór metafizycznego wstrząsu, do którego w swojej teorii estetycznej nawiązuje Władysław Stróżewski. To właśnie ten moment, kiedy narrator Prousta odnajduje myśl rozkoszującą się wizją tworzenia, Zaratustra zapada w senny letarg w zenicie południa, a odbiorca dzieła literackiego uwikłany w jego strumień czasowych ekstaz, doznaje nagłego objawienia.

## 10.7. Ku wieczności

Nagle objawienie prawdy, wstrząs, oczyszczająca moc *katharsis*, chwilowe poczucie wieczności – to wszystko bardzo ważne aspekty Nietzscheńskiej teorii wiecznego powrotu. Wyróżniając je, Buczyńska-Garewicz w spójny i konsekwentny sposób udowadnia swoją tezę o metafizycznym charakterze myśli Nietzschego. Wśród argumentów, które przedstawia, jest jednak szczególny, na który chciałabym zwrócić uwagę, ponieważ w sposób bezpośredni odnosi się on do teorii jakości metafizycznych Romana Ingardena. Przypomnijmy, że filozof uważa, iż jakości metafizycznych nie

---

Filozofia Giorgio Colli miała duży wpływ na rozważania Hanny Buczyńskiej-Garewicz, Jak pisze polska badaczka: „Giorgio Colli wraz z Mazzino Montinarim dokonali ogromnej pracy krytycznego wydania pism Nietzschego. To dzięki nim Nietzsche może być dzisiaj poważnie czytany” (Tamże, s. 140). Nawiązując do jednego z opracowań Colli, *Scritti su Nietzsche*, polska filozofka przekonuje, że Giorgio Colli uczy, jak interpretować Nietzschego, a właściwie słuchać jego głosu. Colli, profesor filozofii starożytnej, zdaniem polskiej badaczki potrafi wyłuskać z myśli Nietzschego elementy filozofii antycznej, ale zwraca też uwagę na „liczne elementy ekstatyczne i misteryjne oraz pojmowanie filozofii jako mądrości życia” (Tamże, s. 141). Buczyńska-Garewicz zgadza się z Colli, że myśl o wiecznym powrocie należy do centrum filozofii Nietzschego i jako przeżycie całości i jedności świata jest „wielkim mistycznym doświadczeniem afirmacji bytu” (Tamże, s. 142), które pokrywa się z doświadczeniem *katharsis*.

<sup>420</sup> W. Stróżewski, *Doświadczenie czasu...*, dz. cyt., s. 117.

można określić w sposób czysto rozumowy, lecz „jedynie zobaczyć wprost, [...] jakby w ekstazie, na podłożu określonych sytuacji, w których dochodzą do realizacji”<sup>421</sup>. Na to samo zwraca uwagę Buczyńska-Garewicz:

Rozumienie sensu wieczności nie jest wynikiem dedukcji ani obserwacji. Niezwykłość przeżycia wieczności polega na tym, że jest ono dane istocie czasowej, człowiekowi żyjącemu normalnie w świecie zorganizowanym wedle czasu zegara, w świecie gdzie panuje podzielenie wszystkiego na przeszłość, przyszłość i zaledwie trwająca terażniejszość<sup>422</sup>.

Kończąc rozważania na temat teorii wiecznego powrotu w wybranych przypowieściach *Tako rzecze Zaratustra*, nie sposób pominąć powtarzających się fragmentów zamykających odpowiednie pieśni *Siedmiu pieczęci* (czyli: *Pieśń na „tak” i „amen!”*). Tutaj w symbolu pierścienia również powraca wizja wiecznych powrotów, gdzie jednak jego ostatecznym wcieleniem bądź kresem ma być sama wieczność. To znamieny fragment dla samej teorii Nietzschego, ale i dla naszych badań nad czasem, *sacrum* i literaturą: „o, jakżeby nie miał być żądnym wieczności i weselnego pierścienia pierścieni, pierścienia wrotu nie pragnąć? Nigdy nie napotkał kobiety, z którą bym dzieci chciał, snadź ta jest kobietą, którą kocham, albowiem kocham cię, o wieczności! Albowiem kocham cię, o wieczności!”<sup>423</sup>. Podobnie jak na greckiej urnie Keatsa, ulubionej z parabol Faulknera, wprawione w ruch twórczej myśli greckie bożki i nimfy ozywają, by na nowo opowiadać historię swoich losów wrytą na owalnej urnie, tak wieczna powtarzalność powrotów w teorii Nietzschego w ostatecznym rozrachunku sięga niepoznanej do końca prawdy wieczności. To metafizyczny rys teorii wiecznego powrotu, który dodaje nowy, tajemniczy wymiar do jej etycznego i egzystencjalnego odczytania. Podczas gdy decyzja dotycząca powtórzenia życia, przed jaką stawia odbiorcę w *Radosnej wiedzy* duch demon, wymaga etycznej gotowości i przyjęcia na siebie egzystencjalnej odpowiedzialności tegoż wyboru, umiejętność jednoczesnego doświadczania trzech wymiarów czasu jawi się jako doświadczenie metafizyczne o niepoznanym wciąż potencjale. Buczyńska-Garewicz odnosząc się do tego szczególnego doświadczenia, pisze tak:

Wieczność znaczy tu tyle samo, co u Augustyna, czyli bycie poza czasem. Lecz nie jest to atrybut jedynie boski, jak twierdził Augustyn. [...]

---

<sup>421</sup> R. Ingarden, *Jakości...*, dz. cyt., s. 369.

<sup>422</sup> H. Buczyńska-Garewicz, *Metafizyczne...*, dz. cyt., s. 171.

<sup>423</sup> F. Nietzsche, *Tako rzecze...*, dz. cyt., s. 226.

Wieczność okazuje się więc także ludzkim byciem pozaczasowym. Lecz podkreślając, że wieczność jest rozumiana jako ludzkie doświadczenie, nie należy zarazem jej mylić z ludzkimi marzeniami o nieśmiertelności. Nie chodzi tu w ogóle o nieśmiertelność. Narrator i Zaratustra pod wpływem mistycznego przeżycia są odmienieni, lecz przecież ta przemiana, której podlegają, nie polega wcale na tym, by stali się nieśmiertelni. [...] Ich odmianę raczej można porównać do sytuacji mędrców, którzy zdołali wyjść z jaskini Platońskiej. Zaratustra i narrator są jak ci, co raz wyszli z groty cieni i zobaczyli słońce. Są inni od pozostałych, są niezrozumiani, ale znają prawdę, widzieli słońce. Dojrzeli prawdę niewidoczną dla innych. Dojrzeli wieczność prawdy<sup>424</sup>.

Literatura, jak zdają się potwierdzać przytaczane przez filozofkę losy narratora z powieści Prousta, umożliwia doświadczenie wieczności, a tym samym otwiera nasze istnienie na przeżycie o zupełnie niezwykłym, mistycznym statusie. Dojrzeć „wieczność prawdy” to jak dojrzeć siebie samego, dać się oślepić prawdą, a jednocześnie dalej ufnie zdążać w nieznane.

---

<sup>424</sup> H. Buczyńska-Garewicz, *Metafizyczne...*, dz. cyt., s. 172-173.

## Rozdział XI. Metafizyczny wymiar wiecznego powrotu w powieści Williama Faulknera *Wściekłość i wrzask* a doświadczenie istnienia według Władysława Stróżewskiego – estetyczne rozważania nad czasem

I sam nagle w tym słońcu musiałem pozostać.  
Patrzyłem szynom w ślad...  
Świat się zmniejszył na zawsze o twą drobną postać,  
I zmałał cały świat!

Bolesław Leśmian, *Do siostry*

### 11.1. Czas *sacrum*, czas *profanum*<sup>425</sup>

Sartre w swoim esej o *Wściekłości i wrzasku* neguje metafizykę Faulknera, twierdząc, że jest to metafizyka czasu przeszłego. Wyznaczając zakres czasowości

---

<sup>425</sup> W badaniach nad czasem w prozie Faulknera można wyodrębnić kilka okresów. W skład pierwszej generacji badaczy wchodzi Jean-Paul Sartre oraz Jean Pouillon. Niedługo potem nad zagadnieniem czasu w prozie Faulknera pochylają się Cleanth Brooks i Robert Penn Warren. Lata 70. i 80. to kolejne dwa etapy badań, które kontynuowane są przez takich krytyków jak Darrel Abel, Carolyn Porter czy John T. Irwin. Lata 90. nie zaniechały badań nad specyfiką Faulknerowskiego czasu. Ich przedstawicielem jest chociażby Édouard Glissant ze swoimi rozważaniami nad czasem zawartymi w zbiorze esejów krytycznych pt. *Faulkner, Mississippi*. Sposób, w jaki Glissant dekonstruuje czasowość w prozie Faulknera, jest szczególnie interesujący. On sam, poeta, krytyk i filozof o karaibskich korzeniach, znajduje czasowość w powieściach Faulknera jako wyraz ich poetyckości. Zamiast osądzać, zauważa: „Rzeka w tym samym momencie mówi Ci, że wszystko jest inne i nic się zarazem nie zmieniło... Rzeka nie podąża tropem linearnej myśli, dlatego też można do niej wstąpić dwa razy” [tłum. I. Sz.] (“The river tells you at the same time that everything is different and yet nothing has changed... The river does not follow the rules of linear thought; here, one can step into the same water twice” (E. Glissant E., *Faulkner, Mississippi*, przeł. B. B. Lewis, T. C. Spear, University of Chicago Press, Chicago 1999, s. 177). Choć mogłoby się wydawać, że o powieściowym czasie Faulknera powiedziano już wszystko, najnowszy zbiór szkiców *The New Cambridge Companion to William Faulkner* (2015) przekonuje, że zainteresowanie sposobem, w jaki czas odciska swe piętno w prozie, jak i życiu rozumianym jako kontinuum historii, jest wciąż żywe. Na szczególną uwagę w zbiorze tym zasługują eseje bezpośrednio odnoszące się do czasowości w Faulknerowskiej twórczości autorstwa Benjamin Widissa (*They Endured: The Faulknerian Novel and Post-45 American Fiction*), Ramóna Saldívar i Sylvana Goldberga (*The Faulknerian Anthropocene: Scales of Time and History in The Wild Palms and Go Down, Moses*). W obydwu przypadkach autorzy zwracają uwagę na podobieństwa prozy Faulknera do prozy iberoamerykańskiej, w tym prozy Márqueza. Podobny trop odnajdujemy w dwóch innych artykułach: autorstwa Gustavo Álvarez Martíneza – *The Eternal Return and Ricoeur’s Theory of Time in Faulkner’s «The Sound and the Fury»* oraz Luminaty M. Dragulescu *Time Sacred versus Time Profane: Reading Memory and History in Faulkner’s «The Sound and the Fury»*.

Faulknerowskiej powieści, Sartre bezpośrednio przyznaje, że w powieści Faulknera czas teraźniejszy to tylko emanacja, niejako produkt uboczny tej przeszłości. Według Sartre'a czasowość prozy Faulknera zostaje zawłaszczona przez przeszłość, której wszechogarniające skrzydła rozpościerają się nad prozą noblisty i okrywają ją złowieszczym cieniem swojej natury niczym fatum. Ponieważ brak tu miejsca dla teraźniejszości, a przede wszystkim (jak chciałby tego Sartre) dla ukutej w teraźniejszych transgresjach przyszłości, francuski filozof nie znajduje słów aprobaty dla metafizycznego czaru Faulknerowskiej prozy. Deprecjonując ją jednak, Sartre sam wskazuje na własną krótkowzroczność i być może nieodpartą chęć nadania prozie Faulknera statusu prozy egzystencjalnej, gdzie bohater tworzy sam siebie w myśl egzystencjalistycznej tezy „egzystencja wyprzedza istotę”<sup>426</sup>.

Obawiam się jednak, że Faulknerowski czas przeszły nie mieści się w ramach egzystencjalizmu. Jego natura wydaje się tkana z bardziej misternej, uniwersalnej nici. Jak powiedział sam Faulkner: „Przeszłość nigdy nie umiera. Ona nie jest nawet przeszłością”<sup>427</sup> i w tym właśnie sensie czas przeszły jest w prozie Faulknera zawsze obecny. Jednak nie jest to obecność, która przyćmiewa i dominuje, ale trwa we wszystkich ekstazach czasu – w czasie teraźniejszym, jak i przyszłym. Wzajemna relacja ich powikłań i zależności nie jest naznaczona jakimś ogólnie przyjętym wzorem lub schematem, lecz mieści się, czy może raczej tworzy własną metafizykę w czasie. W jego ruchu, pulsowaniu, rozrastaniu się i zwijaniu, w jawnych aktach przeciwstawiania się jego bezlitosnej, niezmiennie zmierzającej ku śmierci naturze, na którą nie ma lekarstwa. „Przeszłość nigdy nie umiera” i przez to właśnie nadkaża los ludzki tragiczną skazą. Coś wspaniałego się wydarzyło i nigdy już nie wróci, czegoś zaniechaliśmy, czemuś zawiniliśmy i stoi to nam teraz w gardle niczym kamień. Jak zauważa Władysław Stróżewski:

Wiedza o czasie nie zawsze wywodzi się z jego żywego doświadczenia, a raczej z jego doświadczeń, jest ich bowiem wiele i są rozmaicie zróżnicowane. Jedno z nich pozwala na rozróżnienie czasu i tego, co w czasie lub czasowe. Widać to wyraźniej, gdy odnosimy się do rodzajów czasu – przeszłości i przyszłości. To, co przeszłe, zapada w nicość, przestaje istnieć, nie ma go. Tymczasem przeszłość jawi się jako coś, co jest: jakby stale stała nam przed oczyma, czasem wzbudzając w nas satysfakcję, czasem niepokojąc i budząc wyrzuty sumienia. Zdarzenia,

---

<sup>426</sup> J.-P. Sartre, *Egzystencjalizm...*, dz. cyt., s. 132.

<sup>427</sup> W. Faulkner, *Requiem...*, dz. cyt., s. 60.

które były ich powodem, dawno przestały istnieć, przeszłość jednak, jako przedziwny, jakby autonomiczny stan rzeczy, zdaje się stale nimi karmić i ciągle j e s t<sup>428</sup>.

To właśnie czas Faulknera. Czas zrównanych ze sobą ekstaz, z których przeszłość jest niczym innym jak pełnoprawną częścią całości.

Spróbuję teraz odpowiedzieć na pytanie, które w swoim eseju na temat *Wściekłości i wrzasku* zadał Sartre: „Dla jakich względów Faulkner – jak tylu innych pisarzy – wybrał tę właśnie, tak niepowieściową i tak nieprawdziwą absurdalność?”<sup>429</sup>. Czas u Faulknera nie zajmuje się mechanizmami, które stworzyli ludzie, do pomiaru minut i sekund. Nie znaczy to, że Faulkner czas zegarów neguje. Pozostawia im rolę urządzeń do wyznaczania linearnego czasu *profanum*. Czas, prawdziwy czas ludzkiej duszy, odmierzany jest w prozie Faulknera pamięcią, sercem, które wybiera ważne dla niego godziny i składa je w jedno istnienie. Szczególnie jest to widoczne we *Wściekłości i wrzasku*, gdzie czas linearny, czas akcji to zaledwie cztery dni. Te cztery dni, jednakże, rozsadza pulsująca pamięcią krew bohaterów powieści. Pisząc swój szkic, Sartre szczególną uwagę zwraca na ciągle wspominającego swoją ukochaną siostrę Quentina. Jednak nie sam Quentin jest bohaterem tej powieści. Są nimi również rodzeństwo Quentina – żyjący przyszłością Jason, pozbawiony świadomości, a żyjący w czasie teraźniejszym Benjy, niezastąpiona i wierna od lat opiekunka rodziny Dilsey oraz siostra Quentina – Caddy. Choć Caddy pojawia się w powieści tylko we wspomnieniach innych bohaterów, jej postać rozświetla opowieść o rodzinie Compsonów. Niczym morska latarnia jest drogowskazem emocji pozostałych bohaterów i dzięki temu właśnie jej postać nie tylko przybiera różne formy, ale także wciąż świadczy o swej obecności. Już sam ten fakt wskazuje na rzecz zupełnie wyjątkową, o isticie metafizycznych konotacjach. Nawet jeśli Caddy jest swoistym „duchem przeszłości”, jako że sama nie uczestniczy w teraźniejszym życiu rodziny, to jej ponadczasowy wpływ na braci pozostaje niekwestionowany, a samo jej istnienie oczywiste. Co więcej, jako niematerialny wytwór wspomnień w całej historii właśnie jej postaci dostaje się główna rola. W przypadku głuchoniemego Benjamin jest przeszłością pełną matczynej miłości, która wciąż otula jego smutne życie pozostawionego na łaskę innych idioty. Można powiedzieć, że w jego przypadku Caddy jest samym wcieleniem bezinteresownej, matczynej miłości, której

---

<sup>428</sup> W. Stróżewski, *Doświadczenie czasu...*, dz. cyt., s. 106.

<sup>429</sup> J.-P. Sartre, *Czasowość...*, dz. cyt., s. 106.

wspomnienia od czasu do czasu rozświetlają mrok jego życia. W przypadku Quentina Caddy jest raczej żarzącym się węglem jego tęsknoty do miłości najczystszej, najpierwszej i najwspanialszej. To swoiste memorandum, tęsknota do tego, czym może być uczucie tak pierwszej, czystej miłości, wyżera Quentina od środka i w ostateczności powoduje, że on sam postanawia zadać jemu kres, odbierając sobie życie. Pozostał jeszcze Jason, dla którego miłość naznaczona jest jedynie piętnem ambicji i materialnych zysków. W jego przypadku Caddy powraca w postaci swojej córki, panny Quentin, której prawnym opiekunem zostaje Jason. W ten sposób zbuntowana córka Caddy staje się przekleństwem człowieka, dla którego przeszłość nie istnieje, a czas ma tylko teraźniejszy wymiar.

## **11.2. Nicość i życie, śmierć i miłość**

Wartości, które uosabia Caddy, w tym czystą i bezinteresowną miłość, ujawniają się, jak by to powiedział Heidegger: „wyistaczają się”, z samej nicości. Zarówno Caddy, jak i miłość, którą uosabia, należą do przeszłości. Jednak jej wpływ na teraźniejsze życia poszczególnych członków rodziny, wydobywa z mroku samą esencję ich egzystencji. To coś, co wyłania się z ukrycia, lecz pozostaje do końca nieuchwytnie, to sam rdzeń istnienia – życie i śmierć zarazem.

Odnosząc się do Quentina, Sartre przytacza przykład dozorca, który mimo, że ma sześćdziesiąt lat, zachowuje się jak rozbity zegarek Faulknerowskiego bohatera. Zatrzymawszy się w swej pamięci w wieku lat czterdziestu, wciąż fantazjuje, że jest na podwórzu liceum, wokół którego robił codzienne promenady. Takimi wciąż wydają mu się teraźniejsze wędrówki wokół własnego stołu, podczas których roi mu się, że pilnuje uczniów. Nie wydaje mi się, aby to porównanie było trafione chociażby z tego względu, że trudno porównać głębię przeżycia, jakim jest pilnowanie uczniów, z głębią, jakiej dostarcza nam medytacja nad esencją naszego istnienia. Jego istoty nie da się oddzielić od nas samych, przeżyć i odłożyć gdzieś na półkę z medalionami. Poza tym zupełnie czymś innym jest odpowiedź na swoje własne wspomnienia emerytowanego dozorca, który powtarzając przeszłe rutyny, chodzi wokół stołu, a kim innym jawiłby się on sam dla siebie i dla nas w obliczu samobójczej śmierci. Wyrwany z kontekstu człowiek to jak wyrwany z kontekstu powieściowy bohater, którego najpierw odkrawa się od jego



intymnych związków z innymi bohaterami i świata jego powieściowego życia, po czym stawia przed sądem i „wysądza” naturę jego istnienia.

Zwróćmy uwagę na fakt, że wyróżnienie przez Sartre’a tylko pewnej części powieści, jaką jest zanurzona w przeszłości opowieść Quentina, wydziela ją i izoluje z pewnej całości. Opowieść Quentina to tylko jedna z kilku fabularnych wariacji na temat Caddy. Poszczególne jej wersje nie tylko się przeplatają, ale i u z u p e ł n i a j ą. Chciałabym zwrócić uwagę również na fakt, że opowieść Quentina, która według Sartre’a nadaje szczególny, retrospekcyjny ton powieści, jest opowieścią szczególną. Nie są to bowiem podszyte freudowską miłością sentymentalne wspominki zazdrosnego brata. Za tą opowieścią stoi młody, bo niespełna dziesiętnastoletni człowiek, który postanawia popełnić samobójstwo. Wyobraźmy więc sobie kogoś bardzo nieszczęśliwego, kogoś, kto w swoim mniemaniu poniósł klęskę w walce z czasem, i dla kogo jedynym sposobem, by ten czas zatrzymać, jest samobójstwo. Czas mechaniczny, linearny czas, który usiłował unicestwić, rozbijając zegarek, tak naprawdę nic nie znaczy w obliczu wywołanych wspomnieniami tęsknoty i żalu. Wyobraźmy więc sobie tego młodego człowieka, jak ostatniego dnia podchodzi do lustra, po raz ostatni w życiu goli się i obmywa swoją twarz, wkłada czystą koszulę, a kiedy jest już gotowy na wszystko, po raz ostatni przywołuje słodkie wspomnienia swojej siostry.

Czy będzie to, jak twierdził Sartre, człowiek „zwrócony głową w tył”<sup>430</sup>, czy raczej ktoś, kto stawiając czoła nędznej przyszłości, pragnie zawrzeć całe swoje życie w tej jednej jedynej chwili.

Sartre napisał, że „Faulkner obrał tu jako terażniejszość nieskończenie małą chwilę umierania”<sup>431</sup>. Nie mogę się zgodzić ani z tym stwierdzeniem, ani ze sposobem, w jaki Sartre pojmuje, czym jest ta „mała chwila umierania”.

---

<sup>430</sup> Tamże, s. 100. „Faulknerowskie widzenie świata można by, jak się zdaje, porównać do wizji człowieka, siedzącego w samochodzie i patrzącego do tyłu”.

<sup>431</sup> Tamże, s. 104.

### 11.3. „Mała chwila umierania”

„Mała chwila umierania” jest chwilą, o której pisał Stróżewski w eseju o czasie *Doświadczenie czasu, doświadczenie istnienia*. Mówi o niej filozof, kiedy wspomina o szczególnym statusie wydarzenia, jakim jest utrata świadomości. Moment, kiedy do niego dochodzi, jest momentem szczególnym, gdyż w człowieku dokonuje się swoiste zawieszenie.

Jak zauważa Stróżewski:

Czujemy, że jakaś niewidzialna siła nas przewyższa, że jesteśmy coraz bardziej zagrożeni. Czym? Utratą własnego istnienia. Mobilizujemy wszystkie nasze siły. Maksymalnie wyostriamo naszą świadomość. Nie dopuścić do jej utraty! Jeśli ją stracimy, przestaniemy istnieć. Oto sedno tego doświadczenia. Toczy się walka siły przeciw sile: siły, którą jestem sam, przeciw sile, która mnie nicestwi. To moment, w którym czas wstrzymuje swoje bezlitosne odliczanie i cały świat na chwilę zamiera<sup>432</sup>.

To moment, kiedy przeszłość, teraźniejszość i przyszłość stapiają się w jedną ekstazę czasu, która sama decyduje o tym, co stanowiło prawdziwą istotę naszego istnienia. Stróżewski pisze: „Przez ułamek sekundy doświadczamy nicości. Ułamek czasu, który po raz ostatni pojawia się w naszej gasnącej lub zgasłej już świadomości. Świadomość, istnienie i czas – oto przedziwna jednia w obliczu nicości”<sup>433</sup>. Właśnie w takiej chwili odnajdujemy Quentina. To chwila ostatniej walki, jaką toczy ze sobą człowiek w obliczu nicości. Jak pisze Stróżewski: „Możemy o niej [o śmierci – I. Sz.] myśleć. A jeśli czynimy to w kontekście rozmyślań nad istnieniem i nicością, schodzimy *de facto* w najgłębsze problemy metafizyki. Może dlatego starożytni widzieli w niej *meditatio mortis*?”<sup>434</sup>.

I tak jest w przypadku Quentina. Jego istnienie stapia się z jedyną i niewyobrażalną chwilą śmierci. Wybrane wspomnienia, obrazy, zapamiętane słowa, uczucia i gesty ujawniają się przed jego obliczem w tej dramatycznej chwili. Jeszcze mógłby się rozmyślić, zaprzestać. Tragiczny wymiar tego zdarzenia potęguje fakt, że to świadomość Quentina, nie jego wola, wybiera sama to, co najważniejsze. To szczególnie

---

<sup>432</sup> W. Stróżewski, *Doświadczenie czasu...*, dz. cyt., s. 111.

<sup>433</sup> Tamże, s. 112.

<sup>434</sup> Tamże.

moment olśnienia. Potwierdzenie całego dotychczasowego życia, w którym liczyła się tylko jedna osoba – Caddy. A jej przecież teraz już przy nim nie ma. Caddy to uosobienie bezwarunkowej miłości, miłości, której nie dostał od swoich rodziców. Ich postaci, choć pośrednio, wspaniale zostają zobrazowane już w pierwszej części, we wspomnieniach Benjy’ego. On również rejestruje zachowanie ciągle narzekającej i usiłującej wzbudzić we wszystkich poczucie winy matki, pani Compson, oraz pozornie łagodnego ojca, który nie szczędzi swoich rasistowskich komentarzy w stosunku do swojej służby. Ponieważ postaci matki i ojca Quentina zostają sportretowane oczami Benjy’ego, kontur tych bohaterów powieści nabiera wyraźniejszego wyrazu i czytelnik może mieć pewność, że tym większa miłość Quentina do Caddy pozostaje jak najbardziej zrozumiała. Kiedy dołożymy do tego relację Benjy’ego dotyczącą zachowania jego siostry, jej bezgranicznego oddania, ciepła, troski – tym bardziej bliski stanie się nam los Quentina, jego miłość i bezgraniczna tęsknota za kimś właśnie takim jak ona.

Tutaj też dotknie nas jako czytelników los tego samotnego chłopca w sposób szczególny. W jego historii dostrzeżemy walkę dwóch sił – życia i śmierci. W jego przypadku będzie to walka tragiczna dwóch sił o równej mocy. Zrozumie to ten, komu na zawsze została odebrana rzecz mu najdroższa. Również i ten, kto boi się takiej straty. W takich właśnie chwilach, chwilach współczucia i trwogi, chwyta nas za gardło katartyczne olśnienie, które wydobywa na jaw nasze własne istnienie, odkrywając nasze pragnienia. Nie dotyczą one jednak przeszłości, jak chciałby tego Sartre, a obnażają głęboko ukryte intuicje niespełnienia i lęku o naszą własną przyszłość.

#### **11.4. Czas cykliczny – czas święty**

Spojona z pozostałymi ekstazami czasu, przeszłość w prozie Faulknera nie determinuje ani losów bohaterów, ani metafizyki *Wściekłości i wrzasku*, ale wyznacza inny, cykliczny rys narracji.

Zauważmy, że przywoływane we wspomnieniach bohaterów zdarzenia mają przede wszystkim związek z osobą Caddy. Nie są to losowo wybrane epizody. Główną osią wspomnień braci pozostaje przechowywany w pamięci obraz ich siostry. Jej duch, niczym niezwyciężony duch przeszłości, rozpościera się nad ich narracjami, bądź to

w sposób pośredni, bądź bezpośredni. To, co nieobecne, zostaje wskrzeszone w ten sposób, że albo wywiera wielki wpływ na teraźniejsze losy bohaterów, albo przybywa z przeszłości jako cielesne wcielenie Caddy. Tak jest w przypadku jej córki, panny Quentin, która nie tylko w pewnym sensie powtórzy los matki, ale również zemści się w jej imieniu na Jasonie. Przypomnijmy, że Caddy uciekła z domu, w którym została jej córka Quentin. Pozostająca pod opieką najgorszego z braci Caddy, Jasona, panna Quentin postanawia uciec, wykradając mu swoje pieniądze, których był strażnikiem.

Przeszłość w dziele Faulknera nie jest przeszłością, jak chciałby tego Sartre. Przeszłość wtopiona jest w teraźniejszość, chociażby, jak w tym konkretnym przypadku, za sprawą resentymetu. Caddy, choć jej nie ma, tak naprawdę wciąż decyduje o losach rodziny. Powraca do niej nie tylko we wspomnieniach, ale także dobija się do ich teraźniejszości, wyznaczając jej dalszy bieg, a więc i nadając kierunek przyszłości. Cykliczność jej powrotów ustanawia rozumiany na Eliade'owską modłę czas powrotów, święty czas:

Wtedy zmarli będą mogli powrócić, albowiem wszelkie bariery między zmarłymi i żywymi zostaną zniesione (czyż pierwotny chaos nie jest reaktualizowany?), i p o w r ó c ą, ponieważ w tej paradoksalnej chwili czas zostanie zawieszony i dzięki temu będą mogli na powrót stać się współczesnymi żywymi<sup>435</sup>.

Cykliczność tego rodzaju wyznacza nowy, inny wymiar Faulknerowskiej prozy, która łącząc ekstazy czasu, nie tylko przyzywa przeszłość, ale też otwiera się ku wieczności.

Czas cykliczny, czas powrotów to czas święty, a więc ten, „Który jest podług swej natury odwracalny; tak naprawdę jest to praczas mityczny, który zostaje ponownie uobecniony”<sup>436</sup>. To czas człowieka religijnego, który zna uświęcone okresy czasu i dla którego czas święty ma tajemniczy i metafizyczny wymiar czasu liturgicznego.

---

<sup>435</sup> M. Eliade, *Mit wiecznego...*, dz. cyt., s. 73-74.

<sup>436</sup> Tenże, *Sacrum i profanum*, przeł. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999, s. 55.

## 11.5. Czas odkupienia i nadziei – wieczność

Zanim przejdę do dalszej części moich rozważań, zwróćmy uwagę na fakt, że wydobywanie z odmetów czasu wydarzeń przeszłych stwarza możliwość ich odkupienia.

Odkupienie to ważny wątek w teorii wiecznego powrotu. Nie mamy teraz czasu, aby się na nim skupiać, zauważmy jednak, jak ważną pełni rolę w naszej, chrześcijańskiej kulturze i w jak cudowny wręcz sposób nadaje sens życiu ziemskiemu. Obietnica odkupienia uporządkowuje nasz stosunek do terażniejszości, ale i nadaje szczególny rys przyszłości<sup>437</sup>. Szczególnie eschatologiczny wymiar ciążących więzów staje się nowym wyznacznikiem odkupienia. Caddy powraca do życia bohaterów powieści jako duch, ostatecznie odkupiony przez swoją córkę, pannę Quentin. Los zostaje powtórzony, ale i odkupiony, ponieważ panna Quentin ucieka z rodzinnego piekła w nieco inny sposób niż jej matka – nieobciążona dziećmi, wolna, a co z tą wolnością zrobi, zależy teraz już tylko od niej. Fakt ten pozostawia czytelnika z nadzieją na lepszą przyszłość i wyzwolenie kolejnych pokoleń z więzów historii. Za sprawą tego niezwykłego odkupienia trwanie w powieściowym czasie zostaje wstrzymane na podobieństwo chwilowego zawieszenia czasu podczas liturgicznie ustanowionych świąt człowieka religijnego. Jak przekonuje Eliade, to czas *arché*, a „pragnienie powrotu do czasu Prapoczątku jest w równie silnym stopniu tęsknotą za mocnym, świeżym i czystym światem, jakim był on *in illo tempore*”<sup>438</sup>. To właśnie świat Faulknerowskiej powieści, w której Benjy tęskni za Caddy, która pachnie jak liście, a Quentin wciąż wspomina delikatność jej dziewiczego łona.

Jak dopowiada Eliade, ten mityczny czas:

to zarazem wyraz łaknienia świętości, wyraz tęsknoty za bytem. Na poziomie egzystencjalnym wyraża się to w pewności co do tego, że stale można zaczynać życie na nowo, z maksimum „szans”. Świadczy to nie tylko o optymistycznym widzeniu istnienia, lecz także o bezwarunkowej akceptacji bytu<sup>439</sup>.

W tym też sensie powieść Faulknera nabiera zupełnie innego, optymistycznego wymiaru. „Wydaje się, że poczucie beznadziejności wyprzedza u Faulknera metafizykę; przyszłość

---

<sup>437</sup> Tenże, *Mit wiecznego...*, dz. cyt., s. 154-156.

<sup>438</sup> Tenże, *Sacrum...*, dz. cyt., s. 77.

<sup>439</sup> Tamże.

jest dla niego – podobnie jak dla nas wszystkich – zamknięta”<sup>440</sup>, powiada Sartre, lecz na szczęście nie jest to spełniona przepowiednia.

Zauważmy, że córka Caddy, Quentin, jest przedstawicielką kolejnego pokolenia Compsonów. Jest to już pokolenie uwolnione od ciężących grzechów historii, pokolenie wolne od upokorzenia, jakie niesie za sobą niewolnictwo, to pogwałcenie ludzkiej godności przez drugiego człowieka. Co zrobi z tą wolnością, zależy od niej. I jak wydaje się dawać do zrozumienia Faulkner, to decyzja wszystkich ludzi z jej pokolenia. Może dlatego Barack Obama w swoim przemówieniu z 2008 roku *A More Perfect Union*<sup>441</sup> odnosi się do słynnych słów Faulknera: „Przeszłość nigdy nie umiera. Nie jest nawet przeszłością”<sup>442</sup>. Przeszłość, jej chlubne i haniebne spełnienia, powinna być i jest drogowskazem przyszłości.

W tym właśnie sensie postać wieloletniej opiekunki rodziny, Dilsey, pozostaje uzupełnieniem całej historii, a jednocześnie ważnym wskazaniem interpretacyjnym. Jako prosta, lecz oddana i kochająca opiekunka rodziny pozostaje „kominem” na rozpadającym się dachu jej domu, ostatnim bastionem jej istnienia. Jej uczestnictwo w czasie świętym jest przez Faulknera sportretowane już nawet nie w sposób pośredni, za pomocą formalnej budowy powieści, a wprost, poprzez fabułę. Dilsey jako prosta, niewydukowana kobieta, pozostaje najbardziej wyraźnym wcieleniem archaicznym prapoczątków. Jest to zasygnalizowane przez Faulknera poprzez szczególnie archaiczny rys, jaki nadaje portretowi jej bezinteresownej, wiernej i pełnej poświęcenia osoby. Pozytywna, stała w swoich wartościach, niezwykła – to cechy-drogowskazy tej postaci. Jednak dodatkowym wypełnieniem pozostaje jej wiara. To dzięki niej, jak sugeruje Faulkner, Dilsey znajduje w sobie moc, by przez tyle lat być opoką dla rozpadającej się rodziny. Nie bez przyczyny powieść kończy się relacją z mszy świętej odprawianej przez wielebnego Shegoga. To nie przypadkowa celebrowanie – to msza wielkanocna, podczas której kaznodzieja widzi „zmartwychwstanie i światłość”<sup>443</sup>. Wezwaniem jego słów czytelnik zostaje powołany jako świadek przyszłej Apokalipsy i jeden z wiernych, siedzących w kościelnej ławie obok Dilsey – „płaczącej surowo

---

<sup>440</sup> J.-P. Sartre, *Czasowość...*, dz. cyt., s. 106.

<sup>441</sup> B. Obama, *A More Perfect Union*, speech, National Constitution Center, Philadelphia, 18 March 2008.

<sup>442</sup> W. Faulkner, *Requiem...*, dz. cyt., s. 60.

<sup>443</sup> W. Faulkner, *Wściekłość i wrzask*, przeł. A. Przedpełska-Trzeciakowska, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1971, s. 419.

i spokojnie w harcie i krwi pamiętanego Baranka”<sup>444</sup>, we łzach, które na jej twarzy „obierały swoje zapadłe i pokrętle drogi”<sup>445</sup>.

Sartre zapytuje: „Czy jednak czas człowieka pozbawiony jest przyszłości? Czas gwoźdźcia, grudki ziemi, atomu – owszem, rozumiem, że jest to nieustająca terażniejszość. Czy jednak człowiek jest myślącym gwoździem?”<sup>446</sup>. Odpowiem w ten sposób: człowiek jest gwoździem, gwoździem czującym, w tym sensie, że próbuje wbić się w swoje własne istnienie. Czy pozbawia się w ten sposób przyszłości? Podobnie jak główny bohater Prousta i sama proza Faulknera, raczej próbuje przebić się na drugą stronę, by choć na sekundę umożliwić nam dotknięcie wieczności.

### **11.6. Rozumienie dzieła a jego interpretacja – wnioski**

Przy okazji rozważań o czasie warto zwrócić uwagę na rolę, jaką pełnią w powieści poszczególne ekstazy czasu, ale również na sposób, w jaki się przenikają. Jest to fundamentalne dla zrozumienia przesłania dzieła. Zwróciłam już uwagę na to, że sama struktura dzieła, jego szczególna budowa i posadowienie w czasie sugerują rozumienie dopełnione przez końcowe odczytanie powieści. Będą składać się na to kolejne warstwy dzieła, ale nie jak chce tego Sartre, jako oddzielone od siebie „dziury” i niezależne sfery, ale jako jedność decydująca o ostatecznym rozumieniu.

Podobnie jak historie bohaterów nakładają się na siebie, tak czas ich przekazu ulega zakrzywieniu w zależności od tego, kto, co i kiedy dodaje od siebie. Dopiero wszystkie części zebrane w jedną całość zaświadczą o czasowości powieści i mogą stanowić o metafizyce dzieła. Dzieło, jego poszczególne warstwy, jak twierdzi Ingarden, pozostaje organiczną całością. Zignorowanie tego faktu, wyodrębnienie jednej, najbardziej pasującej interpretatorowi części, skutkować może jedynie interpretacją niewłaściwą, by nie powiedzieć: naciąganą. Obiektywność, a przynajmniej zmierzanie w jej kierunku, nie tylko stoi na straży sensu dzieła, ale także chroni je przed nadaniem mu treści niewłaściwych lub, co gorsza, ideologizujących. Jak powiedział Albert Camus: „Artysta porusza się pomiędzy dwoma przepaściami, którymi są beztroska i propaganda.

---

<sup>444</sup> Tamże.

<sup>445</sup> Tamże.

<sup>446</sup> J.-P. Sartre, *Czasowość...*, dz. cyt., s. 105.

Na tej wąskiej ścieżce każdy krok oznacza przygodę i ryzyko<sup>447</sup>. To samo jednak dotyczy odbiorcy. On przecież również wyznacza i jest odpowiedzialny za pewien horyzont interpretacji. Przecież w powieści, w wybitnej powieści, a o takiej tutaj mówimy, każdy wątek, każdy szczegół, wreszcie sama budowa nie pozostają obojętne dla jej ostatecznego odczytu. Tym samym powracanie we wspomnieniach bohaterów powieści postaci Caddy ma do spełnienia rolę szczególną dla ostatecznego odczytania dzieła i podobnie jak postać Dilsey pozostaje dopełnieniem większej całości. Nie jest wyabstrahowaną plamą rzuconą niedbale przez malarza na płótno obrazu, a plamą, która dopełnia cały obraz. Nie inaczej jest z monologiem Benjy'ego. To nie przypadek, że kreśli w swych wspomnieniach obraz rodziców, Jasona, jak nie jest przypadkiem, że porównuje zapach Caddy do zapachu liści. Tym bardziej nie przypadek sprawił, że Faulkner nadał jednej ze swoich bohaterek imię Quentin. Nie zrobił tego, by jeszcze bardziej skomplikować odbiór całości, ale aby jej postać dopełniła losy jej wujka, Quentina. Proces interpretacji to nie wymyślanie lub narzucanie, a dopełnianie, składanie wszystkich części w jedną, jak najbardziej wierną oryginałowi całość. „Monologi Faulknera przypominają podróż samolotem przy licznych «dziurach» powietrznych; przy każdej dziurze świadomość bohatera «wpada w przeszłość», po czym wynurza się, by znów się zapaść. Teraźniejszości nie ma – teraźniejszość się staje; wszystko było<sup>448</sup>, wyrokuje Sartre. Ja ujęłabym to trochę inaczej. Metaforycznie ujęte świadomości bohaterów Faulknera jako dziury pozostawiłabym jako metaforę udaną, z tym jednak zastrzeżeniem, że są to dziury piszczalki lub fletu, których zadaniem jest wygranie jednej, spójnej harmonii dźwięków.

Odnosząc się do słów Perrina Lowreya (*Concepts of Time in «The Sound and the Fury»*) na temat czasowości we *Wściekłości i wrzasku*, jakoby powieść ta nie była „filozoficzną prezentacją koncepcyj czasu”, nasz polski badacz Faulknera, Zbigniew Lewicki, pisze:

Rzeczywiście omawiana powieść nie jest „filozoficzną prezentacją koncepcyj czasu”, jest natomiast artystyczną prezentacją filozoficznego z natury pojęcia czasu. Ponieważ zaś czas pełni jednocześnie w utworze rolę czynnika organizującego cały materiał powieściowy, a także warunkującego postępowanie przedstawionych w utworze postaci, zdołał

---

<sup>447</sup> A. Camus, *Eseje*, przeł. J. Guze, PIW, Warszawa 1974, s. 395.

<sup>448</sup> J.-P. Sartre, *Czasowość...*, dz. cyt., s. 100.



Faulkner osiągnąć w tym wypadku harmonijną zgodność przekazu, formy i struktury<sup>449</sup>.

Sartre wyrokuje:

Proust i Faulkner odcięli mu [czasowi – I. Sz.] po prostu głowę; odjęli przyszłość, czyli wymiar czynów i wolności. Bohaterowie Prousta nigdy niczego nie przedsięwzięją; przewidują wprawdzie, ale ich przewidywania pozostają przyklejone do nich i nie mogą wysunąć się, jak pomost, poza teraźniejszość – pozostają rozmyślaniami, które rzeczywistość zmusza do odwrotu<sup>450</sup>.

Ja nie mogę jednak się z tym zgodzić. Wspominałam już (powołując się na zdanie Ricoeura) o głównym bohaterze sagi Prousta, który doznaje w bibliotece olśnienia i dzięki niemu sam transcenduje ku wieczności. W podobnym tonie można (jak, mam nadzieję, udowodniłam) rozmawiać o bohaterach Faulknera. Czyż zmierzenie się ze swoim własnym istnieniem nie jest czynem godnym rewolucji? Stworzeni bohaterowie sagi Prousta i Faulknera przerzucają swój most jeszcze dalej – ku w i e c z n o ś c i.

---

<sup>449</sup> Z. Lewicki, *Czas i człowiek Faulknera*, [w:] tegoż, *Czas w prozie strumienia świadomości*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1975, s. 34.

<sup>450</sup> J.-P. Sartre, *Czasowość...*, dz. cyt., s. 103.

## Rozdział XII. Katartyczno-kompensacyjna rola dzieła sztuki<sup>451</sup>

Żaden człowiek nie jest samoistną wyspą; każdy stanowi ułomek kontynentu, część lądu. Jeżeli morze zmyje choćby grudkę ziemi, Europa będzie pomniejszona, tak samo jak gdyby pochłonęło przylądek, włos twoich przyjaciół czy twoją własną. Śmierć każdego człowieka umniejsza mnie, albowiem jestem zespolony z ludzkością.

John Donne, *Medytacja XVII*

### 12.1. Dzieje pojęcia *katharsis*

Dzieje terminu *katharsis* mają swój usankcjonowany rodowód. Warto więc choć o nim wspomnieć, szczególnie kiedy mamy do czynienia z jedną z największych tragedii XX wieku, jaką jest *Światłość w sierpniu* oraz pisarzem, za sprawą którego dokonało się „wtargnięcia tragedii greckiej do powieści detektywistycznej”<sup>452</sup>.

Powszechnie uważa się, że wywodzi się on z *Poetyki* Arystotelesa i określa efekt, jaki tragedia wywołuje w odbiorcy. Należy mieć jednak świadomość, iż tak określane pojęcie *katharsis* funkcjonuje tylko w zakresie teorii literatury. Zwraca na to uwagę Bohdan Dziemidok, kiedy pisze, że:

[...] katartyczne oddziaływanie sztuki dostrzegano już wcześniej. Grecy na długo przed nim [Arystotelesem – I. Sz.] sądzili, że jedna z głównych form ówczesnej sztuki, *choreja*, stanowiąca połączenie muzyki, tańca i śpiewu, pozwala temu, kto tańczy i śpiewa, wyrazić i rozładować uczucia, co przynosi mu ulgę<sup>453</sup>.

Ta uwaga Dziemidoka jest o tyle cenna, iż nie sprowadza dyskusji na temat *katharsis* tylko do jej funkcji literackich. Wręcz przeciwnie, zachęca do spojrzenia na *katharsis*, uwzględniając różne jego aspekty oraz odmienne stanowiska co do roli w życiu społecznym. Wskazuje to na fakt, iż *katharsis* w rozumieniu Dziemidoka nie jest

---

<sup>451</sup> Ten rozdział pracy został opublikowany w formie artykułu: I. Szydłowska, *Katartyczno-kompensacyjna rola dzieła sztuki*, „Sztuka i filozofia” 2019, nr 55, s. 123-131.

<sup>452</sup> A. Malreaux, *A Preface for Faulkner's «Sanctuary»*, „Yale French Studies”, nr 10 (1952), s. 94. „Sanctuary is the intrusion of Greek tragedy into a detective story.”

<sup>453</sup> B. Dziemidok, *Główne kontrowersje estetyki współczesnej*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2012, s. 180.

pojęciem jednoznacznym, a narosłe wokół niego przez wieki kontrowersje jedynie potwierdzają nie tylko jego rolę literacką, ale i społeczno-kulturową.

Elżbieta Sarnowska-Temeriusz w swoim artykule na temat *katharsis* przywołuje słowa Władysława Tatarkiewicza, według którego na temat słynnej Arystotelesowskiej definicji „wypisano jeśli nie morza, to jeziora atramentu”<sup>454</sup>. Przypomnijmy więc, może raz jeszcze, jej najślynniejszy fragment w tłumaczeniu Henryka Podbielskiego z 1983 roku:

Tragedia jest to naśladowcze przedstawienie akcji poważnej, skończonej i posiadającej (odpowiednią) wielkość, wyrażone w języku ozdobnym, odmiennym w różnych częściach dzieła, przedstawienie w formie dramatycznej, a nie narracyjnej, które przez wzbudzenie litości i trwogi doprowadza do „oczyszczenia” (*kátharsis*) tych uczuć<sup>455</sup>.

Trzeba zauważyć, że już samo tłumaczenie definicji *katharsis* od lat stanowi przedmiot sporów, a oryginalny tekst *Poetyki* Arystotelesa i niejednoznaczność jego tłumaczenia wciąż skupia wokół siebie antagonistyczne grupy tłumaczy. Nie tylko tłumaczą oni fragment definiujący tragedię w odmienny sposób, ale i uprawomocniają wiele możliwości interpretacyjnych. Jednak główna linia tego podziału, jak się wydaje, przebiega wzdłuż zewnętrznej lub wewnętrznej roli *katharsis* w stosunku do danego dzieła, o czym będzie jeszcze mowa w dalszej części tego rozdziału. Umyślnie przytaczam tutaj najnowszą wersję tłumaczenia polskiego, które w Polsce ma trzech głównych przedstawicieli – Tadeusza Sinkę z 1954 roku, Władysława Tatarkiewicza z 1960 i Henryka Podbielskiego, którego tłumaczenie zostało przytoczone powyżej. Trzeba przyznać, że tłumaczenia pojęcia *katharsis*, jakich dokonali polscy badacze, pokrywają się ze sobą w tym sensie, że zdają się uwypuklać zewnętrzną jego funkcję, gdzie rzeczą najważniejszą nie jest sama struktura wewnętrzna tekstu i wplecione w nią losy bohaterów, ale sposób, w jaki dzieło sztuki wpływa na odbiorcę. Jak zauważa Leszek Sosnowski:

Problem można wyrazić pytaniem, czy *katharsis* jest końcowym efektem w psychice i umysłach publiczności, czy też – jak głosi Else – łańcuchem wydarzeń dziejących się w ramach samej struktury tragedii, co prowadzi

---

<sup>454</sup> E. Sarnowska-Temeriusz, *O „katharsis” – raz jeszcze*, „Pamiętnik Literacki” 1980, nr 4 (71), s. 242.

<sup>455</sup> Arystoteles, *Poetyka*, przeł. H. Podbielski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1989, 1449 b 24-27, s. 19.

do oczyszczenia tychże wydarzeń oraz ich bohaterów, a czego siłą napędową jest *anagnorisis*, rozpoznanie<sup>456</sup>.

## 12.2. Dynamiczne oblicze *katharsis*

Stanowisko Dziemidoka w kwestii rozumienia pojęcia *katharsis* jest jednoznaczne: jego funkcji przyporządkowuje on rolę zewnętrzną, tym samym opowiadając się za niemal całą historią odczytań *Poetyki*, w tym również i w Polsce. Zdaje on sobie sprawę z dynamicznego oblicza *katharsis*, którego pośrednie rysy zmieniają się wraz ze zmianami dokonującymi się w świecie, takimi jak chociażby poziom naszej wiedzy oraz funkcjonujące koncepcje sztuki. Niemniej jednak głównym trzonem, na którym opiera się rozumienie pojęcia *katharsis*, jest jego rola w stosunku do odbiorcy, nie w sensie wysublimowania jego uczuć, lecz oczyszczenia. Jak pisze Dziemidok, wyznaczając tym samym główny trop swoich refleksji na ten temat: „Rzecz mianowicie w tym, w jakiej mierze i w jakim sensie można mówić o katartycznym oddziaływaniu sztuki w ogóle jako jednym z zasadniczych aspektów jej roli społecznej”<sup>457</sup>.

Właśnie tym tropem podąża Dziemidok, kiedy przedstawia te koncepcje *katharsis*, które nie ograniczają jej efektu do tragedii, ale akcentują oddziaływanie katartyczne jako jedno z podstawowych jego funkcji. Trzeba docenić nie tylko wkład badań Dziemidoka nad katartyczno-kompensacyjną funkcją sztuki, ale i naukową intuicję, z jaką obrał kierunek wytyczonych przez siebie analiz i rekonstrukcji. Jakże była ona trafna, można stwierdzić dopiero teraz, kiedy weźmie się pod uwagę badania najnowsze i dyskusję, jaka toczy się w estetyce na temat emocji w odbiorze dzieła sztuki. Kendall Walton, Susan Feagin, Derek Matravers – to tylko najwybitniejsi przedstawiciele tego nurtu w analizie dzieła literackiego. Jednak nawet i tu widzimy to przeformatowanie badań właśnie w kierunku społecznej funkcji sztuki, jej katartyczno-kompensacyjnej roli, o której już w zeszłym wieku pisał Dziemidok.

---

<sup>456</sup> L. Sosnowski, *Emocjonalizm Arystotelesa i znaczenie pojęcia katharsis*, „Estetyka i Krytyka” 2011, nr 2 (21), s. 144.

<sup>457</sup> B. Dziemidok, *Główne...*, dz. cyt., s. 184-185.

### 12.3. Wielowymiarowość rozumienia ulgi katartycznej – główne nurty

Jako jedną z najwcześniejszych i często niedocenianych szkół zajmujących się badaniami nad *katharsis* Bohdan Dziemidok wymienia szkołę antropologiczną z Cambridge, a wśród jej najznamienitszych przedstawicieli wspomina takich badaczy jak: Gilbert Murray, Francis M. Comford, Jane E. Harrison, Artur Wallace Pickard-Cambridge, czy Jane Ellen Harrison. Nawiązując do dzieła ostatniego z nich – *Ancient Art and Ritual* z 1913 roku, Dziemidok podziela przekonanie autorki, że sztuka i religia wyrastają z niezaspokojonych pragnień i emocji człowieka, które nie znalazły ujścia w działalności praktycznej.

Nie bez przyczyny Dziemidok podkreśla dokonania szkoły psychoanalitycznej dla nowego sposobu rozumienia koncepcji *katharsis*. Przywołuje książkę Ernsta Krisa – *Psychoanalytic Explorations in Art* (1952), w której ten ostatni dowodzi, iż *katharsis* umożliwia odbudowanie przez *ego* kontroli, która została zagrożona przez instynktowne zatamowanie pragnienia. Dla Krisa staje się oczywiste, że rolą iluzji estetycznej jest nie tylko uruchomienie mechanizmu, który umożliwia odbiorcy zastępcze uczestnictwo w losie bohatera, ale również odzyskanie kontroli nad własnymi pragnieniami. Jak tłumaczy Simon O. Lesser w *Fiction and the Unconscious* (1957), funkcja katartyczna jest realizowana poprzez współuczestnictwo w losach bohatera. Dzięki niemu możemy wracać do minionych wydarzeń naszego życia, a z drugiej obcować z naszymi marzeniami, lękami dotyczącymi przyszłości. Co więcej, uczestnicząc w przygodach bohaterów, możemy zastępczo zaspokoić swe pragnienia. Jak pisze Dziemidok:

Konieczną przesłanką wytłumaczenia natury ulgi katartycznej jest jednak założenie, że również my sami, dzięki współuczestniczeniu w czynach i przygodach bohatera, zastępczo zaspokoiliśmy te pragnienia. Osiągnąwszy to, odczuwamy rozładowanie, wolność od napięć i niepokoju oraz odprężenie<sup>458</sup>.

Jak podkreśla Dziemidok, na przeżycie katartyczne składają się dwa zasadnicze czynniki, których odkrycie jest dziełem freudowskiego odłamu badaczy tematu. Z jednej strony mamy do czynienia z uczuciem emocjonalnej przyjemności wpływającej z utożsamienia się z bohaterami; z drugiej jednak czujemy się oczyszczeni nie tylko z litości i trwogi, ale

---

<sup>458</sup> Tamże, s. 193.

także z pragnień, którym uległ bohater i których zaspokojenie stało się przyczyną jego cierpienia.

Wychodząc naprzeciw koncepcjom psychoanalitycznym, Dziemidok nie zgadza się z twierdzeniem Lessera, jakoby wartości katartyczne były ściśle związane z wartościami estetycznymi. Efekt katartyczny, jak zdaje się sugerować Dziemidok, nie musi być wywołany tylko przez wielką literaturę. Badacz przyjmuje perspektywę, w której sprawą najważniejszą jest postawa i aktywność odbiorców wobec wzbudzonych przez dzieło przeżyć, wobec przedstawionych w nim bohaterów i wydarzeń czy też myśli i uczuć autora. Można by więc powtórzyć w tym samym duchu za Matraversem, że: „Uczucia, czy to wyrażone przez dzieło sztuki, czy stanowiące część doświadczenia dzieła sztuki, są bezsprzecznie ważnym elementem w naszym docenieniu sztuki”<sup>459</sup>. Dla Dziemidoka najbardziej liczy się emocjonalne zaangażowanie odbiorców, nawet jeśli przyczynkiem do ich stanów miałyby się stać utwory o mniejszych ambicjach estetycznych. To, co liczyłyby się w nich najbardziej, to chwilowe zapomnienie i przywrócenie równowagi psychicznej czy choć częściowe zrekompensowanie braków życia codziennego i złagodzenie frustracji.

#### 12.4. *Katharsis* a kompensacyjna rola sztuki

Teoria Edgara Morina, którego socjologiczno-psychologiczną koncepcję *katharsis* Dziemidok przytacza<sup>460</sup>, opiera się na przekonaniu, że kultura jest całością złożoną z norm, ale również mitów i symboli, które przenikają do jednostkowej świadomości. Jednakże wydaje się, iż teoria Morina dotycząca kompensacyjnej roli sztuki jest dla Dziemidoka o tyle ważna, o ile porusza najbardziej kontrowersyjny, ale i aktualny problem przemocy w dziełach sztuki. Stosunek Morina do owego problemu,

---

<sup>459</sup> D. Matravers, *Art, Expression and Emotion*, [w:] *The Routledge Companion to Aesthetics*, ed. B. Gaut, D. McIver Lopes, Routledge Taylor & Francis Group, London– New York 2003, s. 362.

Derek Matravers jest obecnie uznawany za jeden z największych autorytetów w dziedzinie estetyki emocji. W swoim esejie nawiązuje do teorii ekspresji L. Tołstoja (*Czym jest sztuka*, 1930) oraz G. Sircello (*Expressive Properties of Art*, 1972). Matravers szczególnie wyróżnia semantyczną teorię N. Goodmana (*Language of Arts*, 1979) oraz A. Tormeya (*Art and Expression*, 1971). Autor dowodzi, iż „expressive qualities” powinny być rozpatrywane w oderwaniu od autentycznych odczuć i emocji autora danego dzieła. Ostatecznie Matravers przedstawia najnowsze zapatrywania na temat emocji w sztuce, reprezentowane chociażby przez N. Carrolla (*The Philosophy of Horror*, 1990), czy P. Kiviego (*Sound Sentiment*, 1989).

<sup>460</sup> Por. B. Dziemidok, *Główne...*, dz. cyt., s. 196-204.

jak zauważa Dziemidok, „wydaje się rozsądny i w zasadzie trafny”<sup>461</sup>, a zasadzałby się na twierdzeniu, iż ekspozycja na sceny przemocy z jednej strony pobudza, ale z drugiej uspokaja. Trzeba zauważyć, że poruszony przez Morina problem, który akcentuje Dziemidok, inicjuje zagadnienie identyfikacji w dziele sztuki, rozważań na temat procesów projekcji i jej konsekwencji dla odbioru dzieła sztuki. Choć w niniejszym rozdziale nie ma dla nich miejsca, trzeba podkreślić znaczącą rolę polskiego badacza, który nie waha się eksponować jej doniosłości dla teorii *katharsis*, jak też i dla współczesnej refleksji nad wpływem kultury na różne dziedziny życia, w tym psychicznego.

Jak podkreśla Dziemidok, kultura stała się w naszych czasach stałym motywem badań interdyscyplinarnych, w tym także estetycznych. Jest tak dlatego, że jej wszechobecna moc, a jednocześnie łatwość, z jaką może nas osiągnąć dzięki mass mediom, sprawia, iż człowiek współczesny podlega dodatkowym stresom i presjom w przeciwieństwie do jego zeszlowieczonego kuzyna. W związku z tym sztuka, a wraz z nią sposoby, jakie oferuje, by pełnić funkcję uwalniającą od stresu i napięć, jest nie do przecenienia. To właśnie w tym obszarze katartyczno-kompensacyjna funkcja sztuki zyskuje nowy, współczesny wymiar.

Dziemidok wyróżnia trzy główne przyczyny utraty stabilności psychicznej. Są to: nadmiar silnych napięć i niepokojących emocji, brak możliwości realizowania swoich możliwości psychicznych oraz wewnętrzne konflikty inicjowane zazwyczaj sprzecznymi dążeniami i emocjami. To właśnie sztuka, choć oczywiście nie można powiedzieć, że w sposób jedyny i najdoskonalszy, oferuje człowiekowi współczesnemu całą gamę możliwości katartyczno-kompensacyjnych. Sztuka bowiem nie tylko zmusza człowieka do osobistego zaangażowania się w to, co przedstawia, każąc mu zapomnieć o jego własnych problemach, ale też stwarza warunki do wyładowania własnych niepokojów i lęków. Dziemidok powołując się na teorię Lwa Wygotskiego z *Psychologii sztuki*, pisze, iż: „[...] *katharsis*, które stanowi istotę każdej reakcji estetycznej, polega na zderzeniu ze sobą, przekształcaniu i wyładowaniu wzbudzonych przez dzieło sztuki skłóconych uczuć”<sup>462</sup>. Jeśli Dziemidok wskazuje na teorię Wygotskiego, to jest tak dlatego, że otwiera ona nowe perspektywy spojrzenia na miejsce emocji w sztuce, jak też jej funkcje katartyczno-kompensacyjne. W tej samej kategorii estetycznej refleksji mieści się teoria

---

<sup>461</sup> Tamże, s. 200.

<sup>462</sup> Tamże, s. 213.

Stephena C. Peppera. Wyróżnia on dwa rodzaje sztuki: tę, która daje radość, oraz tę, która dostarcza ulgi uwolnienia od bolesnego napięcia, przy czym podkreśla odmienne procesy psychologiczne, które towarzyszą tym dwóm rodzajom sztuki.

Kolejnym ważnym głosem w tej dyskusji jest koncepcja synestezji Ivora Armstronga Richardsa, którą przedstawił w swojej książce *Principles of Literary Criticism*. Jak twierdzi, najbardziej wartościowe przeżycia i stany emocjonalne zapewniają równowagę wewnętrzną bez jednoczesnego wytwarzania konfliktów czy frustracji. Jednym z takich przeżyć jest przeżycie estetyczne. Przy całej gamie różnorodności, jakie ono oferuje, Richards wyróżnia tragedię, która „prowadzi do pogodzenia najbardziej przeciwstawnych impulsów i przekształcenia ich w jedno przeżycie”<sup>463</sup>. Dziemidok zwraca jednak uwagę na fakt, że jak pisze:

Jednym z walorów teorii Richardsa jest to, że nie sprowadza ona efektu katartycznego wyłącznie do pobudzenia i wyładowania emocji. Istotą tego oddziaływania Richards upatruje bowiem w uaktywnieniu różnorodnych, a często wręcz skłóconych wewnętrznie impulsów i władz psychicznych oraz ich skoordynowaniu i zharmonizowaniu bez uciekania się do stłumień i ograniczeń<sup>464</sup>.

Zważmy na ten niepowtarzalny charakter tragedii, która z jednej strony jest zawsze opowieścią o czyimś cierpieniu, a z drugiej budzi uczucie ulgi, iż los nieszczęsnych bohaterów nie jest naszym losem. Niech ta swoista ambiwalencja będzie najlepszym dowodem na to, że emocje, jakie towarzyszą nam w odbiorze danego utworu, mogą, i zazwyczaj są, jeśli nie ambiwalentne, to przynajmniej niejednoznaczne. Jak przyznaje w swoim eseju na temat tragedii Alex Neill:

We współczesnej estetyce szerokie zainteresowanie rolą reakcji emocjonalnej w naszym zrozumieniu i docenieniu dzieł sztuki, wraz z dziełami historyków filozofii sztuki, szczególnie na temat Arystotelesa i Hume’a, podsyciło w osiemnastym wieku niewielkie odrodzenie zainteresowania naturą naszego doświadczenia tragedii<sup>465</sup>.

---

<sup>463</sup> Tamże, s. 217.

<sup>464</sup> Tamże, s. 217.

<sup>465</sup> A. Neill, *Tragedy*, [w:] *The Routledge Companion...*, dz. cyt., s. 372.

W swoim eseju Neill porusza eksplorowany przez Hume’a temat ambiwalencji tragedii i jej „tragicznej przyjemności” („tragic pleasure”). Odnosi się również do zapatrywań na temat tragedii takich filozofów jak: G. Hegel, A. Schopenhauer czy F. Nietzsche. Sam tragedię wyróżnia jako gatunek szczególnie, ze względu na jej etyczny, a przez to i również filozoficzny wymiar. W tym względzie wyróżnia takich współczesnych badaczy jak: Martha C. Nussbaum (*The Fragility of Goodness*, 1986), Bernard Williams



W tym miejscu należy wspomnieć o Stefanie Morawskim, który nie tylko stał się polskim kontynuatorem koncepcji Richardsa, ale też zwrócił baczną uwagę na fakt, że w przeżyciach twórczych do głosu dochodzą wszystkie intensywne władze psychiczne.

### **12.5. Rola i przeżycia odbiorcy w badaniach nad pojęciem *katharsis***

Współcześnie akcent badaczy tematu, jak podpowiada Bohdan Dziemidok, pada przede wszystkim na rolę i przeżycia odbiorcy. Ich uwaga szczególnie skierowana jest na rolę mechanizmu identyfikacji. Mówiąc o identyfikacji odbiorcy z dziełem sztuki – książką lub przedstawieniem – najczęściej ma się na myśli utożsamienie odbiorcy z losem bohaterów lub (w przypadku ich braku) z samą emocjonalną tonacją utworu. Oczywiście liczba czynników oraz stopnie identyfikacji mogą być bardzo różne. Może to zależeć od wielu zmiennych, takich jak wiek odbiorcy, jego konstrukcja psychiczna, a nawet okoliczności, w jakich odbiorca obcuje z danym dziełem. Jednak najważniejszą rzeczą wciąż pozostaje fakt, że współuczestnictwo w przedstawionych wydarzeniach stwarza jedyną w swoim rodzaju możliwość wyładowania tłumionych emocji, a jednocześnie jest „źródłem satysfakcji zastępczych nowych, atrakcyjniejszych i bardziej intensywnych niż w życiu wrażeń rekompensujących częściowo braki powszedniego życia”<sup>466</sup>.

Omawiając wyróżniony przez badaczy proces identyfikacji, nie można pominąć milczeniem mechanizmu o działaniu odwrotnym, jakim jest projekcja. Temat projekcji podjął już Edgar Morin, ale badaczem, który rozszerzył spojrzenie na mechanizm projekcji, był Mark Markow. Nie tylko zrezygnował on z terminu „projekcja” na rzecz „przeniesienia”, ale jak pisze Dziemidok: „Wyraża tu przypuszczenie, w czym nie jest odosobniony, że najbardziej prawdopodobną podstawą estetycznej aktywności człowieka dorosłego są gry i zabawy dzieci, w szczególności zaś takie zabawy, w których obowiązuje zasada podziału «odgrywanych ról»”<sup>467</sup>. Rozumienie identyfikacji jako swoistego rodzaju gry nadal pozostaje tematem aktualnym. Co więcej, jest on przyczynkiem do ożywionej dyskusji i kontrowersji. Zwolennikiem rozumienia

---

(*Shame and Necessity*, 1993) oraz Stanley Cavell (*Disowning Knowledge in Six Plays of Shakespeare*, 1987).

<sup>466</sup> B. Dziemidok, *Główne...*, dz. cyt., s. 220.

<sup>467</sup> Tamże.

utożsamiania się jako gry jest chociażby Kendall Walton, który przekonuje, że tak naprawdę strach, jaki odczuwa potencjalny widz horroru o potworze, nie jest tym samym strachem, jaki odczuwałby w momencie prawdziwego zagrożenia życia, a jedynie baniem się na niby, jak podczas odgrywania ról przez dzieci podczas zabawy.

Według Lwa Wygotskiego przeniesienie najczęściej polega na przeniesieniu osobowości odbiorcy na bohatera, dzięki czemu percepcja dzieła sztuki może mieć bardzo aktywny charakter. Jest to o tyle ważne, że właśnie zaangażowanie emocjonalne decyduje o możliwości wciągnięcia odbiorcy w świat książki czy filmu, co przecież tak naprawdę staje się warunkiem wstępnym przeżycia katartyczno-kompensacyjnego. Dziemidok w pełni uznaje teorię Wygotskiego za słuszną, a szczególnie wtedy, gdy tamten zauważa, iż „w teatrze tylko częściowo przeżywamy takie uczucia i afekty, jakie są udziałem bohaterów, częściej doznajemy ich nie wraz z uczuciami bohaterów, lecz z powodu uczuć bohaterów”<sup>468</sup>. W dalszej perspektywie oznaczałoby to, że możemy wczuwać się w losy bohaterów, niekoniecznie utożsamiając się z nimi czy dokonując przeniesienia. Zagadnienie to wydaje się obecnie tematem żywej dyskusji, w której zabierają głos wybitni badacze tematu. Teraz już nie tylko akceptuje się pogląd, iż nie trzeba utożsamiać się z Anną Kareniną, aby jej współczuć, ale idzie się o krok dalej i tak jak Kendall Walton wyraża się przekonanie, że:

Powinniśmy ostrożnie podchodzić do myśli, że ludzie dosłownie litują się nad Willy Lomanem oraz Anną Kareniną lub podziwiają Supermana, będąc jednocześnie w pełni świadomymi, że te postacie i ich cierpienia czy wyczyny są czysto fikcyjne. [...] może lepiej jest myśleć o tych emocjach jako pokrewnych takim właśnie przekonaniom (razem z odpowiednimi pragnieniami), szczególnie jeśli chodzi o ich siłę motywacyjną<sup>469</sup>.

W swoim eseju Walton najwyraźniej odnosi się do klasycznego już artykułu Colina Radforda i Michaela Westona z 1975 roku<sup>470</sup>, w którym analizują różne możliwości bycia poruszonym przez los Kareniny. Podejmując trop wytyczony przez Radforda i Westona, Walton nie stara się podważać starego, arystotelesowskiego *dictum* „strachu i trwogi”, ale również nie zaleca, by „naiwnie upierać się przy dosłownej interpretacji jego słów”<sup>471</sup>.

---

<sup>468</sup> L. Wygotski, *Psychologia sztuki*, tłum. M. Zagórska, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1980, s. 292.

<sup>469</sup> K. Walton, *Fearing Fictionally*, [w:] *Philosophy of Literature. Contemporary and Classic Readings*, red. E. John, D. McIver Lopes, Blackwell Publishing, Malden–Oxford–Carlton 2004, s. 181.

<sup>470</sup> C. Radford, M. Weston, *How Can We be Moved by the Fate of Anna Karenina*, „Proceedings Aristotelian Society” 1975, nr 49, s. 67-93.

<sup>471</sup> K. Walton, *Fearing...*, dz. cyt., s. 183.

Dowodem na to, iż *katharsis* i związane z nią pozostałe kwestie wciąż pozostają tematem aktualnym, niech będzie wydana przez Waltona w 2015 roku książka *In Other Shoes: Music, Metaphor, Empathy, Existence*. Walton uzupełnia swoje refleksje o polemikę z chociażby takimi autorami najnowszych publikacji w tym zakresie jak Mark Sainsbury czy David Lewis.

Zauważmy, że kiedy mówimy o synestezji, utożsamieniu czy przeniesieniu, tak naprawdę cały czas mamy na myśli odbiorcę i sposób, w jaki może on zaangażować się w dzieło sztuki. Wielowymiarowość tego zaangażowania powoduje, iż spektrum dzieł, zarówno jeśli chodzi o rodzaj konkretyzacji estetycznej, jak i jego poziom, zostaje rozszerzone. Funkcja katartyczno-kompensacyjna może być równie dobrze sprawowana przez szekspirowski dramat, co przez kino akcji. Z tego względu osobą najważniejszą we współczesnych rozważaniach estetycznych nad *katharsis* staje się odbiorca i właśnie na niego pada tutaj akcent.

Współczesne badania nad katartyczno-kompensacyjną funkcją sztuki oraz ich ukierunkowanie na rolę odbiorcy są szczególnie ważne z tego powodu, że przyczyniają się do przeformułowania naszego myślenia na temat sztuki w ogóle. Podążając za metaforą Arthura Koestlera<sup>472</sup>, gdybyśmy przyrównali dzieło sztuki do elektrowni, a emocje do prądu, to rzeczywiście trzeba by stwierdzić, że ostateczny wynik jej pracy nie zależałby od tego, czy jest to elektrownia wiatrowa, czy też wodna. Ona tylko dostarcza odbiorcy instalacje elektryczne, zaporę lub wiatrak, prąd zaś musi zostać wygenerowany przez emocje, jakie wytwarza sam odbiorca. Obcowanie z dziełem sztuki (lepszym czy gorszym) staje się dla człowieka wspaniałą sposobnością do rozładowania nagromadzonych podczas życia negatywnych emocji. Jest to również dobra okazja do tego, by emocje te przetworzyć na coś tak pozytywnego jak pogłębienie rozumienia swojej egzystencji i życia innych ludzi.

## **12.6. Humanistyczne oblicze katartyczno-kompensacyjnego charakteru sztuki**

Jednym z aspektów funkcji kompensacyjnej sztuki może stać się nie tylko satysfakcja płynąca z możliwości lepszego zrozumienia drugiego człowieka, ale także

---

<sup>472</sup> Por. A. Koestler, *The Act of Creation*, Hutchison and Co., London 1964, s. 307.

poczucie bezpieczeństwa i przynależności do gatunku ludzkiego jako społeczności. Właśnie tę funkcję *katharsis* uwypukla w swoim eseju *The Pleasures of Tragedy* Susan Feagin. Jak tłumaczy, współczucie, które jesteśmy w stanie odczuć w stosunku do danego bohatera, sprawia, że rozpoznajemy siebie jako ludzi wrażliwych i zdolnych do uczuć wyższych. Ten krzepiący fakt może stać się zwiastunem, jak to ujmuje Feagin, „rozpoznania” [recognition] czegoś jeszcze bardziej podtrzymującego na duchu, a mianowicie zrozumienia, że „[...] to może stanowić o poczuciu jedności wśród członków ludzkości, że nie jesteśmy sami, i że uczucia te stanowią samo sedno moralności”<sup>473</sup>. Podobnym tropem podąża Flint Schier w swoim eseju *Tragedy and the Community of Sentiment*. Analizując klasyczny już tekst Hume’a *O tragedii*, Schier (podobnie jak inni), poddaje analizie fenomen „tragicznej przyjemności”. Analizuje on różnice w rozumieniu tego, czym jest tragiczność z antycznej i współczesnej perspektywy. Jednak w ostatecznym rozrachunku jego rozważania zmierzają ku kompensacyjnej funkcji sztuki, szczególnie kiedy podkreśla, że „[...] Przypomina się nam wyraźnie, że ludzie nie są wyspami – jedną z więzi, która nas jednoczy, jest wyobrażanie sobie losów, które jeszcze nie są nasze, ale mogą nimi wkrótce się stać”<sup>474</sup>. Jak się okazuje, niewątpliwie gorzka prawda o naszym życiu, jaką niosą ze sobą tragiczne losy bohaterów, może być zrekompensowana świadomością, że nie jesteśmy samotni, a troski, które przeżywamy, są również udziałem innych ludzi.

W obliczu współczesności, osamotnienia i frustracji, jakie są jej nieodłączną częścią, to, czy nasza emocjonalna elektrownia zostanie zasilona za sprawą *Króla Edypa* czy bohaterki serialowego *sitcomu*, staje się w rozważaniach nad katartyczno-kompensacyjną istotą sztuki sprawą drugorzędną. Prowadzone przez lata badania nad specyfiką tych przeżyć niezbitnie dowodzą, że nie tylko zmienia się sztuka, jej odbiór, ale też i rozumienie nas samych. Z tego też względu wydaje się, iż jedną z najważniejszych rzeczy, na które pośrednio wskazuje Dziemidok, jest nie tylko poddanie się dynamizmowi zachodzących w świecie sztuki zjawisk. Ta otwartość na zmiany to jedno, ale równie ważną wydaje się czujność w stosunku do zmieniających się paradygmatów odczytań i interpretacji sztuki. To przecież ona właśnie pozwoli nam nie tylko na lepszy wgląd w istotę zmieniającego się świata, ale i nas samych.

---

<sup>473</sup> S. Feagin, *The Pleasures of Tragedy*, [w:] *Philosophy of Literature...*, dz. cyt., s. 193.

<sup>474</sup> F. Schier, *Tragedy and the Community of Sentiment*, [w:] *Philosophy of Literature...*, dz. cyt., s. 201.

## Wnioski

### 1. Doświadczenie istnienia a dzieło sztuki literackiej

Doświadczenie rozumiane jako szczególna gotowość otwarcia się na to, co niewyrażalne, może być nie tylko domeną istnienia, ale i samej sztuki. Jak zauważa Władysław Stróżewski:

Doświadczenie istnienia jest metafizyczne w tym właśnie, że nie jest w stanie wyczerpać się w samym sobie, lecz musi przekraczać, to znaczy transcendować siebie, ku czemuś, co jest inne, a jednocześnie uzależniające od siebie nasze własne istnienie. Uzależniające objawia się jako moc wobec uzależnionego, jako pierwotne wobec pochodnego, jako Absolut wobec przygodności<sup>475</sup>.

Podobne właściwości przejawia dzieło sztuki o szczególnym, można by rzec: ekskluzywnym, uposażeniu aksjologicznym.

Wykroczenie poza immanentną sferę dzieła, w rejony tego właśnie, co inne i nienazwane, umożliwia odkrywanie transcendentnego względem dzieła obszaru. To szczególne przekroczenie rozumiane jako transcendowanie ku rzeczywistości pozaartystycznej stwarza możliwość zaistnienia sytuacji o znamionach doświadczenia metafizycznego. Jak pisze Stróżewski: „[...] sztuka ma zdolność nadzwyczaj swoistego odkrywania świata, zdolność odsłaniania i ujawniania czegoś, co w rzeczywistości najgłębsze, najważniejsze, najbardziej istotne. I – rzecz podstawowa – co w inny sposób nie ujawniłoby się w takim stopniu wcale”<sup>476</sup>. Możliwość przekroczenia immanentnego statusu dzieła z jednej strony wymaga szczególnych zdolności ze strony podmiotu poznającego, z drugiej zaś umacnia ontologiczny potencjał samego dzieła. Nasuwa się jednak pytanie, w jaki sposób sam akt przekroczenia tego immanentnego statusu dzieła określa jego sens. Zauważmy bowiem, że w pewnym sensie hermeneutyczny akt rozumienia zostaje wyparty przez akt przekroczenia, który dotyka pewnych granic tego

---

<sup>475</sup> W. Stróżewski, *Wokół piękna...*, dz. cyt., s. 129.

<sup>476</sup> Tamże, s. 255.

sensu jako tego, co niepoznawalne. Wydaje się jednak, że wysiłek Władysława Stróżewskiego zdąża w zupełnie innym kierunku. Zapytuje on:

Czy można pytać o sens istnienia? Otóż wydaje się, że nie. Dzieje się tak dlatego, że wobec istnienia nie można ani zweryfikować, ani sfalsyfikować podstawowych założeń tego pytania, tzn. założenia o racjonalności i założenia o porządku, ładzie. A przecież istnienie samo jest ostatecznym warunkiem sensowności wszelkiej konstytucji<sup>477</sup>.

W tym właśnie sensie w koncepcji estetyki integralnej Stróżewskiego hermeneutyka Gadamera zostaje w pewien sposób przekroczone. Nie chodzi tu o jej zanegowanie, a co najwyżej o rozszerzenie i uzupełnienie.

Rozumienie dzieła sztuki i co za tym idzie, jego interpretacja w ujęciu Stróżewskiego zostają wzbogacone o jego transcendentny wymiar. W związku z tym interpretacja prawdziwościowa w ujęciu koncepcji estetyki integralnej ulegnie pewnej modyfikacji, na co, jak mi się wydaje, należy zwrócić uwagę. Warto to zrobić z przynajmniej dwóch powodów.

## **2. Estetyka integralna Władysława Stróżewskiego wobec tradycji i współczesności**

Należy wyróżnić estetykę integralną Stróżewskiego jako tę, która będąc w jakimś sensie kontynuacją badań estetycznych nad dziełem literackim Romana Ingardena, rozszerzyła i wskazała nowe możliwości interpretacji prawdziwościowej. Z drugiej zaś strony koncepcja prawdy w dziele sztuki stworzona w ramach estetyki integralnej, właśnie ze względu na swój nietuzinkowy charakter, stanowi oryginalny głos w ogólnym namyśle nad ideą nie tylko sztuki, ale i roli człowieka we współczesnym świecie.

W swojej koncepcji quasi-sądów Roman Ingarden pozbawił dzieło sztuki literackiej większych aspiracji do funkcji poznawczej. Jeśli o niej możemy w ogóle mówić, to tylko w bardzo szczególnym sensie, jaki wyznacza sama struktura dzieła. Władysław Stróżewski poszedł o krok dalej. Twierdząc, że siedliskiem prawdy niekoniecznie musi być obszar poznania rozumiany w jego klasycznym sensie, przyjął, że prawda przynależy sferze istnienia i co za tym idzie, jest kategorią egzystencjalno-

---

<sup>477</sup> Tamże, s. 435.

-ontologiczną. W związku z tym wyróżnił szczególny potencjał prawdy jako manifestacji, czyli prawdy wpisującej się w kategorię prawdy o statusie źródłowości. W teorii krakowskiego filozofa chodzi więc o wyróżnienie prawdy prekategorialnej jako pewnej alternatywy dla prawdy wyrosłej na teorii klasycznej, uznającej za prymat korespondencję lub koherencję. Założenie to, przynajmniej, implikuje bardziej ogólne przekonanie o niewystarczalności klasycznej metafizyki do rozumienia sensu całości rzeczywistości. Oddalając się od założeń swojego mistrza, Ingardena, Stróżewski podąża tropem wyznaczonym przez Heideggera i rozumie prawdę jako odkrywanie bądź ujawnianie. Uznając dzieło sztuki, w tym dzieło sztuki literackiej, za nośnik tej prawdy, Stróżewski wyznacza mu już inne zadanie niż uczynił to Ingarden. Wygłaszając swoje *Uwagi na marginesie „Poetyki” Arystotelesa* na temat *katharsis*, Ingarden mówi: „[...] jedno wydaje się pewną rzeczą, że mianowicie jest to przeżycie wzruszeniowe z dziedziny przeżyć estetycznych, a nie z dziedziny przeżyć poznawczych”<sup>478</sup>. Władysław Stróżewski z kolei uznałby przeżycie *katharsis* za swoisty rodzaj manifestacji prawdy, wymuszającej na odbiorcy aktywność o charakterze poznawczym.

Oznacza to nie odrzucenie, a przeformułowanie samego rozumienia prawdy, które w przypadku estetyki integralnej Władysława Stróżewskiego staje się bliskie nowoczesnej, Vattimowskiej koncepcji dzieła sztuki, gdzie: „W pewnym sensie, nad którym warto się głębiej zastanowić, dzieło sztuki w obecnych warunkach wykazuje cechy analogiczne do Heideggerowskiego bycia: istoczy się jako to, co jednocześnie się wymyka”<sup>479</sup>. Vattimo przywołuje też zaczerpniętą z tekstu Heideggera kategorię *Verwindung*, tłumacząc ją jako przebolenie, wyzdrowienie, zniekształcenie, akceptację i rezygnację. Jednocześnie przeciwstawia przebolenie (*Verwindung*) pojęciu przewyciężenia (*Überwindung*). Vattimo podążając za myślą Heideggera, pisze również: „[...] nie porzuca się metafizyki jak starego ubrania, stanowi ona bowiem konstytutywną część naszego przeznaczenia; wraca do nas jako to, co nam przeznaczone”<sup>480</sup>. Czy oznaczałoby to, że metafizyka, dana nam w nieco innej postaci, domaga się według Vattimo innego jej przeżywania? *Verwindung* niesie zatem za sobą przyjęcie postawy akceptacji tego, co przemija, jest fragmentaryczne i do niczego nie

---

<sup>478</sup> R. Ingarden, *Uwagi na marginesie „Poetyki” Arystotelesa*, [w:] tegoż, *Studia z estetyki*, t. 1, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1957, s. 343.

<sup>479</sup> G. Vattimo, *Koniec nowoczesności*, przeł. M. Surma-Gawłowska, TAIWPN Universitas, Kraków 2006, s. 48.

<sup>480</sup> Tamże, s. 44.

powinno się przywiązywać. Zmierzch sztuki, jak określa tę sytuację Vattimo, nakazuje wypracować w sobie nie tylko pozytywny dystans w stosunku do tego, co nieznanne, ale przede wszystkim otwarcie się na tę nową sytuację. Vattimo opisuje tę nową rzeczywistość interpretacji dzieła sztuki, używając Heideggerowskiego pojęcia dzieła sztuki jako miejsca „odkładania (się) prawdy”. Chodzi tu o wypracowanie w sobie dystansu i zarazem pozytywnego nastawienia do braku metafizycznego ugruntowania, a także o otwarcie się na możliwości, jakie niesie za sobą zamieszkiwanie w otwartości bycia. Jak pisze:

Dzieło sztuki jest jedynym wytworem ludzkich rąk, dla którego upływ czasu jest zjawiskiem pozytywnym, czynnikiem aktywnie determinującym nowe możliwości interpretacji dzieła. Ten drugi aspekt Heideggerowskiego pojęcia dzieła sztuki jako miejsca odkładania się prawdy wydaje mi się szczególnie znaczący, jako że kieruje rozważania w stronę czasowości i śmiertelności dzieła, w znaczeniu, które zawsze było obce tradycyjnej metafizyce<sup>481</sup>.

Słowa Vattimo nie tylko kryją wciąż niewygasającą afirmację dla wytworów ludzkiej kreatywności, jakimi bez wątpienia są dzieła sztuki, ale również niosą przesłanie jak najbardziej pozytywne. Mimo wieszczonego przez Hegla „zmarzchu sztuki”, Vattimo wciąż zdaje się obstawać przy twierdzeniu, iż zmierzch ten wcale nie musi być czymś negatywnym. Jego niejednoznaczność staje się przyczynkiem do nowego spojrzenia na doświadczenie estetyczne sztuki współczesnej, gdzie już nie prawda w klasycznym jej pojęciu, ale zrodzona z Heideggerowskiej *alethei* otwartość na to, co inne, zmienne i różnorodne, miałyby zaświadczać o zmianach w rozumieniu tego, czym jest prawda, ale i samo dzieło sztuki. Niesie ona nie tylko postawę pogodnej afirmacji świata w jego różnorodności i zmienności, ale również wyzwolenie z nakazu poszukiwania prawd ostatecznych.

„Wzmożenie czujności wobec tego, co pozornie oczywiste”<sup>482</sup>, zdaje się wskazywać na jeszcze inny, etyczny wymiar, jaki objawiła metamorfoza istoty prawdy w dziele sztuki, gdzie często bezkompromisowa pogoń za jej ostatecznym odczytaniem wskrzesiła Heideggerowską troskę o bycie, bycie tego, co nasze, ale również tego, co inne.

---

<sup>481</sup> Tamże, s. 55.

<sup>482</sup> A. Ziółkowska-Juś, *Doświadczenie estetyczne w świecie późnej nowoczesności. W horyzoncie hermeneutyki Gianni Vattimo*, „Krytyka i Estetyka” 2017, nr 2 (45), s. 116.



### 3. Estetyka integralna wobec doświadczenia istnienia

Czyż nie podobne do Vattimowskiego stanowisko zajmuje Władysław Stróżewski, odnosząc się do doświadczenia istnienia w jego metafizycznym wymiarze?

Pisze on:

Tymczasem j e s t rzeczywistości jawi się nam jako coś bezwzględne, z czym nie tylko musimy się liczyć, ale na co jesteśmy całkowicie zdani. Jesteśmy, jak mówi Heidegger, w nie r z u c e n i. Ono samo jednak przekracza wszelkie kategorie sensu i bezsensu. Istnienie jest t a j e m n i c ą. Jej zgłębianie jest naszym zadaniem, ale zadanie to nie jest równoważne z odkrywaniem sensu istnienia<sup>483</sup>.

Skoro, jak pisze Stróżewski, istnienie jest tajemnicą, czyż nie jest tak, że finalnie filozofowi nie chodzi nawet o dążenie do prawdy, a bardziej o kontemplacyjną postawę uznania jej nieuchwytnego statusu?

Wola prawdy bardziej, jeśli dobrze rozumiem stanowisko Stróżewskiego, opierałaby się na wierze w jej objawieniową moc, co pociąga za sobą, choć może nie bezpośrednio, ale szczególną implikację o naturze moralnej. Tym, co jawi się jako ważniejsze niż możliwość poznania Absolutu, wydaje się wiara w możliwość obecności absolutu nieznanego, do którego drogę torują właśnie takie wartości jak wiara, nadzieja czy miłość. Ta ostatnia nie tylko realizuje się w afirmacji całej rzeczywistości, ale także równocześnie staje się decydującą siłą przeciwko nihilizmowi. Jak dopowiada Jean Grondin:

Chodzi mi o pogląd, że metafizyka poprzez odkrywanie piękna rzeczy i uznanie pewnej godności człowieka daje nam także powód do życia, do bycia, do nadziei. Wydaje mi się to szczególnie cenne w epoce, która tak bardzo zwątpiła w porządek świata i, co za tym idzie, w samą metafizykę. Podstawowym odkryciem myśli metafizycznej – jej wielkim założeniem, można by rzec, jest to, że życie ludzkie ma sens, ponieważ sensowny jest sam jaśniejący pięknem porządek świata, a także rozum ludzki, wiedziony stałym, choć niespokojnym oczekiwaniem sensu<sup>484</sup>.

Dlatego istnienie człowieka, istnienie każdego człowieka w jego transcendentnym wysiłku przekraczania swoich własnych ograniczeń, staje się wartością samą w sobie.

---

<sup>483</sup> W. Stróżewski, *Istnienie...*, dz. cyt., s. 477.

<sup>484</sup> J. Grondin, *Piękno metafizyki – esej o filarach hermeneutycznych*, przeł. M. Marczak, PIW, Warszawa 2021, s. 68-69.

Konsekwencje takiego stanowisko, jego społeczne implikacje i założenia powodują, że w pewnym sensie estetyka integralna, jaką proponuje Władysław Stróżewski, w samym swoim rdzeniu zakłada poszanowanie wszystkich istot żyjących, bez względu na to, jakie zamieszkują rejony i jakie mają poglądy, skoro tylko są obywatelami tego świata. Zauważmy jednak, że i współmieszkańcami naszego środowiska pozostają przecież wszystkie istoty żyjące – rośliny, drzewa czy zwierzęta, a nasz stosunek do nich pozostaje podstawowym sposobem odnoszenia się do świata jako takiego.

Stanowisko akceptacji w obliczu tajemnicy istnienia ma swoje przełożenie na pewną pokorę w stosunku do „odkładania się prawdy” w dziele sztuki. Taka postawa buduje pozytywny i otwarty stosunek do zmian zachodzących we współczesnym świecie, a co za tym idzie, w samej sztuce. Dlatego też Stróżewski podkreśla, że

[...] nie ma interpretacji statycznej, prowadzącej do odkrycia „jednorazowego” zakończenia za jednym zamachem, danego raz na zawsze. Istnieje jedynie ruch interpretacji czy ruch interpretacyjny, polegający na przechodzeniu od jednej płaszczyzny do drugiej, ale w sposób za każdym razem pogłębiony, odkrywający coraz nowe momenty, bogacący odkrywanie<sup>485</sup>.

Oznaczałoby to, że prawda, która odkłada się w dziele sztuki, jednocześnie w pewien sposób wymyka się samej sobie, oczekując już na swoje nowe objawienie.

Interpretacja *Wściekłości i wrzasku* Sartre’a pozostaje w pewnym sensie wykładnikiem prawdy, która była odzwierciedleniem jego intuicji, czy wręcz przekonań. Szanując jego stanowisko, mamy jednak prawo zmierzyć się z naszym własnym doświadczeniem tej i innych powieści Williama Faulknera. W jego obliczu *Wściekłość i wrzask* mówią o przyszłości, w której teraz przyszło nam już żyć, a Lena Grove objawia się nie tylko jako prosta dziewczyna, a zwiastun współczesnych nam intuicji i niepokojów. Jeśli bowiem, jak chce tego Stróżewski, sztuka jest tajemnicą, to jest ona również wielką tajemnicą i cudem możliwej przemiany metafizycznej.

---

<sup>485</sup> W. Stróżewski, *O prawdziwości dzieła sztuki. Prawdziwościowa interpretacja dzieła sztuki literackiej*, [w:] tegoż, *Wokół piękna...*, dz. cyt., s. 245.

#### 4. Emocje jako wartości poznawcze sztuki

Dopuszczając w swojej estetyce do głosu emocje jako znaczące wartości poznawcze, Władysław Stróżewski nie tylko (przynajmniej do pewnego stopnia) opowiada się za pozaintelektualną możliwością doświadczania istnienia, ale także zabiera bardzo ważny głos na temat emocji w sztuce w ogólnoswiatowym dyskursie estetyczno-filozoficznym.

Cudotwórcza moc prozy, moc, która z pewnością promienieje z powieści Faulknera, jest faktem nie do zaprzeczenia. Prawie każdy z nas choć raz w życiu słyszał „historię cudu przemienienia”, która miała miejsce właśnie za sprawą wybitnej powieści<sup>486</sup>. Jest to cud, szczególnie kiedy zwrócimy uwagę na to, jak ciężko zmienić uformowaną w trakcie doświadczeń życia naturę ludzką. Jednak metafizyczny, można by rzec: wstrząsowy, status dzieła literackiego, o jakim pisze Stróżewski, potrafi skruszyć choć część zastygłej w człowieku lawy. Jako odbiorcy zaczynamy się wtedy zastanawiać nad konsystencją naszych własnych odczuć i przekonań. Odnieśmy się więc znowu, choć w nieco inny sposób, do uczuć, jakie towarzyszą katartycznemu olśnieniu – do lęku i współczucia, jakie mogą budzić w nas losy bohatera. Współczujemy Quentinowi ze *Wściekłości i wrzasku* jego nieszczęśliwego życia, jednocześnie pytając, co można było zrobić, aby go uratować. Dreszcz, którego nie przewidzieliśmy, informuje nas jednak o tym, że lękamy się przyszłych, niepomyślnych sytuacji, w których sami widzimy siebie jako bohatera lub bohaterkę Faulknerowskiego dramatu. Pozostaje, jak przenikliwie

---

<sup>486</sup> O takiej historii wspomina w swojej najnowszej książce Jukka Mikkonen, kiedy powołuje się na wspomnienia fińskiego filozofa, logika, Georga Henrika von Wrighta. Przytaczając jego słowa, pisze: „Podczas moich samotnych spacerów po Buenos Aires [w 1968] mój umysł wciąż błądził po Paryżu i innych stronach świata. Doszedłem do tego, że zrozumiałem historię Dostojewskiego o Wielkim Inkwizytorze. Poczułem, że w końcu uzmysłowiłem sobie głęboko tragiczne znaczenie życia i historii: jeśli człowiekowi dana jest jego naturalna zdolność do czynienia dobra, posiada również wolność, by czynić zło. Jedno zakłada drugie. Człowiecze moce przetrwania, jak i samozagłady trzymają się pewnej równowagi. Wspominam o tym zdarzeniu, ponieważ ukształtowało ono stanowisko, które wciąż wyznaję. Obiektywna wiedza jest tylko jednym ze sposobów zgłębiania życia” [tłum. I. Sz.].

J. Mikkonen, *Philosophy, Literature and Understanding. On Reading and Cognition*, Bloomsbury, Londyn 2022, s. 109; za: G. H. von Wright, *Mitt liv som jag minns det* [*My life as I Remember it*], Söderström, Stockholm 2001.

“In my solitary walks in Buenos Aires [in 1968] my mind was occupied by disturbance in Paris and other parts of the world. I came to a deep realization about Dostoyevsky’s story about the Grand Inquisitor. I felt as if I understood the profound tragic meaning of life and history: if a man should carry out his natural ability to do good, he would have to have a freedom to do evil. One requires the other. The power of self-preservation and self-annihilation keep each other in balance in man, I mention this episode, because it gave me the attitude that still determines my thinking. It is not objective knowledge, but a way, though not the only way, to contemplate life.”

sugeruje Martha Nussbaum<sup>487</sup>, zadać sobie jednak pytanie o prawdziwą etiologię tego lęku. Tak poprowadzone egzystencjalne śledztwo, jak sugeruje filozofka, powinno zwrócić nas samych ku sobie samym, by zapytać o źródłowość tego strachu, by dotrzeć do prawdziwej, egzystencjalnej przyczyny naszych niepokojów. Czyż tak naprawdę nie jest nią zbiór przesądów i sądów, jakie nagromadziliśmy podczas naszego dotychczasowego życia? Przynajmniej tak sugeruje Nussbaum, która proponuje w tym miejscu terapię emocji poprzez zmianę przekonań. Znaczy to, że emocje, jakie wyzwala w nas sztuka, przy odrobinie wysiłku poznawczego z naszej strony, mogą przyczyniać się do cudu przemiany, czyniąc z nas prawdziwych kreatorów sensu.

Z pewnością nie jest łatwo przyznać, że lęk tak naprawdę wzbudza w nas to czy tamto, ale obietnica przemienienia pozostaje dość kusząca. Zauważmy bowiem, że wstępując wraz z naszymi uczuciami na drogę transcendencji, ostatecznie jednak powracamy do nas samych, z tą jednak różnicą, że powracamy jako inni, jeśli jeszcze nie lepsi, to przynajmniej bardziej świadomi ludzie. A to już pierwszy ważny krok w samodoskonaleniu. Przecież rozumiejąc lepiej siebie, jesteśmy w stanie lepiej zrozumieć innych. Mówią o tym jednym głosem w swych najnowszych badaniach<sup>488</sup> tacy estetycy jak Jukka Mikkonen, Vera Nünning, Susan Neiman czy Florian Cova i Julien A. Deonna.

## 5. Status sztuki metafizycznej w dobie awangardy

Można mieć wątpliwości i zadać pytanie, czy w dobie ontologicznej niepewności, w dobie kiedy tak naprawdę awangarda nie może niczym zaskoczyć, pojęcie doświadczenia sztuki jako doświadczenia istnienia ma jeszcze w ogóle jakiś sens. W swojej koncepcji estetyki integralnej Władysław Stróżewski zdaje się mówić, że doświadczenie metafizyki w sztuce nie traci na aktualności. W *Dialektyce negatywnej* Adorno pyta się wprost: „Czym jest metafizyczne doświadczenie?”<sup>489</sup> i jako przykład

---

<sup>487</sup> Na ten ważny aspekt zwraca uwagę Anna Głąb w swojej książce *Rozum w świecie praktyki. Poglądy filozoficzne Marthy C. Nussbaum*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2010, s. 96-99.

<sup>488</sup> J. Mikkonen, *Philosophy, Literature...*, dz. cyt.; V. Nünning, *The Affective Value of Fiction. Presenting and Evolving Emotions*, [w:] tegoż, *Writing Emotions*, Transcript Verlag, 2017, s. 29-54; F. Cova, J. A. Deonna, *Being moved*, „Philosophical Studies: An International Journal for Philosophy in the Analytic Tradition” 2014, nr 3 (169), s. 447-466.

<sup>489</sup> T. Adorno, *Rozważania o metafizyce*, [w:] *Dialektyka negatywna*, PWN, Warszawa 1986, s. 525.

podaje narratora Prousta jako orędownika tego, co subiektywne, wyjątkowe i jednostkowe. Jest to doświadczenie absolutnie partykularne, ale i niespodziewane, doświadczenie tego, co być może zostało z jakichś względów wykluczone, a teraz „dopada nas” niczym wyparta myśl lub zdarzenie. Doświadczenie to pozostaje często zawieszona „nad trwogą nicości”, wytrącając nas z bezpiecznego kokonu naszego własnego *status quo*. Z drugiej jednak strony właśnie ta konfrontacja z nieznanym przywraca w nas życiodajny sens przemiany, jednocześnie głosząc związek sztuki z faktycznością życia. Jest w tym również pewien niezatarty rys Beltingowskiej przemiany magicznej, podczas której „to, co zmysłowouczuciowe i przedpojęciowe łączy się z tym, co historyczno-społeczne i historyczno-kulturowe; jak to, co jest wspólną zmysłowością i wspólnym odczuwaniem, wzrasta w procesy społeczne, polityczne, kulturowe i jak w ich wnętrzu «pracuje»”<sup>490</sup>. Ta wspólna zmysłowość, która wrasta się niczym żywa tkanka w to, co społeczne i kulturowe, miałaby więc wielki potencjał scalający. Czy właśnie nie tę wielką, potrafiącą pokonać wszelkie partykularyzmy i różnice moc miała na myśli Barbara Skarga, pisząc:

W szkicu *Tożsamość czy różnica* starałam się pokazać, że nawet w tych filozofiach, które kładą nacisk na różnicę, t o ż s a m o ś ć pojawia się jako coś głębszego, istotnego, źródłowego, jak gdyby duch ludzki nie mógł znieść chaosu różnorodności świata i tęsknił do roztopienia się w tym Jednym, najwyższym, pełnym<sup>491</sup>?

Scalająca moc transcendowania tego, co nowe i obce, a jednocześnie wspólne, mogłaby więc być zdolna do wskrzeszenia wartości nam zapomnianych lub odrzuconych jako już niemożliwe. Czy nie jest tak, że na prawdziwe otwarcie gotowy jest jedynie byt zwarty i ugruntowany, o tożsamości silnej na tyle, by poradzić sobie z obcością Innego? W obliczu naporu Innego słabość zawsze przeczuwa nieodwracalność swojej porażki. Nie chodzi o to, aby się zupełnie nie obawiać o naruszenie granic swojej własnej tożsamości, ponieważ ewentualność taka zawsze istnieje. Bardziej chodzi o to, aby być na tyle osadzonym w swoim bycie, by spokojnie poznać Innego i być gotowym na ewentualny akt dobrowolnej przemiany. W przyjęciu Innego nie chodzi przecież o sytuację odwrotną, polegającą na tym, że to on zyska nad nami przewagę, a sam fakt jego inności będzie już atutem. Sytuacją idealną byłoby stworzenie możliwości

---

<sup>490</sup> I. Lorenc, *Estetyczne problemy późnej nowoczesności*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2014, s. 109-110.

<sup>491</sup> B. Skarga, *Filozofia różnicy*, [w:] tejże, *Tożsamość...* dz. cyt., s. 185.

uczestniczenia w inności bez konieczności zmiany swojego własnego statusu. Moja ewentualna przemiana pozostawałaby dobrowolnym i świadomym aktem własnej woli. Pozostając więc w o l n y m, mógłbym doświadczać świata Innego, w tym świata artystycznej kreacji, w uznany przez siebie sposób.

Należy jednak pamiętać, że egzystencjalne doświadczenie wolności jest doświadczeniem szczególnym. Powołane na mocy miłości, zobowiązuje się do rozświetlenia tajemnicy istnienia w wyniku drogi, która staje się aktem. Dlatego doświadczenie istnienia jest analogiczne do doświadczenia sztuki. Nie jest, co chciałabym podkreślić, bierną kontemplacją czy akceptacją, a wybrukowaną wysiłkiem drogą do rozumienia siebie i świata. W tym sensie estetyka integralna jawi się nie jako wiedza, lecz aktywny wkład w indywidualną przemianę, którą nazwałabym metafizycznym cudem przemienienia. Znaczyłoby to, że jest ona wpisana w szerszy kontekst filozoficzny, w którym z jednej strony liczy się mistyka piękna, z drugiej zaś filozofia, która wzbudza wątpliwości, a jednocześnie pobudza aktywność moralną. To filozofia intymnej relacji człowieka z transcendencją, to filozofia, która z jednej strony dopuszcza przekroczenie granic rzeczywistości, a z drugiej strony postuluje utrzymanie jak najbardziej konkretnej więzi z rzeczywistością. Zalecana przez estetykę integralną jedność ze światem wyznacza pozytywny moment doświadczenia istnienia jako formowania się nowej jednostki ludzkiej i więzi społecznych XXI wieku. Jest to filozofia, która wydaje się występować przeciwko uniwersalizmowi i absolutyzmowi aksjologicznemu, postulując indywidualne dążenie do samoświadomości jako pewien akt głębszej miłości do świata w ogóle. Można więc chyba powiedzieć, że estetyka Władysława Stróżewskiego, tak mocno wpisana w integralne doświadczenie sztuki i świata zarazem, to nie zawieszona gdzieś ponad egzystencją kontemplacyjna teoria sztuki ekskluzywnej, a ekskluzywna teoria estetyczna zmuszająca do aktywnej kontemplacji świata.

Jeśli każda sekunda naszego życia miałyby się powtarzać w nieskończoność, byłibyśmy przykuci do wieczności jak Chrystus do krzyża. Takie wyobrażenie jest straszne.

W świecie wiecznego powrotu na każdym gości kładzie się ciężar nieznośnej odpowiedzialności. Dlatego też Nietzsche nazwał ideę wiecznego powrotu najcięższym brzemieniem (*das schwerste Gewicht*).

Jeśli wieczny powrót jest najcięższym brzemieniem, nasze życie na jego tle błyszczą wspaniałą lekkością. Czy jednak ciężar jest naprawdę straszny, a lekkość wspaniała? Najcięższe brzemie nas powala, przyciska do ziemi, upadamy pod nim. Ale w poezji miłosnej wszystkich wieków kobieta pragnie być obciążona brzemieniem męskiego ciała. Najcięższe brzemie jest jednocześnie obrazem najintensywniejszej pełni życia. Im cięższe brzemie, tym nasze życie bliższe jest ziemi, tym jest realniejsze i prawdziwsze.

W przeciwieństwie do tego całkowity brak brzemienia sprawia, że człowiek staje się lżejszy od powietrza, wzlatuje w górę, oddala się od ziemi, od ziemskiego bytowania, staje się na wpół rzeczywisty, a jego ruchy są tyleż swobodne co pozbawione znaczenia.

Cóż więc mamy wybrać? Ciężar czy lekkość?

Pytanie to stawiał sobie Parmenides w szóstym wieku przed Chrystusem. Świat jawił mu się podzielony na antynomie: światło – ciemność, delikatność – szorstkość, ciepło – zimno, byt – niebyt. Jeden biegun był pozytywny (światło, ciepło, delikatność, byt), drugi negatywny. Taki podział na negatywne i pozytywne bieguny może się nam wydać dziecinnie łatwy. Z wyjątkiem jednego przypadku: co jest pozytywne – ciężar czy lekkość?

Parmenides odpowiadał: lekkość jest pozytywna, ciężar negatywny. Czy miał rację? To jest pytanie. Jedno jest pewne: antynomia ciężar – lekkość jest najbardziej tajemnicza i najbardziej wieloznaczna ze wszystkich antynomii.

Milan Kundera *Nieznośna lekkość bytu*

## Appendix

### *Wściekłość i wrzask*

*Wściekłość i wrzask* to powieść o trzech braciach i ich miłości do ich siostry, Caddy – tak można by w skrócie przedstawić fabułę powieści, która sama w sobie jest bardzo zawiła i niełatwa do przedstawienia. Pierwsze trzy rozdziały powieści składają się z myśli, głosów i wspomnień trzech braci Compsonów, uchwyconych w trzech różnych dniach. Bracia to: Benjy, niepełnosprawny intelektualnie trzydziestotrzyletni mężczyzna, przemawiający w kwietniu 1928 roku; Quentin, młody student Harvardu, toczący swój monolog w czerwcu 1910 roku; i Jason, zgorzkniały pracownik sklepu z zaopatrzeniem rolniczym, przemawiający ponownie w kwietniu 1928 roku. Faulkner opowiada czwarty rozdział własnym narracyjnym głosem, ale skupia się na Dilsey, oddanej „murzyńskiej” opiekunce rodziny Compsonów, która odegrała wielką rolę w wychowaniu dzieci. Faulkner kreśli wspomnienia braci o ich siostrze Caddy, wykorzystując symboliczny moment narracji, kiedy Caddy (najodważniejsza z rodzeństwa) wspina się na drzewo, by móc z niego zajrzeć przez okno do środka domu i przekonać się, że babcia rodu nie żyje, a w środku odbywa się właśnie żałobne czuwanie przy zmarłej. Jej brudnej bieliźnie przyglądają się z dołu bracia, których Caddy informuje o całym zajściu. To scena, która w pewien sposób porządkuje całą narrację i stanowi symboliczne odniesienie do upadku niegdyś prominentnej rodziny Compsonów oraz degradacji południowej klasy arystokratycznej od czasu wojny secesyjnej.

Compsonowie są jednym z kilku znanych nazwisk w mieście Jefferson w stanie Missisipi. Ich przodkowie pomogli zasiedlić ten obszar, a następnie bronili go podczas wojny secesyjnej. Od czasu wojny Compsonowie stopniowo widzieli, jak ich bogactwo, ziemia i status się rozpadają. Pan Compson jest alkoholikiem. Pani Compson jest pochłoniętą sobą hipochondryczką, która prawie całkowicie zależy od Dilsey, jeśli chodzi o wychowanie czwórki dzieci. Quentin, najstarsze dziecko, jest wrażliwcem skłonny do nerwic. Caddy jest uparta, ale kochająca i współczująca. Jason był trudny i złośliwy od urodzenia i jest w dużej mierze odrzucany przez pozostałe dzieci. Benjy jest poważnie



upośledzony umysłowo, „idiotą”, który nie jest stanie zrozumieć pojęć czasu i moralności. Pod nieobecność pochłoniętej sobą pani Compson, Caddy służy jako postać matki i symbol uczucia dla Benjy’ego i Quentina.

Jednak gdy dzieci dorastają, Caddy zaczyna zachowywać się rozwiązle, co dręczy Quentina i wpędza Benjy’ego w napady jęku i płaczu. Quentin przygotowuje się do pójścia na Harvard, a pan Compson sprzedaje dużą część rodzinnej ziemi, aby zapewnić fundusze na czesne. Caddy traci dziewictwo i zachodzi w ciążę. Nie jest w stanie lub nie chce podać nazwiska ojca dziecka, choć prawdopodobnie jest to Dalton Ames, chłopiec z miasta.

Ciąża Caddy pozostawia Quentina w emocjonalnej ruinie. Próbuje on przypisać sobie fałszywą odpowiedzialność za ciążę, okłamując ojca, że on i Caddy popełnili kazirodztwo. Pan Compson pozostaje obojętny na rozwiązłość Caddy, odrzucając historię Quentina i mówiąc synowi, aby wyjechał wcześniej na północny wschód.

Tymczasem, aby zatuszować skandal, Caddy szybko poślubia Herberta Headę, bankiera, którego poznała w Indianie. Herbert obiecuje Jasonowi Compsonowi pracę w swoim banku, ale zamiast tego, kiedy tylko zdaje sobie sprawę, że jego żona jest w ciąży z innym mężczyzną, bardzo szybko rozwodzi się z Caddy. Tymczasem Quentin, wciąż pogrążony w rozpacz z powodu Caddy, popełnia samobójstwo, topiąc się w rzece Charles tuż przed końcem pierwszego roku na Harvardzie.

Compsonowie wyrzekają się Caddy z rodziny, ale przyjmują jej nowo narodzoną córkę, pannę Quentin. Zadanie wychowania panny Quentin spada wprost na barki Dilsey. Pan Compson umiera na alkoholizm mniej więcej rok po samobójstwie Quentina. Jako najstarszy żyjący syn, Jason zostaje głową domu Compsonów. Obmyśla on pomysłowy plan kradzieży pieniędzy, które Caddy wysyła na wsparcie wychowania panny Quentin.

Panna Quentin wyrasta na nieszczęśliwą, zbuntowaną i rozwiązłą dziewczynę, nieustannie w konflikcie ze swoim apodyktycznym i okrutnym wujem Jasonem. W Niedzielę Wielkanocną 1928 roku panna Quentin kradnie Jasonowi kilka tysięcy dolarów i ucieka z mężczyzną z objazdowego przedstawienia. Podczas gdy Jason ściga pannę Quentin, Dilsey zabiera Benjy’ego i resztę rodziny na wielkanocne nabożeństwo do lokalnego kościoła.

## *Światłość w sierpniu*

*Światłość w sierpniu* zaczyna się, gdy Lena Grove, młoda kobieta, która jest w dziewiątym miesiącu ciąży, podróżuje z Alabamy przez Missisipi w poszukiwaniu Łukasza Burcha, ojca jej nienarodzonego dziecka. Burch opuścił Alabamę w poszukiwaniu pracy. Obiecał Lenie, że po nią wróci, gdy się ustakuje. Kiedy jednak przez dłuższy czas nie ma od niego wiadomości, dziewczyna postanawia go sama odnaleźć.

Kiedy Lena przybywa do Jefferson, spotyka miłego mężczyznę o imieniu Byron Bunch, który natychmiast się w niej zakochuje. Okazuje się, że Łukasz Burch, którego szuka Lena, to w rzeczywistości podejrzany o dokonanie morderstwa miejscowej kobiety o imieniu Joanna Burden Joe Brown.

Opowieść przenosi się w przeszłość, aby przedstawić losy niektórych postaci. Jest wśród nich Gail Hightower (były pastor w Jefferson) i Joe Christmas (mulat i partner w przemyśle alkoholu Joe Browna oraz kochanek zamordowanej Joanny Burden).

Jako młody pastor Gail Hightower stoi na czele kościoła w Jefferson, co nie przeszkadza mu mieć obsesję na punkcie dziadka, konfederackiego kawalerzysty, który zginął w mieście podczas wojny secesyjnej. Młoda żona Hightowera jest niewierna i zmaga się z problemami ze zdrowiem psychicznym. W końcu umiera w wyniku upadku z okna pokoju hotelowego w Memphis, gdzie przebywa z innym mężczyzną. Wybucho skandal i parafianie Jefferson zwracają się przeciwko Hightowerowi, który jest zmuszony ustąpić z funkcji pastora.

Jako dziecko Joe Christmas zostaje pozostawiony na schodach sierocińca. Przeniesiony do sierocińca dla czarnych dzieci, zostaje adoptowany przez surowego i religijnego mężczyznę, pana McEacherna, i jego żonę. Nowy, przybrany ojciec Joego poddaje go regularnemu biciu. Gdy Joe dorasta i wchodzi w okres dojrzewania, poznaje prostytutkę Bobbie, która pracuje jako kelnerka w pobliskim miasteczku. Kiedy pan McEachern przyłapuje syna na tańcu z Bobbie, wybucho bójka, w wyniku której Joe zabija swojego przybranego ojca, rozbijając krzesło o jego głowę. Porzucony przez Bobbie, Joe tuła się przez ponad piętnaście lat, ostatecznie przybywając do Jefferson.

W Jefferson Joe Christmas mieszka w szopie na terenie posiadłości Joanny Burden, a oboje szybko stają się kochankami. Ich związek jest naznaczony namiętnością, przemocą i długimi okresami, w których ignorują się nawzajem. Panna Burden (nie pierwszej już młodości) chce mieć dziecko i twierdzi, że jest w ciąży, ale Joe jest zdecydowanie przeciwny temu pomysłowi. Po pewnym czasie Joe Brown zaczyna mieszkać z Christmasem i razem zaczynają handlować alkoholem. Panna Burden próbuje pomóc Joe Christmasowi finansowo, ale jej wtrącanie się oraz coraz silniej ujawniająca się apodyktyczna natura tylko wywołują jego gniew. Napięcie między kochankami rośnie z dnia na dzień, aż pewnej nocy Joe brutalnie zabija ją, podcinając jej gardło brzytwą.

Siostrzeniec panny Burden w New Hampshire oferuje nagrodę w wysokości 1000 dolarów za schwytanie zabójcy ciotki. Grupy poszukiwawcze z psami przeczesują okolicę w poszukiwaniu zbiegłego Joe Christmasa, który ucieka na oślep przez wiele dni aż do wyczerpania.

Tymczasem Lena wprowadza się do szopy, którą dzielili Joe Christmas i Joe Brown, aby przygotować się na narodziny dziecka. Joe Christmas zostaje zatrzymany na ulicach pobliskiego Mottstown. Jego biologiczny dziadek ze strony matki, wujek Doc Hines, przedziera się przez tłum, by przekląć Joego i wezwać go do śmierci. Kiedy urzędnicy z Jefferson przybywają, aby przejąć opiekę nad więźniem, pani Hines również przedziera się przez tłum, mając nadzieję, że zobaczy twarz wnuka, o którym jej mąż powiedział jej, że zmarł jako dziecko..

Byron i Hines przybywają do domu Hightowera i ujawniają, że ojciec Joe Christmasa był pracownikiem cyrku, który próbował uciec z córką Hinesa, zanim ten (wierząc, że Meksykanin to czarny) go zastrzelił. Ostatecznie Hines umieścił dziecko w sierocińcu w Memphis, gdzie pracował jako woźny.

Lena zaczyna rodzić, ale zanim Byron przybywa z lekarzem, Hightower już odebrał poród. Pomaga mu przy nim pani Hines, która błędnie wierzy, że Lena to jej dawno zmarła córka, Milly, a noworodek to jej wnuk, Joe Christmas. Byron aranżuje wysłanie Joe Browna do chaty Leny. Po przybyciu na miejsce Brown jest zszokowany, widząc Lenę trzymającą jego nowo narodzonego syna. Wymyka się przez tylne okno i ucieka. Byron widzi Browna uciekającego i próbuje go powstrzymać, ale znacznie większy mężczyzna bije Byrona i ucieka przejeżdżającym pociągiem.

Tymczasem Joe Christmas zostaje wyśledzony, zastrzelony, zabity i wykastrowany w kuchni Hightowera przez łowcę nagród o imieniu Percy Grimm. Następnie starzejący się Hightower rozmyśla o swojej przeszłości i przygotowuje się na własną śmierć.

Powieść kończy się, gdy Lena, jej dziecko i Byron ponownie wyruszają w drogę, szukając Łukasza Burcha.

## Literatura

Adams R. P., *Faulkner's Use of Motion as Metaphor*, [w:] *Readings on William Faulkner*, red. C. Swisher, The Greenhaven, San Diego 1998, s. 54-63.

Ajdukiewicz K., *Metafizyka*, [w:] tegoż, *Zagadnienia i kierunki filozofii. Teoria poznania – metafizyka*, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1983, s. 71-140.

*Aksjologiczne spektrum sztuki*, red. P. Kawiecki, J. Tarnowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 1995.

Arystoteles, *Metafizyka*, przeł. K. Leśniak, PIW, Warszawa 1984.

–, *Poetyka*, [w:] tegoż, *Retoryka. Retoryka dla Aleksandra. Poetyka*, przeł. H. Podbielski, wstęp H. Podbielski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2014, s. 306-369.

Atkinson T., *Faulkner and the Great Depression. Aesthetics, Ideology, and Cultural Politics*, The University of Georgia Press, Athens–London 2006.

Augustyn św., *Wyznania*, przeł. Z. Kubiak, Wydawnictwo Znak, Kraków 2009.

Bachelard G., *The Poetics of Space*, przeł. M. Jolas, wstęp J. Stilgoe, Beacon Press, Boston 1994.

Banasiak B., *Wieczny powrót w myśli Friedricha Nietzschego – chaos czy ład*, [w:] *Boska radość powtórzenia. Idea wiecznego powrotu*, red. M. Proszak, A. Szklarska, A. Żymelka, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2014, s. 41-58.

Bańka J., *Plotyn i odwieczne pytania metafizyki*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1995, t. 1-2.

Baran B., *Saga Heideggera*, Inter Esse, Kraków 1990.

Barańczak S., *Antologia angielskiej poezji metafizycznej XVII stulecia*, wyd. 2, Warszawa 1992.

Bedell G. C., *Kierkegaard and Faulkner: Modalities of Existence*, Louisiana State University Press, Baton Rouge 1972.

Beistegui M., *Aesthetics After Metaphysics. From Mimesis to Metaphor*, Routledge Taylor&Francis Group, New York–London 2014.

Benjamin W., *Doświadczenie i ubóstwo*, [w:] tegoż, *Krytyka i narracja. Pisma o literaturze*, przeł. B. Baran, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2018, s. 241-248.

Bieńkowski Z., *Szczyty symbolizmu*, [w:] tegoż, *Modelunki – szkice literackie*, Oficyna Wydawnicza Łośgraf, Warszawa 2009, s. 452-466.

Blanchot M., *Przestrzeń literacka*, przeł. T. Falkowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2016.

Bleikasten, A., *The Ink of Melancholy: Faulkner's Novels from „The Sound and the Fury” to „Light in August”*, Indiana University Press, Indiana 1990.

Błoński J., *Ekumenizm a literatura*, „Roczniki Humanistyczne” 1980, nr 1 (28), s. 27-36.

–, *To co święte to, co literackie*, [w:] tegoż, *Kilka myśli co nie nowe*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1985, s. 9-44.

Bogaerts J., *Beauvoir's Lecture on the Metaphysical Novel and its Contemporary Critiques*, „Simone de Beauvoir Studies” 2013-2014, nr 29, s. 2-32. e-zasoby Biblioteki UG [dostęp: 21.12.2022].

Borges J. L., *Kolista czasu*, [w:] tegoż, *Historia wieczności*, przeł. A. Elbanowski, Prószyński i S-ka, Warszawa 1995, s. 9-37.

Boudraa N., *William Faulkner and the French-Speaking World*, „International Journal of Language and Literature” 2014, nr 2 (4), s. 109-122, [https://www.researchgate.net/publication/272378129\\_William\\_Faulkner\\_and\\_the\\_French-Speaking\\_World](https://www.researchgate.net/publication/272378129_William_Faulkner_and_the_French-Speaking_World) [dostęp: 18.12.2022].

Brooks C., *Five Perspectives in «The Sound and the Fury»*, [w:] *Readings on William Faulkner*, red. C. Swisher, Greenhouse Press, San Diego 1998, s. 104-115.

Buber M., *Ja i Ty. Wybór pism filozoficznych*, przeł. J. Doktor, Wydawnictwo Pax, Warszawa 1992.

Buczyńska-Garewicz H., *Czytanie Nietzschego*, TAIWPN Universitas, Kraków 2013.

–, *Metafizyczne rozważania o czasie*, TAIWPN Universitas, Kraków 2003.

– , *Wieloznaczność myśli o wiecznym powrocie wszystkiego*, [w:] *Boska radość powtórzenia. Idea wiecznego powrotu*, red. M. Proszak, A. Szklarska, A. Żymełka, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2014, s. 27-40.

Campbell J., *Bohater o tysiącu twarzy*, przeł. A. Jankowski, Nomos, Kraków 2013.

Camus A., *Eseje*, przeł. J. Guze, PIW, Warszawa 1974.

Caranfa A., *Into the Unseen, the Unsayings, the Unknowing: Whitehead's Mystical Aesthetics in Paul Klee*, „American Journal of Theology and Philosophy” 2018, nr 3 (39), s. 5-28. e-zasoby Biblioteki UG [dostęp: 21.12.2022].

Cavell S., *Disowning Knowledge in Seven Plays of Shakespeare*, Cambridge University Press, Cambridge 2003.

Chawrińska I., *Doświadczenie znaku. Ku poetyce dzieła hybrydycznego*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2013, t. 56, nr 2, s. 79-96.

Chęćka A., *Is it worth defending the objective aspects of beauty today? A few reflections at the intersections of philosophy and neuroaesthetics*, „Sztuka i Filozofia” 2020, nr 56, s. 99-109.

– , *Metaphysical hearing*, Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, Warszawa 2021.

Church M., *Time and Reality: Studies in Contemporary Fiction*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill 1963.

Clifton W. S., *Schopenhauer and Murdoch on the Ethical Value of the Loss of Self in Aesthetic Experience*, „The Journal of Aesthetic Education” 2017, nr 4 (51), s. 5-25, e-zasoby Biblioteki UG [dostęp: 21.12.2022].

Cohen P., Fowler D., *Faulkner's Introduction to The Sound and the Fury*, „American Literature” 1990, nr 2 (62), s. 267–283, <https://www.jstor.org/stable/2926916> [dostęp: 18.12.2022].

Coindreau M.-E., *William Faulkner in France*, „Yale French Studies” 1952, nr 10, s. 85-97.

Colli G., *Filozofia ekspresji*, przeł. H. Buczyńska-Garewicz, TAIWPN Universitas, Kraków 2005.

- , *La ragione errabonda. Quaderni postum*, Adelphi Edizioni, Milano 1982.
- , *La sapienza greca*, Adelphi Edizioni, Milano 1990-93, t. 1-3.
- , *Po Nietzschem*, przeł. S. Kasprzysiak, Oficyna Literacka, Kraków 1994.
- , *Scritti su Nietzsche*, Adelphi Edizioni, Milano 1980.
- Conversations with Susan Sontag*, red. L. Poague, University Press of Mississippi, Jackson 1995.
- Cova F., Deonna J. A., *Being moved*, „Philosophical Studies: An International Journal for Philosophy in the Analytic Tradition” 2014, nr 3 (169), s. 447-466, e-zasoby Biblioteki UG [dostęp: 21.12.2022].
- Cowley M., *Introduction*, [w:] tegoż, *The Portable Faulkner*, Penguin Books, New York–London 2003.
- Cybulska E., *Nietzsche’s Eternal Return: Unriddling the Vision, A Psychodynamic Approach*, „The Indo-Pacific Journal of Phenomenology” 2013, nr 1 (13), s. 1-13, [https://www.academia.edu/6111329/Nietzsches\\_Eternal\\_Return\\_Unriddling\\_the\\_Vision](https://www.academia.edu/6111329/Nietzsches_Eternal_Return_Unriddling_the_Vision) [dostęp: 18.12.2022].
- Czarnecki J., *‘Ineffable’ w filozofii muzyki. Zangwill wobec Jankélévitcha*, „Res Facta Nova” 2015, nr 16 (25), s. 53-73, [https://www.researchgate.net/publication/309673950\\_'Ineffable'\\_w\\_filozofii\\_muzyki\\_Zangwill\\_wobec\\_Jankelevitcha](https://www.researchgate.net/publication/309673950_'Ineffable'_w_filozofii_muzyki_Zangwill_wobec_Jankelevitcha) [dostęp 6.06.2022].
- Danto A. C., *Po końcu sztuki – sztuka współczesna i zatarcie się granic tradycji*, przeł. M. Salwa, TAIWPN Universitas, Kraków 2013.
- Deleuze G., *Nietzsche*, przeł. B. Banasiak, Wydawnictwo Oficyna, Łódź 2012.
- , *Nietzsche i filozofia*, przeł. B. Banasiak, Wydawnictwo Oficyna, Łódź 2012.
- , *Różnica i powtórzenie*, przeł. B. Banasiak, K. Matuszewski, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997.
- Demińska-Siury D., *Plotyn*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1995.
- Dębowski J., *W kwestii prawdziwości dzieł sztuki*, „Humanistyka i Przyrodoznawstwo” 2018, nr 24, s. 455-472,



<https://czasopisma.uwm.edu.pl/index.php/hip/article/view/2625/2155> [dostęp: 21.12.2022].

Dragulescu L. M., *Time Sacred versus Time Profane: Reading Memory and History in Faulkner's The Sound and the Fury*, [w:] *Crossroads: A Southern Culture Annual*, red. T. M. Olson, Mercer UP, Mercer University Press 2006, s. 193-207.

Dries M., *Metaphysician, Philosopher, Psychologist? – Making Sense of Nietzsche's Sense-Making*, „Philosophical Topics” 2015, nr 1 (43), s. 213-223, <https://www.jstor.org/stable/44646000> [dostęp: 18.12.2022].

Dufrenne M., *Aesthetic Object and Work of Art*, [w:] *The Phenomenology of Aesthetic Experience*, red. E. S. Casey, A. A. Anders, W. Domingo, L. Jacobson, Northwestern University Press, Evanston 1973, s. 3-18.

Dybczak K., *Izolacja czy przenikanie? Typologia związków*, [w:] tegoż, *Trudne spotkanie. Literatura polska XX wieku wobec religii*, Wydawnictwo Arcana, Kraków 2005, s. 22-35.

Dziemidok B., *Główne kontrowersje estetyki współczesnej*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2012.

–, *Sztuka, emocje, wartości*, Wydawnictwo Fundacji dla Instytutu Kultury, Warszawa 1992.

Eliade M., *Mit wiecznego powrotu*, przeł. K. Kocjan, Wydawnictwo KR, Warszawa 1998.

–, *Sacrum i profanum*, przeł. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999.

*Estetyki filozoficzne XX wieku*, red. K. Wilkoszewska, TAIWPN Universitas, Kraków 2000.

*Faulkner in the University*, red. F. L. Gwynn, J. L. Blotner, The University Press of Virginia, Charlottesville 1959.

Faulkner W., *Essays, Speeches and Public Letters*, red. J. B. Meriwether, Random House Publishing Group, New York 2004.

–, *Listy*, red. L. Budrecki, przeł. E. Życieńska, Warszawa 1983.

–, *Requiem dla zakonnic*, przeł. W. Niepokólczycki, PIW, Warszawa 1980.

– , *Światłość w sierpniu*, przeł. M. Słomczyński, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1975.

– , *William Faulkner's speech at the Nobel Banquet at the City Hall in Stockholm*, 10.12.1950, <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1949/faulkner/speech/> [dostęp 19.12.2022]

– , *Wstęp do „Wściekłości i wrzasku”*, przeł. M. Mika, Ł. Żurek, „Tekstualia” 2016, nr 1 (44), s. 145-150, <https://tekstualia.pl/files/58049012/przedmowy.pdf> [dostęp: 19.12.2022].

– , *Wściekłość i wrzask*, przeł. A. Przedpeńska-Trzeciakowska, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1971.

Feagin S., *The Pleasures of Tragedy*, [w:] *Philosophy and Literature. Contemporary and Classic Readings*, red. E. John, D. McIver Lopes, Blackwell Publishing, Malden–Oxford–Carlton 2004, s. 185-193.

Fedorowicz A., *Rozważania i myśli*, Pallottinum, Poznań 1971.

Felski R., *Pożytki z literatury. Szok*, przeł. M. Kunz, T. Kunz, „Teksty Drugie” 2010, nr 1-2, s. 278-299, [https://rcin.org.pl/Content/48981/WA248\\_66067\\_P-I-2524\\_felski-pozytki.pdf](https://rcin.org.pl/Content/48981/WA248_66067_P-I-2524_felski-pozytki.pdf) [dostęp 19.12.2022].

van Fraassen B. C., *Capek on Eternal Recurrence*, „The Journal of Philosophy” 1962, nr 14 (59), s. 371-375, <https://www.jstor.org/stable/2023546> [dostęp 19.12.2022].

Garlej B., *O (podstawowym) znaczeniu Ingardenowskiej kategorii konkretyzacji estetycznej*, TAIWPN Universitas, Kraków 2018.

Gatens M., *‘Living lightly. Living Well’: Kitcher on the Philosophical and Everyday Value of Literature*, „Teorema: Revista Internacional de Filosofía” 2016, nr 2 (35), s. 91-105, e-zasoby Biblioteki UG [dostęp: 21.12.2022].

Gillespie S. R., *Light in Faulkner's Light in August*, „Interpretations” 1983, nr 2 (14), s. 9-47, <https://www.jstor.org/stable/23241512> [dostęp: 19.12.2022].

Giofkou D., *The Writer as an Acrobat: Deleuze and Guattari on the Relation between Philosophy and Literature (and How Kierkegaard Moves in-between)*, „Transnational Literature” 2015, nr 2 (7), s. 1-10,

[https://www.academia.edu/12123729/The\\_Writer\\_as\\_an\\_Acrobat\\_Deleuze\\_and\\_Guattari\\_on\\_the\\_Relation\\_between\\_Philosophy\\_and\\_Literature\\_and\\_How\\_Kierkegaard\\_Moves\\_in\\_between](https://www.academia.edu/12123729/The_Writer_as_an_Acrobat_Deleuze_and_Guattari_on_the_Relation_between_Philosophy_and_Literature_and_How_Kierkegaard_Moves_in_between) [dostęp: 19.12.2022].

Glissant E., *Faulkner, Mississippi*, przeł. B. B. Lewis, T. C. Spear, University of Chicago Press, Chicago 1999.

Głąb A., *Literatura i poznanie moralne. Epistemologiczne podstawy etycznej krytyki literackiej*, Wydawnictwo KUL, Kraków 2016.

– , *Rozum w świecie praktyki. Poglądy filozoficzne Marthy C. Nussbaum*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2010.

– , *Wprowadzenie. O filozoficznych poszukiwaniach znaczenia literatury pięknej*, [w:] *Filozofia i literatura*, red. A. Głąb, Wydawnictwo Naukowe Semper, Warszawa 2011, s. 7-20.

Gołaszewska M., *Estetyka współczesności*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2001.

Gołaszewska M., Gołaszewski T., *Estetyka granicy*, Collegium Columbinum, Kraków 2010.

Gołębiewska M., *Wiedza egzystencjalna. O trzech koncepcjach poznania w filozofii egzystencji*, Fundacja Aletheia, Warszawa 2008.

Grondin J., *Piękno metafizyki – esej o filarach hermeneutycznych*, przeł. M. Marczak, PIW, Warszawa 2021.

Gutowski W., *Wśród szyfrów transcendencji. Szkice o sacrum chrześcijańskim w literaturze polskiej XX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu im. Mikołaja Kopernika, Toruń 1994.

Harrington G., *Faulkner's Fables of Creativity: The Non-Yoknapatawpha Novels*, The Macmillan Press, Houndmills, Basingstoke–London 1990.

Hausheer H., *St. Augustine's Conception of Time*, „The Philosophical Review” 1937, nr 5 (46), s. 503-512, <http://www.jstor.org/stable/2180833> [dostęp: 19.12.2022].

Heidegger M., *Budować, mieszkać, myśleć*, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1977.

- , *Bycie i czas*, przeł. B. Baran, wyd. 2, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2013.
- , *Czym jest metafizyka*, przeł. K. Pomian, [w:] tegoż, *Znaki drogi*, Fundacja Aletheia, Warszawa 1995, s. 9-24.
- , *Nietzsche*, przeł. A. Gniazdowski i in., Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1998-1999, t. 1–2.
- , *O źródle dzieła sztuki*, „Sztuka i Filozofia” 1992, nr 5, s. 9-67, <https://docplayer.pl/33743143-Martin-heidegger-o-zrodle-dziela-sztuki-sztuka-i-filozofia-5-9-67.html> [dostęp: 19.12.2022].
- , *Transcendencja i czasowość*, przeł. J. Margański, [w:] *Teksty filozoficzne – transcendencje*, red. B. Baran, Papieska Akademia Teologiczna, Kraków 1986, s. 56-75.
- Hernandez W. A., *St. Augustine on Time*, „International Journal of Humanities and Social Science” 2016, nr 6 (6), s. 37-40, (99+) *St. Augustine on Time | Socrates Mwalandi - Academia.edu/* [dostęp: 19.12.2022].
- Howe I., *William Faulkner: A Critical Study. Twentieth Century Interpretation of „Light in August”*, red. D. L. Minter, Prentice Hall, New Jersey 1969.
- Ingarden R., *Człowiek i czas*, [w:] tegoż, *Książeczka o człowieku*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1987, 39-70.
- , *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*, przeł. M. Turowicz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1988.
- , *Studia z estetyki*, t. 1, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1957.
- , *Studia z estetyki*, t. 3, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1970.
- Inge M. T., *Conversations with William Faulkner*, University Press of Mississippi, Jackson 1999.
- James P., *The Eternal Return of the Same and the Missed Opportunity of Heidegger’s Nietzsche: Sacrificing the Perspectivism of Moods to the History of Being*, „Symposium” 2018, nr 1 (22), s. 141-158, [https://www.pdcnet.org/symposium/content/symposium\\_2018\\_0022\\_0001\\_0141\\_0158](https://www.pdcnet.org/symposium/content/symposium_2018_0022_0001_0141_0158) [dostęp: 19.12.2022].

Janaszczyk A., *Deluzjańska repetycja Nietzschego*, „Nowa Krytyka” 2001, nr 12, s. 343-350, [https://www.bazhum.muzhp.pl/media/files/Nowa\\_Krytyka/Nowa\\_Krytyka-r2001-t12/Nowa\\_Krytyka-r2001-t12-s343-350/Nowa\\_Krytyka-r2001-t12-s343-350.pdf](https://www.bazhum.muzhp.pl/media/files/Nowa_Krytyka/Nowa_Krytyka-r2001-t12/Nowa_Krytyka-r2001-t12-s343-350/Nowa_Krytyka-r2001-t12-s343-350.pdf) [dostęp: 19.12.2022].

Jankélévitch V., *Muzyka i niewypowiedziane*, przeł. M. Gamrat, [w:] *Między potęgą dźwięku a niewypowiedzialnością muzyki*, red. M. Gamrat, M. A. Szyszkowska, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2022

Janion M., *Hermeneutyka*, [w:] tejże, *Humanistyka: poznanie i terapia*, PIW, Warszawa 1982, s. 126-135.

Jaspers K., *Autobiografia*, przeł. S. Tyrowicz, Wydawnictwo Comer, Toruń 1993.

– , *Filozofia egzystencji*, przeł. D. Lachowska, A. Wołkowicz, wybór pism S. Tyrowicz, wstęp H. Saner, PIW, Warszawa 1990.

– *Nietzsche. Wprowadzenie do rozumienia jego filozofii*, przeł. D. Stroińska, Wydawnictwo KR, Łódź 2012.

– , *Wiara filozoficzna wobec objawienia*, przeł. G. Sowiński, Wydawnictwo Znak, Kraków 1999.

– , *Wprowadzenie do filozofii*, przeł. A. Wolkowicz, Wydawnictwo Siedmiogród, Wrocław 1995.

Jenkins S., *Time and Personal Identity in Nietzsche's Theory of Eternal Recurrence*, „Philosophy Compass” 2012, nr 7 (3), s. 208-217, <https://philosophy.as.uky.edu/sites/default/files/Time%20and%20Personal%20Identity%20in%20Nietzsche%E2%80%99s%20Theory%20of%20Eternal%20Recurrence%20-%20Scott%20Jenkins.pdf> [dostęp: 19.12.2022].

Jones M. A., *Historia USA. Narody i cywilizacje*, tłum. P. Skurowski, P. Ostaszewski, Wydawnictwo Marabut, Gdańsk 2002.

Judycki S., *Filozofia i fenomenologia*, [w:] *Wprowadzenie do fenomenologii. Interpretacje, zastosowania, problemy*, red. A. Płotka, t. 1, Wydawnictwo Instytutu Filozofii i Socjologii PAN, Warszawa 2014, s. 78-129, [https://www.academia.edu/22259881/Filozofia\\_i\\_fenomenologia](https://www.academia.edu/22259881/Filozofia_i_fenomenologia) [dostęp: 2.12.2022].

– , *Książeczka o człowieku wierzącym*, Fundacja „Dominikańskie Studium Filozofii i Teologii”, Kraków 2014.

– , *Prawda i metafizyczna natura świata*, [w:] tegoż, *Epistemologia*, t. 2, Wydawnictwo W Drodze, Poznań–Warszawa 2020, s. 943-954.

Kartiganer D., *The Meaning of Form in „Light in August”*, [w:] *Modern Critical Interpretations: „Light in August”*, red. Harold Bloom, Chelsea House Publishers, New York 1988.

Katz H., *Historia Stanów Zjednoczonych Ameryki*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1971.

Kaufmann W., *Existentialism from Dostoevsky to Sartre*, Penguin Group: England, London 2004.

Keats J., *Poezje*, przeł. D. Tukaj, C&T, Toruń 2019.

Kegley J., *The End of the Road: The Death of Individualism*, [w:] *Philosophy and Literature*, red. A. P. Griffiths, Cambridge University Press, Cambridge 1984, s. 115-135.

Kitcher P., *Deaths in Venice: The Cases of Gustav von Aschenbach*, Columbia University Press, New York 2013.

Kleinherenbrink A., *Time, Duration and Freedom – Bergson’s Critical Move Against Kant*, „Diametros” 2014, nr 39, s. 203-230, <https://diametros.uj.edu.pl/diametros/article/view/572/725> [dostęp 19.12.2022].

Koestler A., *The Act of Creation*, Hutchison & Co., London 1964.

Korenman J. S., *Faulkner’s Grecian Urn*, „The Southern Literary Journal” 1974, nr 1 (7), s. 3-23, e-zasoby Biblioteki UG [dostęp: 19.12.2022].

Krapiec M. A., *Struktura bytu. Charakterystyczne elementy systemu Arystotelesa i Tomasza z Akwinu*, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 1963.

Kubala R., *Philosophy, Literature, and Emotional Engagement: A Response to Nanay*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” 2015, nr 2 (73), s. 196-200, e-zasoby Biblioteki UG [dostęp: 21.12.2022].

- Lababidi Y., *Seeking the Light through Literature*, „World Literature Today” 2017, nr 6 (91), s. 39-42, e-zasoby Biblioteki UG [dostęp: 21.12.2022].
- Lamarque P., Olsen S. H., *Truth, Fiction, and Literature: A Philosophical Perspective*, Clarendon Press, Oxford 1994.
- Lewicki Z., *Czas i człowiek Faulknera*, [w:] tegoż, *Czas w prozie strumienia świadomości*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1975, 9-46.
- Lion in the Garden: Interviews with William Faulkner, 1926-1962*, red. J. B. Meriwether, M. Millgate, Random House, New York 1968.
- Lorenc I., *Estetyczne problemy późnej nowoczesności*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2014.
- , *Minima aesthetica. Szkice o estetyce późnej nowoczesności*, Wydawnictwo Naukowe SCHOLAR, Warszawa 2010.
- Löwith K., *Od Hegla do Nietzschego. Rewolucyjny przełom w myśli XIX wieku*, przeł. S. Gromadzki, Wydawnictwo KR, Warszawa 2001.
- Lyra F., *William Faulkner*, Wydawnictwo Wiedza Powszechna, Warszawa 1966.
- Łabno Ł., *Pamięć a czas – od Arystotelesa do św. Tomasza*, „Tarnowskie Studia Teologiczne” 2014, nr 1 (33), s. 17-24, <http://dx.doi.org/10.15633/tst.711> [dostęp: 20.12.2022].
- Łojek S., *Incipit tragoedia: Heidegger o Nietzscheańskiej myśli wiecznego powrotu*, [w:] *Boska radość powtórzenia. Idea wiecznego powrotu*, red. M. Proszak, A. Szklarska, A. Żymełka, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2014.
- Maffesoli M., *Czas plemion*, przeł. M. Bucholc, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2018.
- Magrini J., *At The Intersection of Philosophy, Literature, and Ethics: Axiology Through The Genre of Literary Fiction*, „Philosophy Scholarship Paper” 2009, nr 1 (1), s. 1-57. <https://dc.cod.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1010&context=philosophypub> [dostęp: 21.12.2022].
- Mann T., *Czarodziejska góra*, przeł. J. Kramsztyk, Porozumienie Wydawców, Warszawa 2000, t. 1-2.

- Marcel G., *Być i mieć*, przeł. Donata Eska, Wydawnictwo De Agostini, Warszawa 1962.
- , *Mądrość i poczucie sacrum*, przeł. K. Chodacki, P. Chołda, Wydawnictwo Arcana, Kraków 2011.
- Marquard O., *Aesthetica i anaesthetica. Rozważania filozoficzne*, przeł. K. Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 2007.
- Martinez G. A., *The Eternal Return and Ricoeur's Theory of Time in Faulkner's The Sound and the Fury*, „Letras” 2013, nr 2 (54), s. 31-49, [https://www.researchgate.net/publication/351937011\\_The\\_Eternal\\_Return\\_and\\_Ricoeur's\\_Theory\\_of\\_Time\\_in\\_Faulkner's\\_The\\_Sound\\_and\\_the\\_Fury](https://www.researchgate.net/publication/351937011_The_Eternal_Return_and_Ricoeur's_Theory_of_Time_in_Faulkner's_The_Sound_and_the_Fury) [dostęp: 20.12.2022].
- Mathy J.-P., *Extrême-Occident: French Intellectuals and America*, University of Chicago Press, Chicago–London 1993.
- Matravers D., *Art, Expression and Emotion*, [w:] *The Routledge Companion to Aesthetics*, red. B. Gaut, D. McIver Lopes, Routledge Taylor & Francis Group, London–New York 2003.
- Michalski K., *Heidegger i filozofia współczesna*, wyd. 2, PIW, Warszawa 1978.
- Michelman S., *Historical Dictionary of Existentialism*, The Scarecrow Press Inc., Lanham–Toronto–Plymouth 2008.
- Migasiński J., *Jean Wahl: Metafizyka Niewysławialna*, „Archiwum Historii Filozofii Myśli Społecznej” 1990, t. 35, s. 149-163, [http://old.archidei.ifispan.pl/pdf/40\\_5693c39172129.pdf](http://old.archidei.ifispan.pl/pdf/40_5693c39172129.pdf) [dostęp 6.06.2022].
- , *W stronę metafizyki*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2014.
- Mikkonen J., *On Studying the Cognitive Value of Literature*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” 2015, nr 3 (73), s. 273-282, e-zasoby Biblioteki UG [dostęp: 21.12.2022].
- , *Philosophy, Literature and Understanding. On Reading and Cognition*, Bloomsbury, Londyn 2022.



Milič Č., *Eternal Recurrence – Once More*, „Transactions of the Charles S. Peirce Society” 1983, nr 2 (19), s. 141-153, <https://www.jstor.org/stable/40320004> [dostęp: 20.12.2022].

*Miłość i nicość. Z Władysławem Stróżewskim rozmawia Anna Kostrzewa-Bednarkiewicz*, red. C. Gawryś, Biblioteka „Więzi”, Warszawa 2017.

Mistrz Eckhart, *Kazania i traktaty*, przeł. J. Prokopiuk, Wydawnictwo Pax, Warszawa 1988.

Murawska M., *Problem innego. Analiza porównawcza koncepcji intersubiektywności Maurice'a Merleau-Ponty'ego i Emmanuela Lévinasa*, WFiSUW, Warszawa 2015.

Murdoch I., *Literature and Philosophy: A Conversation with Bryan Magee*, [w:] *Existentialists and Mystics: Writings on Philosophy and Literature*, red. P. Conradi, Penguin Books, London 1999, s. 3-30.

Nanay B., *From Philosophy of Science to Philosophy of Literature (and Back) via Philosophy of Mind: Philip Kitcher's Philosophical Pendulum*, „Theoria – An International Journal for Theory History and Foundations of Science” 2013, nr 7, s. 256-264, [https://www.researchgate.net/publication/282216403\\_From\\_Philosophy\\_of\\_Science\\_to\\_Philosophy\\_of\\_Literature\\_and\\_Back\\_via\\_Philosophy\\_of\\_Mind\\_Philip\\_Kitcher's\\_Philosophical\\_Pendulum](https://www.researchgate.net/publication/282216403_From_Philosophy_of_Science_to_Philosophy_of_Literature_and_Back_via_Philosophy_of_Mind_Philip_Kitcher's_Philosophical_Pendulum) [dostęp: 20.12.2022].

Neill A., *Tragedy*, [w:] *The Routledge Companion to Aesthetics*, red. B. Gaut, D. McIver Lopes, Routledge Taylor & Francis Group, London–New York 2003.

Neiman S., *Thoughts on Reading Kitcher's „Death in Venice”*, „Teorema: Revista Internacional de Filosofia” 2016, nr 2 (35), s. 107-123, e-zasoby Biblioteki UG [dostęp: 21.12.2022].

Nietzsche F., *Ecce homo. Jak się staje - kim się jest*, przeł. L. Staff, posłowie S. Łojek, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 2003.

–, *Narodziny tragedii*, przeł. G. Sowinski, Aletheia, Kraków 2011.

–, *Notatki z lat 1885-1887*, przeł. M. Kopis, G. Sowiński, Wydawnictwo Officina, Łódź 2012.

– , *Pisma pozostałe 1876-1889*, przeł. B. Baran, przedmowa B. Baran, Inter Esse, Kraków 1994.

– , *Poza dobrem i złem. Preludium do filozofii przyszłości*, przeł. G. Sowiński, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012.

– , *Radosna wiedza*, przeł. M. Łukasiewicz, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008.

– , *Tako rzecze Zaratustra*, przeł. W. Berent, Vis-a-Vis Etiuda, Kraków 2016.

Nussbaum M., *Love's Knowledge*, Oxford University Press, Oxford 1990.

Nünning V., *The Affective Value of Fiction. Presenting and Evolving Emotions*, [w:] tegoż, *Writing Emotions*, Transcript Verlag 2017, s. 29-54, The Affective Value of Fiction Presenting and Evoking Emotions from Writing Emotions: Theoretical Concepts and Selected Case Studies in Literature on JSTOR <https://www.jstor.org/stable/j.ctv1wxt3> [dostęp: 20.01.2022].

Obama B., *A More Perfect Union*, speech, National Constitution Center, Philadelphia, 18 March 2008, <https://web.archive.org/web/20090708195901/http://my.barackobama.com/page/content/hisownwords> [dostęp: 20.12. 2022].

*Od Husserla do Lévinasa. Wybór tekstów z ontologii fenomenologicznej*, red. W. Stróżewski, wyd. 2, Kraków 1989.

Otto R., *Świętość*, przeł. B. Kupis, Książka i Wiedza, Warszawa 1968.

Oziębłowski M., *Warunki możliwości interpretacji prawdziwościowej*, „Prace Naukowe Akademii Nauk im. Jana Długosza w Częstochowie. Filozofia” 2013, nr 10, s. 99-116, <https://9lib.org/document/yr32vgpy-warunki-mo%C5%BCliwo%C5%9Bci-interpretacji-prawdziwo%C5%9Bciowej.html> [dostęp: 23.12.2022].

Parini J., *Czas niezrównany. Życie Williama Faulknera*, przeł. M. Słysz, K. Obłucki, Wydawnictwo Książkowe Twój Styl, Warszawa 2006.

Peng X., *Religious Perspectives in William Faulkner's Novels*, „Studies in Literature and Language” 2016, nr 3 (12), s. 26-29, <http://www.cscanada.net/index.php/sll/article/download/8239/9126> [dostęp: 20.12.2022].

Pękała T., *Jakości metafizyczne w twórczości neoawangardy*, „Colloquia Communia” 1987, nr 57, s. 47-56.

Piecuch C., *Człowiek metafizyczny*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa–Kraków 2001.

– , *Metafizyka egzystencjalna Karla Jaspersa*, TAIWPN Universitas, Kraków 2011.

Piekarski R., *Problem wartości poznawczych literackiego i filmowego dzieła sztuki*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 1993.

– , *Wokół prawdy i interpretacji dzieła literackiego*, red. D. Zgaińska, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 1994, s. 137-196.

Pieniążek P., *Jednostka i kosmos. Rozdarta wieczność w Nietzscheańskiej wizji wiecznego powrotu*, [w:] *Boska radość powtórzenia. Idea wiecznego powrotu*, red. M. Proszak, A. Szklarska, A. Żymełka, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2014.

Plotyn, *Enneady*, przeł. A. Krokiewicz, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1959, t. 1-6.

Pöggeler O., *Droga myślowa Martina Heideggera*, przeł. B. Baran, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 2002.

*Problematyka aksjologiczna w nauce o literaturze*, red. S. Sawicki, A. Tyszczyk, Wydawnictwo KUL, Lublin 1992.

Proszak M., Żymełka A., *Boska radość powtórzenia: postawienie problemu*, [w:] *Boska radość powtórzenia. Idea wiecznego powrotu*, red. M. Proszak, A. Szklarska, A. Żymełka, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2014, s. 9-25.

Proust M., *W poszukiwaniu straconego czasu*, przeł. T. Żeleński, PIW, Warszawa 1979.

Przybysz P., *Teoria dzieła sztuki Stefana Morawskiego – próba rekonstrukcji*, „Estetyka i Krytyka” 2013, nr 1 (28), s. 117-131, [https://depot.ceon.pl/bitstream/handle/123456789/6261/Przybysz\\_Piotr\\_Jan.pdf](https://depot.ceon.pl/bitstream/handle/123456789/6261/Przybysz_Piotr_Jan.pdf) [dostęp: 20.12.2022].

Radford C., Weston M., *How Can We be Moved by the Fate of Anna Karenina*, „Proceedings Aristotelian Society” 1975, nr 49,

<https://academic.oup.com/aristoteliansupp/article-abstract/49/1/67/1774156?redirectedFrom=fulltext> [dostęp: 20.12.2022].

Read R., *Wittgenstein and Faulkner's Benjy: Reflections on and of derangement*, [w:] *The Literary Wittgenstein*, red. J. Gibson, W. Huemer, Routledge, London 2004, s. 267–288, <https://archive.uea.ac.uk/~j339/FaulkandWitt.htm> [dostęp: 20.12.2022].

Reed J. W. Jr., *Light in August*, [w:] *Modern Critical Views: William Faulkner*, red. H. Bloom, Chelsea House Publishers, New York–Philadelphia 1986, s. 63-93.

Ricoeur P., *Czas i opowieść*, przeł. U. Zbrzeźniak, WUJ, Kraków 1985, t. 1-3.

– , *Discussion. Ricoeur on Narrativity*, [w:] *On Paul Ricoeur. Narrative and Interpretation*, red. D. Wood, Routledge, London–New York 2011.

– , *O sobie samym jako innym*, przeł. B. Chelstowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2018.

Robinson J., *Deeper than Reason. Emotion and its Role in Literature, Music and Art*, Clarendon Press, Oxford 2007.

Rolka M., *Zagadka Ariadny – mityczny szyfr wiecznego powrotu*, [w:] *Boska radość powtórzenia. Idea wiecznego powrotu*, red. M. Proszak, A. Szklarska, A. Żymełka, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2014, s. 133-150.

Rowe D., *The Eternal Return of the Same: Nietzsche's „Value-free” Revaluation of All Values*, „Parrhesia” 2012, nr 15, s. 71-86, [https://www.academia.edu/2534144/The\\_Eternal\\_Return\\_of\\_the\\_Same\\_Nietzsches\\_Valueless\\_Revaluation\\_of\\_All\\_Values](https://www.academia.edu/2534144/The_Eternal_Return_of_the_Same_Nietzsches_Valueless_Revaluation_of_All_Values) [dostęp: 20.12.2022].

Rożdżeński R., *Zagadnienie istoty prawdy w rozprawie Martina Heideggera „Bycie i czas”*, „Logos i Ethos” 2014, nr 1 (36), s. 151-171, [https://pdfs.semanticscholar.org/1de8/f2ebd7d2c03aab6de42c6871a80aba1a7d5e.pdf?\\_ga=2.33649061.541567978.1671529430-6349929.1630095895](https://pdfs.semanticscholar.org/1de8/f2ebd7d2c03aab6de42c6871a80aba1a7d5e.pdf?_ga=2.33649061.541567978.1671529430-6349929.1630095895) [dostęp: 20.12.2022].

Rudziński R., *Człowiek w obliczu nieskończoności. Metafizyka i egzystencja w filozofii Karla Jaspersa*, Książka i Wiedza, Warszawa 1980.

Rybkowska A., *The aesthetics of eternal return*, „Aesthetics and Mass Culture” 2016, s. 450-453, [https://www.academia.edu/39391622/The\\_Aesthetics\\_of\\_Eternal\\_Return](https://www.academia.edu/39391622/The_Aesthetics_of_Eternal_Return) [dostęp: 5.06.2023].

Sarnowska-Temierusz E., *O „katharsis” – raz jeszcze*, „Pamiętnik Literacki” 1980, nr 4 (71), s. 239-260, <https://9lib.org/document/z3dj90j7-o-katharsis-raz-jeszcze.html> [dostęp: 20.12.2022].

Sartre J.-P., *American Novelists in French Eyes*, „The Atlantic Monthly” 1946, nr 178, s. 114-117.

– , *Czasowość u Faulknera. Refleksje nad Wściekłością i wraskiem*, [w:] *Czym jest literatura*, red. A. Tatarkiewicz, przeł. J. Lalewicz, PIW, Warszawa 1968, s. 97-110.

– , *Existentialism and Humanism*, przeł. P. Mairet, Methuen, London 2007.

– , *Sartoris Faulknera*, [w:] tegoż, *Czym jest literatura*, red. Anna Tatarkiewicz, przeł. J. Lalewicz, PIW, Warszawa 1968. 49-58.

– , *Szkic z teorii emocji*, przeł. R. Abramciów, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2006.

– , *Transcendencja Ego. Próba opisu fenomenologicznego*, przeł. U. Idziak, Wyd. IFiS PAN, Warszawa 2006.

– , *Wyobrażenie. Fenomenologiczna psychologia wyobraźni*, przeł. P. Beylin, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1970.

Sawicki S., *Czy zmierzch „literatury katolickiej”?*, „Miesięcznik Znak” 1971, nr 11.

– , *Sacrum w literaturze*, [w:] *Sacrum w literaturze*, red. J. Gotfryd, M. Jasińska-Wojtkowska, S. Sawicki, Wydawnictwo Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 1983, s. 13-26.

Schier F., *Tragedy and the Community of Sentiment*, [w:] *Philosophy and Literature. Contemporary and Classic Readings*, red. E. John, D. McIver Lopes, Blackwell Publishing, Malden–Oxford–Carlton 2004.

Schollenberger P., *Granice poznania doświadczenia estetycznego*, Wydawnictwo Semper, Warszawa 2014.

Skarga B., *Emmanuel Lévinas: kultura immanencji*, [w:] tejsze, *Tożsamość i różnica. Eseje metafizyczne*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2009.

–, *Filozofia różnicy*, [w:] tejsze, *Tożsamość i różnica. Eseje metafizyczne*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2009.

–, *Kwintet metafizyczny*, TAIWPN Universitas, Kraków 2005.

Skirry J., *Sartre on William Faulkner's Metaphysics of Time in «The Sound and the Fury»*, „Sartre Studies International” 2001, nr 2 (7), s. 15-43, <https://www.jstor.org/stable/23510954> [dostęp: 21.12.2022].

Skurzyński J., *Jedenaście medytacji nad istnieniem dzieła sztuki*, Wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdańsk 2021.

Slatoff W. J., *Quest for Failure: A Study of William Faulkner*, Cornell University Press, Ithaca 1960.

Sosnowski L., *Emocjonalizm Arystotelesa i znaczenie pojęcia katharsis*, „Estetyka i Krytyka” 2011, nr 2 (21), s. 139-149.

Steiner G., *Rzeczywiste obecności*, przeł. O. Kubińska, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1997.

Stolorow R. D., *The Doctrine of Eternal Return and the Phenomenology of Human Finitude*, „Journal of Phenomenological Psychology” 2010, nr 41, s. 106-114, [https://www.academia.edu/1454230/Heideggers\\_Nietzsche\\_the\\_Doctrine\\_of\\_Eternal\\_Return\\_and\\_the\\_Phenomenology\\_of\\_Human\\_Finitude](https://www.academia.edu/1454230/Heideggers_Nietzsche_the_Doctrine_of_Eternal_Return_and_the_Phenomenology_of_Human_Finitude) [dostęp: 21.12.2022].

Stróżewski W., *Aksjologiczne horyzonty egzystencjalnej zależności*, [w:] tegoż, *O wielkości. Szkice z filozofii człowieka*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2002, s. 108-132.

–, *Dialektyka twórczości*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Kraków 1983.

–, *Doświadczenie czasu, doświadczenie istnienia*, [w:] *Medytacje filozoficzne*, red. M. Falkowski, A. Marczyński, Fundacja na Rzecz Myślenia im. Barbary Skargi, Muzeum Łazienki Królewskie w Warszawie, Warszawa 2015, s. 103-124.

–, *Istnienie i sens*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2005.

- , *Jakości metafizyczne*, [w:] *Od teorii literatury do ontologii świata*, red. J. Perzanowski, A. Pietruszczak, Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Toruń 2003, s. 81-92.
- , *O przygodności człowieka*, [w:] tegoż, *O wielkości. Szkice z filozofii człowieka*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2002, s. 81-107.
- , *O swoistości sposobu istnienia człowieka*, [w:] tegoż, *O wielkości. Szkice z filozofii człowieka*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2002, s. 65-80.
- , *Wokół piękna – szkice z estetyki*, TAIWPN Universitas, Kraków 2002.
- , *Wykłady lubelskie o estetyce*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2016.
- Strzelecki R., *Święte „tak”. Idea wiecznego powrotu jako zadanie pojednania z czasem*, [w:] *Boska radość powtórzenia. Idea wiecznego powrotu*, red. M. Proszak, A. Szklarska, A. Żymełka, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2014, s. 109-122.
- Szulakiewicz M., *Uczyń nas otwartymi. Studia z filozofii otwartości*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2021.
- Szydłowska I., *Dialektyczne oblicze sacrum w „Światłości w sierpniu” William Faulknera a teoria konkretyzacji numinotycznej Władysława Stróżewskiego*, [w:] *Literatura i religia. Antologia tekstów*, red. A. Głąb, Wydawnictwo Semper, Warszawa 2022, s. 173-187.
- , *William Faulkner As a Philosophical Writer*, „Kultura i Wartości” 2018, nr 26, s. 305-325, [https://artandphilosophy.pl/wp-content/uploads/2020/11/SziF\\_55\\_08\\_Szydłowska.pdf](https://artandphilosophy.pl/wp-content/uploads/2020/11/SziF_55_08_Szydłowska.pdf) [dostęp 6.06.2023].
- Tarnowski J., *Estetyka filozofów i estetyka artystów* [w:] tegoż, *Wielki przełom. Studium z estetyki Stanisława Witkiewicza*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2014, s. 11-13.
- Tarnowski K., *Gabriel Marcel i perspektywy filozofii religii*, „Analecta Cracoviensia” 1991, nr 23 (61), s. 61-77.
- , *Metafizyka w człowieku*, „Miesięcznik Znak” 2017, nr 2 (741), s. 56-64.
- The New Cambridge Companion to William Faulkner*, red. T. J. Matthews, Cambridge University Press, Cambridge 2015.

Thomas G., *Telling time: Faulkner's Temporal Turn*, „The Mississippi Quaterly” 2016, nr (2) 69, Mississippi State University, s. 277-300, e-zasoby Biblioteki UG [dostęp: 21.12.2022].

Thornton S., *Siedem dni w świecie sztuki*, Wydawnictwo Propaganda, Warszawa 2011.

Torzewski W., *Hermeneutyka jako filozofia dziejowości*, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2012.

Tyllich P., *Męstwo bycia*, przeł. H. Bednarek, Vis-a-Vis Etiuda, Kraków 2021.

Tyszczyk Andrzej, *Estetyczne i metafizyczne aspekty aksjologii literackiej Romana Ingardena*, Wydawnictwo KUL, Lublin 1993.

Vattimo G., *Koniec nowoczesności*, przeł. M. Surma-Gawłowska, TAIWPN Universitas, Kraków 2006.

Vickery O. W., *Language as Theme and Technique*, [w:] tejże, *The Novels of William Faulkner. A Critical Interpretation*, Louisiana State University Press, Baton Rouge 1964, s. 266-282.

– , *The Shadow and the Mirror. Light in August*, [w:] tejże, *The Novels of William Faulkner. A Critical Interpretation*, Louisiana State University Press, Baton Rouge 1964, s. 66-83.

Visser, I., *Faulkner's Mendicant Madonna: The Light of „Light in August”*, „Literature & Theology” 2004, nr 1 (18), s. 38-48, <https://www.jstor.org/stable/23925693> [dostęp: 21.12.2022].

Volpe, E. L., *A Reader's Guide to William Faulkner*, Syracuse University Press, New York 2003.

Walton K., *Fearing Fictionally*, [w:] *Philosophy of Literature. Contemporary and Classic Readings*, red. E. John, D. McIver Lopes, Blackwell Publishing, Malden–Oxford–Carlton 2004, s. 136-143.

– , *In Other Shoes: Music, Metaphor, Empathy, Existence*, Oxford University Press, Oxford, New York 2015.

*We Have Only This Life to Live: The Selected Essays of Jean-Paul Sartre, 1939-1975*, red. R. Aronson, A. van den Hoven, New York Review Books, New York 2013.



- Welsh A., *On the Difference between Prevailing and Enduring*, [w:] *New Essays on „Light in August”*, red. M. Millgate, Cambridge University Press, Cambridge 1987, s. 123-147.
- White Ch. T., *The Modern Magnetic Animal: As I Lay Dying and the Uncanny Zoology of Modernism*, „Journal of Modern Literature” 2008, nr 3 (31), s. 81-101, <https://www.jstor.org/stable/25167555> [dostęp: 21.12.2022].
- White H., *The Metaphysics of Narrativity, Time and Symbol in Ricoeur’s Philosophy of History*, [w:] *On Paul Ricoeur. Narrative and Interpretation*, red. D. Wood, Routledge, London–New York 2011.
- Whitlog G., *Investigations in Time Atomism and Eternal Recurrence*, „Journal of Nietzsche Studies” 2000, nr 20, s. 34-57, <https://www.jstor.org/stable/20717744> [dostęp: 22.12.2022].
- Wittenberg, J., *The Women of “Light in August”*, [w:] *New Essays on „Light in August”*, red. M. Millgate, Cambridge University Press, Cambridge 1987, s. 103-122.
- Wokół ikony. Rozmowy z Jerzym Nowosielskim*, red. Z. Podgórzec, Wydawnictwo Znak, Kraków 2010.
- Wolicka E., *Narracja i egzystencja. „Droga okrężna” Paula Ricoeura od hermeneutyki do antropologii*, Wydawnictwo KUL, Lublin 2010.
- Woźniak C., *Martina Heideggera myślenie sztuki*, TAIWPN Universitas, Kraków 1997.
- Wrighton J., *Reading Responsibly between Martha Nussbaum and Emmanuel Levinas: Towards a Textual Ethics for the Twenty-First Century*, „Interdisciplinary Literary Studies” 2017, nr 2 (19), s. 149-170, e-zasoby Biblioteki UG [dostęp: 21.12.2022].
- Wygodzki L., *Psychologia sztuki*, przeł. M. Zagórska, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1980.
- Zarębianka, Z., *Tropy sacrum w literaturze XX wieku*, Wydawnictwo Homini, Bydgoszcz 2001.
- Ziółkowska-Juś, *Doświadczenie estetyczne w świecie późnej nowoczesności. W horyzoncie hermeneutyki Gianni’ego Vattimo*, „Krytyka i Estetyka” 2017, nr 2 (45), s. 155-174,

[https://pjaesthetics.uj.edu.pl/documents/138618288/138824179/eik\\_45\\_10.pdf/6b8b465a-a123-4023-8498-fe394101f35f](https://pjaesthetics.uj.edu.pl/documents/138618288/138824179/eik_45_10.pdf/6b8b465a-a123-4023-8498-fe394101f35f) [dostęp: 21.12.2002].

Żelazny M., *Filozofia egzystencji u Kierkegaarda, Jaspersa i Heideggera*, „Studia z Historii Filozofii”, 2012, nr 3, s. 219-230.

– , *Filozofia i psychologia egzystencjalna*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2011.