

Robert Mielhorski

"Koniec Europy beze mnie to byłby mało uczciwy spektakl" : (poemat "Kaspar" Piotra Cieleśza w perspektywie porównawczej

Literaturoznawstwo : historia, teoria, metodologia, krytyka 1 (3), 217-240

2009

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Robert Mielhorski

„KONIEC EUROPY BEZE MNIE TO BYŁBY MAŁO UCZCIWY SPEKTAKL” (POEMAT KASPAR PIOTRA CIELESZA W PERSPEKTYWIE PORÓWNAWCZEJ)

1.

W artykule mowa będzie o poecie¹ twórcy współczesnego, zapoznanego, którego dzieło nie jest obarczone ustalonym typem odbioru. Utwór ten zatem traktować można

¹ Utwór ten przywołuję wg P. Cieleśz: *a jednak... światło. Poezje wybrane*. Gdańsk 2006, s. 101–103: „paul verla-ine / georg trakt / hans arp / i / któż by pomyślał / polscy poeci / a także ten dziwak / peter handke / by wymienić tylko nielicznych // za dużo tego / tych wierszy zapisów / prób biografii powieści filmów // tysiące prac poświęconych / mojej skromnej osobie / jestem tym wszystkim znużony // cóż rozrzutność intelektu / a już na pewno wyobraźni / nie mogę w to uwierzyć // przecież ja jedynie przyszedłem / w maju 1828 roku / i zobaczyłem / tak niewiele rzeczywistości / norymberga ansbach / zacy georg friedrich daumer / mój naiwny nauczyciel / i ten nienaganny w manierach oraz / pospolity w marzeniach lord stanhope / który tak się szybko zresztą zniechęcił // usłyszałem tyle kłamstw / ach ci niepoprawni Europejczycy / do tego tak pewni siebie / wspaniale mijający się / z ruchem prawdy / początkowo / nie zaprzeczam / osadzony w wieży / mówiłem najczęściej / „nie wiem” / to była po prostu moja prawda // wszyscy / rzecz jasna / wiedzieli więcej / choć powinni siedzieć / wraz ze mną / w tych zimnych mądrych murach / i powtarzać „nie wiemy nie wiemy / nic nie wiemy” // rozumiem wątpliwości / październik / czarny człowiek / pierwszy zamach na mnie / dopiero teraz pragnę wyjawić / że było to ukartowane / dlatego żeby jeszcze więcej gadali / już samo słowo „zamach” / dłużej się zatrzymuje w europejskiej głowie / niż na przykład słowo „życie” / do tego tajemnicza postać w czerni / no i było o czym rozprawiać wieczorami // a cztery lata później / w parku / grudniowy lodowaty sztylet / cóż / miałem dość / europejskiej głupoty / niezliczonych fantazmatów / zauroczeń objawień / nie mogłem spokojnie spać i / nie chciałem być jeźdźcem / romantyzm mnie rozczarował // zostałem zamordowany / to prawda / jedna z niewielu zresztą / wśród pełnych przepychu zamków fałszu / lecz // jak wielu innych / ja nie umarłem / a gdzie tam / to byłoby zbyt trywialne // postanowiłem zaczekać / koniec europy beze mnie / to byłby mało uczciwy spektakl / znów będę nieodzowny w tej grze / na której przebieg nie mam przecież wpływu / taki jest jednak wymóg kolejnego schyłku // kiedy

(taka jest moja intencja) nie tylko jako jeden z kolejnych tekstów tego właśnie autora (rozpoznawany w kontekście innych jego wierszy), ale i jako swoisty **dokument** – jako świadectwo współczesnej recepcji postaci (bohatera literackiego) funkcjonującej w naszej wspólnej przestrzeni tradycji kulturowej. Dokument recepcji postaci, dodam, którą zwykło się wiązać z formacją romantyczną i jej przedłużeniami. (Chodzi zatem też o obecność tradycji romantycznej w następnych epokach). Z kolei wybór publikacji z repertuaru pisarza mniej dotąd znanego² oferuje pewne korzyści nie do przecenienia – pozwala skupić się na samym dziele, jako całości integralnej, autonomicznej, daje też większe możliwości prześledzenia tego, w jaki sposób w **powszechnej** świadomości funkcjonuje w sztuce ten bądź inny temat. Tak jest z osobą – a w zasadzie nawet z „ikoną” – Kaspara Hausera³.

Autorzy podejmujący w literaturze wątek Kaspara⁴ zmuszeni są do przyjęcia któregoś ze stanowisk pisarskich utrwalonych w tradycji: mogą go więc – mówiąc wprost – przypomnieć w swych utworach na kilka sposobów. Spróbuję – gwoli uściślenia metody – zdefiniować (poprzez szczegółowe rozważania) zawiązujące się w ten sposób relacje pomiędzy współczesną obecnością tej postaci w kulturze a jej obrazem minionym⁵ (za pomocą kilku wariantów).

1. W przypadku pierwszym – mamy do czynienia ze **stworzeniem kopii**, wiernego przywołania wybranych „modułów” istniejącego już dzieła, gdzie istotną rolę równocześnie odgrywać może czynnik umasowienia (zwielokrotnienia)⁶. Lecz z tego rodzaju „reprodukcją” literacką w **moim rozumieniu** spotykamy się również na przykład w zapisie kronikarskim, w dokumencie opisującym z założenia wiernie, z mimetyczną intencją, jakiś fakt, zdarzenie, historię, opowieść – w celu ich rozpowszechnienia. Istnieje w tym pierwszym wariantcie możliwość wyłonienia się także kwestii „auto-reprodukcji”: tak było z próbami opisu historii Hausera przez niego samego. Pojęcie

już będzie szczerlnie otulać nas północ / nie zadawajcie żadnych pytań / nie róbcie notatek nie używajcie / fotograficznych aparatów i magnetofonów / zda się to psu na budę / gdy po raz ostatni zaczną grać / wiedeńscy filharmonicy // ... // tak / jedyny dźwięk nadziei / wyda fletnia pana”.

² Przypomnę kilka faktów związanych z Piotrem Cielesem: ur. w 1958 r., pierwszy tomik w serii „Pokolenie które wstępuje”. Wiersze w antologii pokolenia Nowej Prywatności (*Poeta jest jak dziecko*). Utwory ogłoszone m.in. w „Twórczości”, „Literaturze”, „Zdaniu”, „Poezji”. W 1988 r. nagroda S. Piętaka. W latach 1985–1989 w redakcji „Faktów”, w 1988 r. reportaż *Rozbita flaszka osobowości* w serii KAW; kolejne tomiki m.in. w wydawnictwie „Pomorze”, w serii Stowarzyszenia Pisarzy Polskich. Wybór: *a jednak... światło* z posłowiem J. Bachorza. Twórczość Cieleśza rozgrywa się w obszarze kilku mitów i węzłowych tematów (a. kresów – głównie białoruskich i w tym wątku repatriacyjnego, b. dekadencji kultury Zachodu, c. schyłku kultury rosyjskiej przełomu XIX i XX stulecia, d. sztuki i e. poety – kilka modeli, w tym koncepcja *poetes maudits*; do tego „pięciowątkowego” układu odwołam się dalej).

³ Pojęcie „ikona” interpretuję zgodnie z tym, jak tłumaczy się je w „potocznym”, nieobciążonym sejntystycznymi uściśleniami – publicystycznym dyskursie: nie tylko jako obraz, przedstawienie, ale i jako mit (czy nawet – swego rodzaju – „legendę”). A wszystko to w związku z kreacją bohatera literackiego. Protagonista poematu Cieleśza funkcjonował bowiem w świadomości powszechnej – użytkowników dorobku kultury – od romantyzmu począwszy.

⁴ Określenia wątek, motyw etc. stosuję w myśl założeń krytyki tematycznej.

⁵ Problem ten ilustruje np. dyskusja na temat filmu W. Herzoga *Zagadka Kaspara Hausera*, opublikowana w *Galeriach wrażliwości*. Pod red. M. Janion i S. Rośka. Gdańsk 1981, s. 168–191.

⁶ Pamiętam o istnieniu siatki metodologicznej pojęć S. Stabryły z jego pracy *Hellada i Roma. Recepcja antyku w literaturze polskiej w latach 1976–1990* (Kraków 1996, s. 8–9), porządkującej relacje współczesnych tekstów z antykiem za pomocą takich terminów, jak rewokacja, reinterpretacja, prefiguracja, inkrustacja.

„auto-reprodukcja” odnoszę do zapisków osobistych, utrwalenia przeżyć autobiograficznych, np. w formie dziennika literackiego, pamiętnika twórcy, wiersza przybierającego kształt „protokołu” lirycznego.

2. Inaczej rzecz się ma wówczas, gdy mamy do czynienia z samym **powtórzeniem** istniejącego wzorca, aczkolwiek w nowych ramach – współczesności.
3. Odmienne prezentuje się sytuacja, gdy odkrywamy odniesienie do pierwowzoru **przy innym jego odczytaniu** (tak, jak często zdarza się w adaptacjach filmowych czy teatralnych dzieł, w ich lekturze z perspektywy lat etc. – w przypadku reinterpretacji).
4. Wreszcie replika, którą tu traktuję jako aktualną **polemikę** z pierwowzorem, formułowaną w trakcie jego wskazania⁷.
5. Brakuje jeszcze jednej zależności, która polega – według mnie – nie tylko na odtworzeniu, ale i na całkowitej przebudowie i – w efekcie tego – na w pełni nowatorskim wykorzystaniu istniejącego już motywu.

Zaproponowane w tym studium ustalenia – rzecz jasna wprowadzone na zasadzie badawczego prowizorium, a wynikające – jak zaznaczyłem – z praktyki interpretacyjnej – wyznaczają ramy metodologiczne, za pomocą których możemy dokonywać kolejnych „odczytań” literackich nawiązań do postaci Kaspara Hausera we współczesnym piśmiennictwie. Warto bowiem podkreślić, że każde z tych „odczytań” wskazuje na samą określoną istotę takiego czy innego tekstu. A więc poddać należy dyskusji kwestię, czy np. powieść Jakuba Wassermanna (*Dzieci Europy czyli Kacper Hauser*⁸) traktować powinniśmy wyłącznie w wersji „kopii” (wiernej rekonstrukcji)? A jak uchwycić podstawy dramatu Petera Handkego (*Kaspar*⁹), który – nie lokując się z pewnością w wersji kopii, nie jest też rezultatem „powtórzenia” lub reinterpretacji czy repliki? Motyw Kaspara funkcjonuje tu na całkowicie odmiennych zasadach i prawach – jako, zdaje się, typowa rekonstrukcja – przebudowa (tak jak ją w tym studium pojmuję).

Jest też jednak i tak, że omawiane w tej pracy **lekturowe horyzonty** mogą obejmować nie tyle cały utwór, jego ogólną formułę, ile wybrane wymiary (płaszczyzny całościowej struktury). Jedna sytuacja może sąsiadować w jednym i tym samym tekście z innymi. Cechy te bowiem nie muszą się wzajemnie wykluczać. Można powiedzieć w ten sposób (choć to oczywistość): im bardziej nasycona kulturowymi treściami i znaczeniami „ikona”

⁷ R. Cudak, w studium poświęconym poezji R. Wojaczka wprowadza następujące wyjaśnienie **pojęcia repliki**: „Pod pojęciem »replika« rozumiem proces zachodzący pomiędzy dziełem literackim a określonym układem odniesienia (kontekst społeczny, kod językowy, tradycja literacka) i przejawiający się jako właściwość w strukturze danego utworu, a cechujący się aktualizacją i aktywizacją przez utwór danego punktu odniesienia; w wyniku tego dzieło literackie jest możliwe do »odczytania« w układzie systemu aktualizowanego, zaś system aktualizowany przez »pryzmat« utworu. Odmianą repliki jest replika kluczowa – sytuacja, w której dzieło literackie aktualizuje przez swe określone strukturalizacje (elementy nacechowane) poziomów wypowiedzi, określoną, zorganizowaną »dla siebie« tradycję (jednostkową tradycję kluczową). Przejawem tego typu repliki w sferze stylistycznej może być np. stylizacja, pastisz lub parodia” (tenże: „*Inna bajka*” wobec tradycji romantycznej. „Prace Historycznoliterackie. Studia Romantyczne”, [t.] 10 ([Katowice] 1978), s. 84.

⁸ Zob. J. Wassermann: *Dzieci Europy czyli Kacper Hauser*. Przeł. L. Belmont. Warszawa 1999 (wznowienie wyd. przedwojennego).

⁹ W przekładzie G. Sinki: „Dialog” 1970, nr 10.

(np. postać, bohater, persona liryczna) bądź motyw, tym większe rodzą się komplikacje w zakresie interpretacji, a także bardziej złożony jest proces kompetentnego, odpowiednio pogłębionego odbioru tekstu. A ten typ odczytania, który proponuję poniżej, respektujący relacje intertekstualne i odniesienia do istniejących procesów wewnątrz kulturowych, został niejako zaprojektowany przez samego Cieleśza. Można zauważyć, że jest on ufundowany i oparty na tej specyficznej „grze” sensów, która rodzi się pomiędzy nowym utworem i dziełem czasu minionego (bądź ikoną czasu minionego); ale również pomiędzy kilkoma tekstami współczesnymi – wobec siebie, różnymi realizacjami i wariantami określonego motywu literackiego. Na wstępie swego monologu protagonista Cieleśza powiada:

paul verlaine
georg traktl
hans arp
i
któż by pomyślał
polscy poeci
a także ten dziwak
peter handke
by wymienić tylko nielicznych

za dużo tego
tych wierszy zapisów
prób biografii powieści filmów.

Ukazując istnienie **homologenu** (wspólnego wzorca tematycznego dla różnych, nawet krańcowo odmiennych, realizacji), przywołuje poeta także problem istniejącej w poemacie niezwykle ważnej **samoświadomości bohatera** i – poniekąd – jego samego (autorska autorefleksja). Włącza swój poemat w obszar zagadnień autotematyzmu. Zatem wskazane tu ewentualności interpretacyjne są niejako konsekwencją wynikającą z realizacji samych zamierzeń, dotyczących konstrukcji tego utworu. Chwyt zademonstrowania i zmanifestowania faktu uświadomienia sobie własnego – by tak rzec: „ikonicznego” (oraz kulturowo utrwalonego) istnienia podmiotu, staje się jednym z podstawowych wyznaczników formowania struktury i tym samym naszego odbioru tekstu. W tym miejscu nie tyle interesuje mnie Kaspar Hauser jako taki, jako historyczna postać 16-letniego znajdy, co pewien zespół zagadnień i problemów, które przynosi ze sobą fakt jego literackiego, a i szerzej – artystycznego istnienia w obszarze sztuki, kultury, cywilizacji – w XX wieku¹⁰.

2.

Zacznę dalsze rozważania od omówienia pierwszego z wariantów. Dotyczy on zależności pomiędzy tym, co zawarte w poemacie, a opowieścią (narracją) będącą punktem odniesienia dla opisanych w nim treści. Określenie tej relacji jest więc fundamentem dla zrozumienia samego mechanizmu odwzorowania historii Kaspara Hausera i jego osoby

¹⁰ W niniejszym studium nie zamierzam omówić wszystkich relacji międzytekstowych, zawiązujących się wokół poematu Cieleśza; ograniczam się do najjaskrawszych.

w konkretnym dziele literackim, w tym przypadku w poemacie Piotra Cielesza. Autor ten w swym utworze dokonuje swoistego – „sformatowanego” dla potrzeb swego tekstu – „przypomnienia” zasadniczych wątków legendy Kaspara. Mowa jest o jego przybyciu do Norymbergii, o opiece, jaką otoczył go nauczyciel i filozof Georg Daumer, o okresie dzieciństwa spędzonym przez Hausera w mrocznej wieży, o jedynej posiadanej przez niego zabawce (w postaci drewnianego konika), w końcu o dwóch zamachach na jego życie. Tak więc współczesny poeta wyodrębnia i ukazuje zasadnicze elementy, składające się na konstrukcję losu Kaspara i mitu go dotyczącego, tworząc dzięki temu podłoże dla swej własnej interpretacji tematu (który wraz z pojawieniem się „dziecięcia Europy” stał się przedmiotem licznych zaciekawień i szerokich dyskusji oraz spekulacji). Dodatkową cechą tak rozumianej relacji pomiędzy poematem Cielesza i wzorcem jest fakt „powtórzenia” określonego zjawiska z uwzględnieniem czynnika czasowego. Przecież (to zrozumiałe) ta sama fabuła literacka (a także ten sam film, to samo dzieło...) inaczej wypada w takim bądź innym czasie, a w rezultacie tego – w odmiennym kontekście¹¹.

Cielesz w swym poemacie wprowadza taki właśnie „mechanizm”. Przypomina czytelnikowi konkretne fakty, nie ukrywając ich dzisiejszego sensu – tego, który sprawił, że współczesny czytelnik ma do czynienia nie tylko z romantyczną legendą o domniemanym porzuconym badeńskim następcy księcia Karola (przetrzymywanym latami w mrocznym lochu, i którego życie oraz śmierć owiane były aurą tajemnicy). Spotyka się również z przypadkiem o charakterze bardziej uniwersalnym: przywoływanym i modulowanym¹² na różne sposoby – co nadmieniałem – w kolejnych epokach rozwoju literatury i kultury (włączonym za każdym razem w obszar współczesnych debat ideowych). W tym sensie mówić możemy o Kasparze Hauserze jako o **ikonie (matrycy) kulturowej** i o akcie „przypomnienia” jako procesie nadawania wydarzeniu czy zjawisku cech ikonicznych.

Szczególną rolę w tym aspekcie odgrywa fakt, że w poemacie Cielesza spotykamy się z **monologiem bohatera tekstu**, zatem – samego tytułowego Kaspara. Zwraca się on do nas niejako „z za grobu”, a raczej – wyposażony jest w świadomość dzisiejszą, człowieka śledzącego dalszy przebieg wypadków cywilizacyjnych od epoki romantycznej począwszy po czasy nam współczesne. W tym sensie poemat ten wykracza poza zwykłe „powtórzenie”. W strukturze utworu Cielesza podstawową rolę bowiem odgrywa konfrontacja dwóch światów: rzeczywistości przypominanej (fabuły), autentycznego ciągu epizodów z fikcją literacką, tj. opowieścią protagonisty żyjącego nadal, świadka znaczących przemian w historii i kulturze, który właśnie teraz, u kresu XX wieku, ma nam coś szczególnie istotnego do zakomunikowania¹³.

¹¹ Jeśli wydobywamy treść dzieła z przeszłości, ukazujemy je po pierwsze na zupełnie innym, aktualnym tle, po wtóre: nadajemy mu dodatkowe cechy, na przykład uczuciowe. Kolejne kontakty z treścią starej fotografii (zob. na ten temat uwagi M. Zaleskiego: [w:] tenże: *Formy pamięci. O przedstawianiu przeszłości w polskiej literaturze współczesnej*. Warszawa 1996, s. 37 i n.) mogą na przykład zawierać w sobie element przesadzonej lub irracjonalnej nostalgii, emocjonalnego wzruszenia, mogą wreszcie prowadzić do konfrontacji dwóch rodzajów estetyk: współczesnej – estetyki odbioru, i minionej – estetyki czasu przedstawionego zdarzenia i powstania zdjęcia.

¹² Określenie „modulacja” przywołuję w myśl teorii J.-P. Webera.

¹³ Technikę tego typu „przeniesienia” stosuje Cielesz również np. w utworze *albrecht dürer postanawia odwiedzić wiek XX*.

Poemat Cieleśza jest równocześnie bezpośrednim przykładem **kontekstualnej** zmiany interpretacji ikony kulturowej, przykładem semantycznej przebudowy wybranego motywu w ramach współczesności. Autor, wprowadzając określony wariant opowieści o Hauserze, wyklucza tym samym inne, jak na przykład ten, który wiąże się z wątkiem jego ewentualnego samobójstwa. Samobójstwo – zauważmy – oznaczałoby jednoznaczne zanegowanie i odrzucenie przez Kaspara wartości cywilizacji w jej postaci zastanej i narzuconej; wartości, które starano się mu w procesie edukacji wpoić. Zabójstwo natomiast potwierdza tę hipotezę legendotwórczą, wedle której Hauser był komuś (tu pojawiają się kolejne domysły) z takich czy innych przyczyn niewygodny. W świetle poematu Cieleśza śmierć Kaspara okazała się nie końcem, lecz początkiem jego historii, źródłem różnorodnych, poświadczonych literacko, domniemań i fantazji (na jego temat).

Sytuację tę najłatwiej oczywiście wyjaśnić ukazując **kolejne rodzaje odwołań** do samego wzoru (matrycy, homologenu) – odczytywanego w tradycji na różne sposoby i na odmiennych planach. Sformułowanie przez Cieleśza własnej wersji polega przede wszystkim na przesunięciu akcentu z tego, co stanowiło przedmiot zainteresowania odbiorców dotąd, w tym w dalszej przeszłości, na to, co jest istotne dla poety dzisiaj. Erudycyjny kontekst interpretacyjny dla tekstu współczesnego – niezbędny dla procedury badawczej postępującej w tym kierunku – odnaleźć możemy np. w komentarzu M. Janion do filmu Wenera Herzoga¹⁴; komentarzu uwzględniającym tradycję tematu, prezentującym postać Hausera jako bohatera legendy romantycznej w jej odmiennych odniesieniach. Janion wskazuje – mówiąc oczywiście w ogromnym uproszczeniu – na trzy czynniki tę legendę kształtujące: 1) kulturowo-literackie, 2) cywilizacyjne i 3) egzystencjalne. W pierwszym przypadku chodzi o aurę hoffmannistyczną mitu (niemieckich miasteczek), wpływ romansu edukacyjnego, odwołania do folkloru, melodramatu, powieści grozy; w drugim o motyw „dzikiego dziecka”, pociągający za sobą ideową opozycję „natura – kultura”; w trzecim: o wymowę całości – jako wyrazu doświadczenia indywiduum. Cieleśz – wyjaśnię od razu – zdaje się koncentrować przede wszystkim na wymowie cywilizacyjnej i egzystencjalnej mitu Hausera.

W pierwszym wypadku (**wymowy cywilizacyjnej**) – uściśle – poeta przedstawia jednostkowy dramat człowieka (dramat „innego”) i jego „życie pośmiertne”, ukazuje przede wszystkim tragizm świata, w konflikcie z którym znajdował się „znajda z Norymbergii”. Można zauważyć, że jest to tekst o Europie i jej dawnym oraz obecnym stanie (jej kondycji); o Europie, która doznaje porażki wskutek obrania niewłaściwego kursu swego rozwoju. O Europie, dodam, ponoszącej również klęskę wskutek poddania się w pewnym momencie wpływowi formacji romantycznej. Ten sam antycywilizacyjny akcent odnajdujemy również we wspomnianym filmie Herzoga.

Wymowa egzystencjalna natomiast łączy się z tym, że jest to także (między innymi) **wiersz o poecie**. Hauser u Cieleśza staje w roli poety „jako takiego” (chodzi o jego symbol w ogóle i miejsce w świecie), uchwyconego w sytuacji uniwersalnej – oskarża-

¹⁴ *Zagadka Kaspara Hausera*. Niemcy 1974 (komentarze Janion *Galernicy wrażliwości*: dz. cyt.).

jącego Europę z pozycji artysty. Poety, dodam – „przeklętego”. Wątek *poetes maudits* jest jednym ze stałych motywów w dziele Cieslesza. Janion z kolei zwraca uwagę na fakt, że motyw Kaspara stał się ważnym elementem samej „mitologii poetów przeklętych”, podejmujących ten temat (Verlaine’a, który przecież zastosował to określenie w swym tekście z 1883 roku, przywołując m.in. Rimbauda i Mallarmégo oraz Trakla).

U Cieslesza wątek Hausera – jako „poety przeklętego” – konstytuują trzy motywy: jednostki wypowiadającej swą własną prawdę w kolizji z prawdą świata i innych ludzi oskarżanych o kłamstwo; postawy dekadencjonalnej (gdy mowa o schyłku Europy); tragizmu jednostkowego losu, skazania wybranego człowieka na wpływ *fatum*.

Koncepcja Cieslesza przebiega jednak w jeszcze jednym kierunku. W tradycji literackiej i kulturowej postać Kaspara przedstawiana jest zasadniczo – była o tym mowa – jako wytwór cywilizacji – jako jej lustro, ukazujące mankamenty, ułomności i wady. Cywilizacji ponadto rodzącej krzywdy, nieporozumienia, powodującej różnorodne klęski. W całej „sprawie Hausera” istotny jest fakt, że to my, postronni obserwatorzy egzystencji „dziecięcia Europy” właśnie w taki sposób ją pojmujemy. Tak działa ona na naszą imaginację, w taki sposób staje się składnikiem romantycznego światopoglądu.

Cieslesz – idąc zapewne tropem nadmienionych Verlaine’a i Trakla, a także Herzoga – powołuje do życia **poemat oskarżycielski**. Właśnie oskarżenie, rozprawa z mitami, bezkompromisowość wypowiedzi – determinują charakter jego tekstu. W przeciwieństwie jednak do utworów tych twórców, pisarz nie tylko wyposaża swego protagonistę w **świadomość i samoświadomość**, ale i daje nam do nich bezpośredni, pełny wgląd. To nie obserwacja postępowania naiwnego „dzikiego dziecka” pozwala nam formułować przez obraz jego losu opinie i zarzuty wobec rzeczywistości, która go „stworzyła”. Czyni to on sam, Kaspar, z perspektywy czasu, jak również ze zrozumieniem tych wypadków (w tym dziejowych), które nastąpią w świecie przyszłości – w świecie poromantycznym, bo także (a nade wszystko) już w epoce, jak o tym mowa: aparatów fotograficznych i magnetofonów.

Specyfika refleksji Cieslesza polega na tym, że dokonuje on rewizji naszego (czytelników) obrazu XX-wieczności przez odwołanie się do „fantazmatów” czasu przeszłego; w teraźniejszości odnajduje refleksy „mentalności” reprezentantów minionych formacji kulturowych (w tym romantycznej i romantycznych idei, młodopolskiej dekadencji).

W tym miejscu można (a była o tym mowa już wcześniej) zwrócić uwagę na ogólną wizję świata wyłaniającą się z całego dzieła tego autora – świata istniejącego „na krańcach”: 1) w fazie kryzysu wywołanego rozpadem spójnej wizji cywilizacji Zachodu (m.in. zagadnienie totalitaryzmu), 2) w momencie załamania porządku kulturowego na Wschodzie (destrukcji XIX-wiecznej Rosji, bolszewizm, stalinizm), 3) kierującego się ku degradacji i dewaluacji przestrzeni tradycji polskiej, tu np. mit ikony rodzinnej, wątek rodziny kresowej, białoruskiej (zob. zwłaszcza w cyklu ***Ikony rodzinne***)¹⁵.

¹⁵ Podkr. – R.M. Oczywiście, to nie jedyne użycie terminu „ikona” u Cieslesza, które upoważnia nas do potraktowania go jako określenia metodologicznego.

3.

Matryca opresywna. Kolejny wariant lekturowy, który zaprezentować chcę w interpretacji poematu Cieleśza, łączyć można z psychologiczną koncepcją Stanisława Grofa. W świetle badań tego czeskiego psychiatry ludzkie wnętrze składa się z czterech obszarów: zmysłowego, podświadomego, perinatalnego i archetypowego¹⁶. W tym przedostatnim wypadku spotykamy się w psychice z czterema rodzajami „matryc”: każda z faz procesu porodowego (przedporodowa, początkowoporodowa, późnoporodowa i wyjścia na świat) – jeśli nie zostanie „domknięta” w psychice, determinuje przebieg dalszego życia psychicznego jednostki. Rzutuje nań i posiada swoje dalekie konsekwencje. Fazę drugą (nazywaną „opresywną”) ilustruje sytuacja zamknięcia w mroku, jak u Kaspara Hausera, „zblądzenia w puszczy (Jaś i Małgosia), połknięcia przez potwora (Jonasz w brzuchu wielkiej ryby)”¹⁷. Mowa jest też o ludzkim istnieniu jako trybiku maszyny, o musztrze, marszu; o tym, iż faza ta jest „źródłem represji i tyranii” – odpowiada za narodziny osobowości tyranów i władców totalitarnych.

Poemat Cieleśza, jak i w ogóle historia Hausera, jest zapisem transgresji; to przekroczenie opresji, które jest jednak – jak się okaże – tylko pozorem. Opuszczenie mrocznej celi nie oznacza bowiem wydobycia się spod wpływu tej matrycy; jest wkroczeniem w inny rodzaj opresji – ten, który narzuca cywilizacja.

Symbolikę i poglądy Grofa można zaadaptować do badań literackich. Zwłaszcza tam, gdzie próbujemy opisać i wyjaśnić złożoność podmiotowej duchowości, jej **wielowymiarowość**¹⁸: gdyż plan perinatalny jest jednym – jak zaznaczyłem – z czterech składających się na całość psychiki ludzkiej. Inspirujące wydawać się mogą one dla literaturoznawcy w trakcie studiów na temat konstrukcji wnętrza jednostki – przy rozpatrywaniu **form i technik modulacji** bohatera literackiego etc. Tam, gdzie wyzyskiwano doświadczenia psychologii czy psychoanalizy, można też nawiązać osobno do myśli Grofa, również w przypadku interpretacji rzeczywistości mitologicznych, baśniowych, różnych utrwalonych kulturowo anegdot (np. literackich). Poddając refleksji określonego protagonistę dzieła (weźmy np. dziecięcego), ukazujemy komplikacje interpretacyjne, wynikające z metody jego kreacji, poprzez namysł nad: sensualistyczną więzią bohatera ze światem, rolą psychicznych skaz i urazów, przyczyn konieczności cofania się we własną przeszłość, jego identyfikacją z bytami archetypowymi – „utożsamienia się z innymi ludźmi, grupami ludzi, czy wręcz innymi formami istnienia: przyrodą ożywioną (rośliny, zwierzęta, planeta Ziemia), przyrodą nieożywioną (skały, planety), istotami duchowymi (bogowie, duchy, zmarli), obiektami (budowle, przedmioty)”¹⁹. Tego typu punkt widzenia dać może ciekawe rezultaty tak w badaniach nad prozą narracyjną, jak i poezją. Jakkolwiek to tylko postulat; interesujące wydaje się wykorzystanie doświadczeń Grofa dla przybliżenia planu symboliki dzieła, zwłaszcza w obszarze matrycowym.

¹⁶ Relacjonuję tu informacje ze strony internetowej www.rodman.most.org.pl.

¹⁷ Tamże.

¹⁸ Poglądy S. Grofa por. np. tenże: *Poza mózg. Narodziny, śmierć i transcendencja w psychoterapii*. Przekł. I. Szewczyk. Kraków 1999.

¹⁹ Przywołuję tu opinię przedstawioną w cytowanej już pracy ze strony www.rodman.most.org.pl.

Osobę Hausera opisywano w tekstach literackich z przywołanych tu perspektyw. Brano pod uwagę jego „zmysłową” (nadmienianą wcześniej przeze mnie) sensualistyczną więź z otaczającym światem, myślenie o charakterze archetypowym; zastanawiano się nad rolą czasu przeszłego dla jego późniejszej drogi życiowej. Oczywiście, nie czyniono tego odwołując się do refleksji Grofa. Mam na myśli komentarze osób, które z Kasparem się zetknęły, pozostawione relacje czy późniejsze kolejne wizje powieściowe, szerzej: piśmiennicze. Jeśli jednak uwzględnimy rozważaną w tym miejscu metodę interpretacyjną – zauważymy, jak wielką rolę w różnych ujęciach biografii i postaci Kaspara odgrywają właśnie symboliczne przedstawienia. W pierwszej kolejności konflikt ciemności ze światłem. Ciemności, która wiąże się z pobytem Hausera w mrocznej wieży i sytuacją, w jakiej dochodzi do zamachu (tu także osoba „czarnego człowieka”²⁰). Tworzy się w rezultacie tego określonego rodzaju klamra zdarzeniowo-semantyczna. Jasność zaś patronuje okresowi uwolnienia i edukacji, patronuje fazie inicjacyjnej. Antynomia „mrok – światło” wyjaśnia pewien aspekt „**przejściowości**” jako stabilnego, trwałego stanu duchowości Kaspara w tekście Cieleśza; nie wydobył się on jeszcze z mroku, nie jest też w pełni zamowiony w jasności. Inny wątek symboliczny dotyczy wyobrażenia wieży, w której przebywał latami – wieży porządkującej wertykalnie obraz świata, z zaakcentowaniem faktu, że tego uporządkowania nie był on w żadnym stopniu świadom. Matryca, o której mówię, kryje w sobie czynnik zagrożenia i lęku. Ten właśnie stan wyjaśnia mój punkt widzenia i rozumienia przestrzeni, w której zanurzony jest Hauser – jest to **stan opresji**.

Relacje, o których mowa: „światło – mrok”, „wertykalizm – horyzontalizm”, „podziemia – to, co zewnętrzne”, znajdują swe odzwierciedlenie w **sposobach** (metodach, technikach) literackiej modulacji postaci Kaspara, gdzie odnaleźć można takie właśnie, powtarzające się elementy. Nawet jeśli historię tego bohatera przedstawimy na poziomie bardzo abstrakcyjnym, marginalizując kronikarskie fakty i detale, to w wymiarze symbolicznym elementy te muszą się mimo to pojawić. Zatem, jeśli Cieleśz ogranicza swój plan opisowy do wieży, murów, zamachu w parku – implikuje to w świadomości czytelnika wyobrażenie istnienia w fazie „bezwyjściowości”, egzystencjalnej matni, kresu (jakkolwiek ostatnie występuje w utworze w postaci uwieloznaczonej: także – jak była mowa – kresu Europy). Łączy się to z innymi symbolicznymi i archetypowymi przedstawieniami tych sytuacji w sztuce. Należy podkreślić, że są one komponentami „narracji romantycznej” i jej motywów²¹. Poczucie osaczenia i ograniczenia spleta Cieleśz ściśle z wątkiem niewiedzy i epistemologicznych granic.

Tak więc odniesienie się w utworze poetyckim do matrycy opresywnej, do jej symboliki, stanowi w moim przekonaniu rodzaj literackiej reakcji (odpowiedzi) na zastany w tradycji wzorec, który zostaje przypomniany przez konkretnego twórcę. Tak rozumianą replikę odnajdujemy też – jeśli nieco poszerzymy granice czasowe obserwacji – w wierszu P. Verlaine’a *Kaspar Hauser śpiewa* czy we współczesnym dramacie *Kaspar* P. Handkego.

²⁰ Być może da się w nim dostrzec drugie „ja” Kaspara; tę cząstkę samego siebie, z którą nie jest się tożsamym, która odczuwa lęk, potrzebę ucieczki – a zamach „czarnego człowieka” na Kaspara traktować można jako samobójstwo (zabójstwo dokonane przez obce „ja”).

²¹ Co też – interpretując osobę Hausera – podkreśliła M. Janion: *Larvatus prodeo...*, [w:] *Galernicy wrażliwości*. dz. cyt.

U pierwszego z tych autorów zostaje podkreślony zwłaszcza temat zagubienia w przestrzeni cywilizacji (co zbliża ten wiersz do poematu Cieleusza). Z kolei konflikt jasności z ciemnością zarysowuje tekst G. Trakla, do którego nieco dalej obszerniej nawiążę (cienie drzew, ciemny pokój, wpatrzenie się nocą w gwiazdę, mroczny przedświeciek, z którego wyłania się morderca etc.). Odnajdziemy tam także wątek utożsamienia się Kaspara z przyrodą, z naturą, życia z nimi w symbiozie, np. egzystencji wedle cyklu pór roku. Funkcjonuje zatem w refleksji nad historią Hausera powtarzający się stały wzorzec. Określenie „matryca opresywna” traktuję tu szerzej, jako pojęcie operacyjne, jako narzędzie poręczne w literaturoznawczym opisie zjawiska, niezależnie od tego, czy weźmiemy pod uwagę poemat Cieleusza, czy inne dzieło XX-wieczne podejmujące ten temat – ukazujące go 1) przez motywy zbłądzenia i zagubienia, zamknięcia – i otwarcia, itd. czy 2) przez wątek izolacji i uwolnienia z niej (paradoksalnej i kluczowej w tej historii, gdyż następuje tu odwrócenie faktów: a) zamknięcie w wieży staje się odpowiednikiem duchowej wolności, b) uwolnienie natomiast początkiem innego typu separacji: społecznej, kulturowej, cywilizacyjnej, środowiskowej, osobowościowej; dramatycznej wymowy nabiera bowiem opowieść o Hauserze wskutek wyeksponowania zagadnienia alienacji tej postaci). Ważne jest podkreślenie raz jeszcze istnienia tego bohatera we wspomnianej **sferze „pomiędzy”**, która tak zafascynowała właśnie Trakla. Dla niego żyjący dotąd w harmonii z naturą Kaspar jest – mimo postępowania edukacyjnego – nadal „Nienarodzonym”²², zatem nie jest częścią świata, do którego próbuje się usilnie go przypisać. Moment, o którym tu mówię („pomiędzy”), wydaje się ważny również dla literackiego uchwycenia problemu dzieciństwa (także w poezji), z jego schematami konstrukcyjnymi.

Matryca genologiczna tekstu replikacyjnego. Wątek „repliki” obecny jest u Cieleusza w jeszcze jednym wariantcie i wiąże się z intertekstualnym nawiązaniem przez poetę w tym utworze do gatunku „poematu replikacyjnego” – tego, który rozwinął w poezji polskiej T. Różewicz. Chodzi o dojrzałe i późne poematy²³ autora *Francisa Bacona...*, odsyłające do stale obecnych w kulturze i historii postaci (polskich, europejskich, światowych artystów, pisarzy, twórców, etc.), przedstawianych w ich **aspekcie ikonicznym**: a więc w wymiarze reprezentacji (pewnych zjawisk, problemów i in.). Cechą charakterystyczną jest w tym wypadku intencjonalna prozaizacja i dyskursywizacja wywodu, zwięzłość bądź ograniczony format części anegdotycznej, skupienie się na czynniku intelektualnym (przejrzystość, czytelność wymiaru semantycznego), umowność lub brak jednoznacznej, apriorycznej kodyfikacji formy poetyckiej (m.in. uporządkowania wersyfikacyjnego czy kompozycyjnego), swego rodzaju „swoboda” w sposobie potraktowania materii wiersza – między innymi oczyszczonego z nadmiaru „poetyckości”. Tekst zostaje zbudowany na gruncie segmentowo-modułowym, składa się z niekiedy luźno powiązanych ze sobą kolejnych części dyskursywno-obrazowych (te zaś uwydatniają wewnętrzne „napięcie” samego przekazu), demonstrowa swą **„wielomaterialowość (wielotworzywowość)”**.

²² G. Trakl: *Pieśń o Kasparze Hauserze*. Przeł. K. Lipowski. „Ogród” 1993, nr 1/4.

²³ Warto dokonać, choć w innym miejscu, konfrontacji „poematu replikacyjnego” z formą „poematu lirycznego”, opisywaną przez J. Łukasiewicza w pracy *Oko poematu*. Wrocław 1991 („poematy średnich rozmiarów, wielogłosowe, z dominantą liryczną”, s. 308).

Tak pomyślany przez Różewicza gatunek poematu jest szczególnie predestynowany do wyrażenia postaw replikacyjnych podmiotu. Do uwypuklenia celowej intelektualizacji, dialogowości, polemiki, konfliktu poety z tradycją i – niekiedy bardzo niedaleką – przeszłością. Także i sporu ze współczesnością, ponieważ bohaterami poematów replikacyjnych są również postaci symboliczne dla współczesnej kultury – zatem nadmieniani artyści, filozofowie, poeci – nadal tworzący²⁴. W **nurcie ekfraz** tego gatunku z kolei sytuują się rozbudowane struktury wierszowe, dotyczące problematyki korespondencji sztuk, opisujące i interpretujące (również w formie repliki) dzieła, obrazy i in. Znajdziemy w tym kręgu teksty typowe dla przekładu intersemiotycznego²⁵.

Tok namysłu poetyckiego Cieleśza wiedzie podobną drogą; tą, którą wyznacza „poemat replikacyjny”. Podkreśla ów fakt sposób ujęcia i potraktowania motywu Hausera. Wyjście od zaczerpniętej z tradycji historii, przez budowę anegdoty i nadanie jej dyskursywnej formy, po uogólnienie i syntezę, gdy Kaspar przestaje być Kasparem samym, staje się właściwie oskarżycielem porządku wartości swej formacji kulturowej i podstaw nowożytnej aksjologii.

Właściwie można zauważyć, że cały poemat Cieleśza oparty został na podłożu repliki, co dokumentują np.: sformułowania w rodzaju „za dużo tego”, „przecież ja jedynie”; ton polemiki z tradycją literacką (dziełami Verlaine’a, Trakla, Arpa, Handkego); ukazanie problematyki utworu w formie replikatywnej, jako wyraz eskalacji w jednym obszarze tekstowym różnych konfliktów.

1. W pierwszej kolejności jako świadectwo kolizji kulturowej, związanej z rozmiarami (wielkością) „ikony” kulturowej, jaką stał się Hauser (bohater filmów, powieści, wierszy), a znikomością jego rzeczywistego doświadczenia ludzkiego.
2. Problematyka replikatywna wynika także ze zderzenia prawdy indywidualnej, którą reprezentuje Kaspar w tym poemacie, z prawdą „wszystkich” – tą, która zrodziła tragizm osoby Hausera, wynikły z ingerencji autorytarnej cywilizacji w świat autentyzmem przesiąkniętej natury, symbolizowanej przez „dzikie dziecko”.
3. Wreszcie konfliktu podmiotowości w tym poemacie (w którym zaciera się granica pomiędzy autorem a podmiotem mówiącym, tj. Kasparem). Oznacza to **ukierunkowanie replikacyjne** w granicach podmiotowej identyfikacji i tożsamości oraz różnicy i odrębności w związkach autora i podmiotu tekstu.
4. Mowa jest ponadto o stosunkach pomiędzy wiedzą i niewiedzą – wiedzą, która bywa złudzeniem, i niewiedzą, jako stanem rzeczywistym.
5. Częściowo odpowiada temu obnażeniu wspomnianych relacji także formuła „gry”, jako zasady rządzącej współczesną cywilizacją; „gry” pomiędzy nieautentycznością i autentyzmem, uosobionym w kreacji postaci Hausera.

²⁴ Zob. np. Różewicza *Francis Bacon czyli Diego Velazquez na fotelu dentystycznym*, *Z kroniki życia Lwa Tolstoja czy Poemat autystyczny*.

²⁵ E. Balcerzan ukazuje tu trzy relacje pomiędzy dziełem a rzeczywistością: panestetyzm, transmutację i antyestetyzm. Zob. tenże: *Poezja polska w latach 1939–1965*. Cz. 1: *Strategie liryczne*. Warszawa 1984, s. 195 i n. Na ten temat zob. też M. Adamczyk: *Różewicz pośród znaków kultury*. „Syn Marnotrawny (z obrazu Hieronima Boscha)”, [w:] *Miejsca wspólne. Szkice o komunikacji literackiej i artystycznej*. Pod red. E. Balcerzana i S. Wyślouch. Warszawa 1985.

Okazuje się zatem „poemat replikacyjny” Cieleśza utworem o przejściu z ciemności w jasność (mrok lochu – światło dzienne), o kulturowym mechanizmie zacierania prawdy o zdarzeniu, które kreuje się na mit, o Europie, jej fantazmatach i – jak autor powiada wprost: mijaniu się z prawdą. Ten tekst jest wymierzony przeciwko Europie w jej określonej sytuacji, tej, powtórzę raz jeszcze, którą Kaspar ogólnie określa mianem „romantyzm”, wykorzystując równocześnie całą **wieloznaczność tego terminu**. Przy czym, gdy powiada „romantyzm mnie rozczarował”, nie ma na myśli idei romantyzmu jako walki irracjonalizmu oraz uczuć z racjonalizmem i prawdami rozumu, sporu indywidualizmu (duchowości jednostki) ze światem czy stanu kultury poświeceniowej, lecz siebie, jako twór wyobraźni romantycznej – jej tęsknot i dążeń. Hauser był „dziecięciem” swej epoki i słowa swe kieruje właśnie **przeciw epoce**. Zauważmy – to, co nazywam tu epoką, oznacza pewien **rodzaj kulturowego doświadczenia**, które posiada wymiar ponadhistoryczny (jego komponenty powtarzają się w różnych fazach rozwoju cywilizacji)²⁶. Pisząc o replice jako fundamencie tego tekstu, mam te wszystkie uwagi przez cały czas w pamięci.

Bo przecież ostatecznie poemat Cieleśza nie jest niczym innym, jak wyrazem buntu poety wobec schematów, stereotypów, klisz myśli i wyobraźni, wszelkiego rodzaju ograniczeń i więzów, które przynosi ze sobą świat, pragnący zniewolić nieskrępowaną jednostkową duchowość, autentyzm jej wrażliwości i odczuć. Hauser jest u Cieleśza wyrazicielem prawdy uczuć – tego, co w człowieku niesklamane, naturalne. W tym właśnie sensie może być mowa o romantycznych koneksjach tego poematu. Kaspar okazuje się postacią „przed-kulturową”: jako jej (przedkulturowości) reprezentant; mieści się w **matrycy przedkulturowej**²⁷. Staje się on synonimem czystości i ocalającej niewiedzy: „osadzony w wieży – notuje Cieleśz – mówiłem najczęściej / »nie wiem« / to była po prostu moja prawda”.

Replika parodystyczna²⁸. Istnieje w końcu jeszcze jeden wariant tekstu replikacyjnego. Przykładem tego rodzaju odniesienia do tradycji (i współczesności) jest wiersz Hansa Arpa *Kaspar ist tot*, który potraktować można jako *sui generis dadaistyczną* elegię. Mam na myśli utwór żałobny, wyrażający pisarską świadomość jego korzeni gatunkowych, greckich i rzymskich, w którym w miejsce powagi i refleksji autor wprowadza element niespodzianki, zaskoczenia i prowokacji (np. tematycznej). Arp kreśli nam niepowtarzalną w swej formie lamentację nad całościowym wymiarem ludzkiego i fizycznego świata, w którym ukazany zostaje motyw Hausera. Skarga poetycka odnosi się do przedmiotów i zdarzeń w istocie nieważnych, i rodzi pytanie o **rzeczywistość opuszczoną przez Kaspara**. Poeta pokazuje, w jaki sposób dekonstruuje się kulturową ikonę (w znaczeniu: mit), poprzez odwracanie istniejącego porządku rzeczy i odsłania „realność braku” – nie interesuje go to, co jest, ile to, czego nie ma (świat opuszczony przez Hausera).

²⁶ Problemom przejawów romantyzmu w XX wieku poświęcona jest np. praca S. Chwina: *Romantyczna przestrzeń wyobraźni*. Bydgoszcz 1989.

²⁷ Poszukiwanie i eksponowanie matryc przedkulturowych jest stałym zjawiskiem w rozwoju literatury, jako pierwszy z brzegu przykład wskazać można twórczość B. Leśmiana („motyw regresu”).

²⁸ Zob. R. Döhl: *Hans Arp: „Kaspar ist tot”. Beispiel einer „Parodie”* [online], www.uni-stuttgart.de.

Jednak w wierszu Arpa ukryte jest też drugie dno. Pod warstwą kpiny i żartu językowego, zabawy słownej, odnaleźć można bowiem również tonację serio. Twórca ten, zwracający uwagę na zachwianie się dotychczas istniejącego ładu świata – świata w jego aspekcie historycznym, oraz obowiązującej dotąd aksjologii, chce mówić o sprawie poważnej. Lecz – można odnieść takie wrażenie – zapytuje: w jaki sposób teraz, to jest w roku 1912 – tego dokonać (zachowania powagi w mówieniu o sprawie poważnej). Dodajmy – w obliczu dadaistycznych manifestacji w sztuce. Paradoksalnie żart i parodia najlepiej podkreślają wagę i powagę tematu, jakim jest wizja wypierania z naszego świata duchowego terytorium czystości, niewinności i harmonii porządku istnienia, *sacrum* dzieciństwa. Jeśli Arp zadaje pytanie o skutki nieobecności Hausera, to nie tylko po to, by zadrwić z kulturowo utrwalonej obecności ikony „dzikiego dziecka”, lecz po to, by wykazać, w jakim stopniu jego „nieskalany” świat zostaje zgładzony we współczesności początku XX wieku:

wer dreht nun die kaffeemühle im urfass
wer lockt nun das idyllische reh aus der versteinerten tüte
wer verwirrt nun auf dem meere die schiffe mit der anrede parapluie und die winde mit
dem zuruf bienenvatter ozonspindel euer hochwohlgeboren²⁹.

Duchowa rzeczywistość Kaspara bowiem jaskrawo kontrastuje z tym, co w historii i kulturze XX-wiecznej stopniowo się dokonuje. Należy zatem w „replike parodystycznej” upatrywać metody literackiej (technikę pisarską) w sposób „odwrotny” od dotąd dominującego w piśmiennictwie, *a rebours* ocalającej teren zagrożonych wartości, ukazującą ich przestrzeń, pozostającą w stanie niebezpieczeństwa i zagrożenia; prezentacji rażącej dysproporcji pomiędzy wagą i skalą poruszonych spraw (z zakresu nadmienionej aksjologii) a sposobem ich przedstawienia (m.in. tonacja żartobliwa).

Arp pokazuje ponadto, w jaki sposób dokonuje się wyczerpanie i wreszcie agonía dotychczasowych metod komunikowania się z tradycją. Zacerpnięty stamtąd (z tradycji) temat nie może zostać przedstawiony w sposób konwencjonalny, w formie stricte elegijnej. Należy zwrócić się ku jej drugiemu biegunowi. I to niezależnie od tego, że zasadniczym tematem parodystycznej repliki Arpa jest „piękna wielka dusza” Kaspara („in welche gestalt ist nun deine schöne grosse seele gewandert”). Czy istnieje – zapytuje artysta – możliwość jej ocalenia?

Tekst z gatunku repliki parodystycznej zakłada wyraźnie, szczególnie mocno zaakcentowaną obecność podmiotu w dziele; tego, kto (i „jak”) wykorzystuje nowe techniki wypowiedzi w ramach współczesności, w miejsce technik już nieaktualnych. A zatem istotną funkcję pełni tu **demonstracyjna** obecność w tekście użytkownika mowy w momencie jego wypowiedzania się.

Z tekstem Arpa zdaje się łączyć Cieleśza zwłaszcza potrzeba ochrony „własnej prawdy”: prawdy tego, kto – u Arpa – broni świata Hausera (podmiot mówiący tego wiersza). U Cieleśza jest to ten sam, kto jako bohater utworu, o obronę prawdy się upomina. Różnica polega na tym, że pierwsza z prawd (Arpa) wyłania się z dadaistycznej ontologii

²⁹ Tamże.

słów i rzeczy, druga (współczesna) – ze sprawozdania momentami przenikniętego ironią, wkraczającego: a/ w obszar epiki bądź b/ wykorzystującego metodę czysto modernistycznego „podniesienia” głosu (uwznioślenia). Właśnie w obszarze modernizmu oba teksty się spotykają: awangardowy i o orientacji „mimetycznej”. Przywołując na wstępie swego poematu utwór Arpa, czyni Ciesiesz aluzję do tej wersji prezentacji postaci Hausera, która (właśnie u Arpa) nie tyle zakwestionowała romantyczny wzorzec, ile pokazała, że jego ewokacja w ramach form/konwencji/struktur dotąd użytecznych jest już niemożliwa. To nie temat i jego wiarygodność uległy zużyciu, tylko sposób jego wypowiedzenia, kreacji, modulacji, artystycznej eksploatacji.

4.

Wobec futurystycznego wariantu modulacyjnego. Osoba Kaspara, jak już po części powiedziano, stała się jednym ze stałych mitów nie tylko kultury wysokiej, ale i – by tak rzec – pop-kultury. Jako przykład przywołać można tekst piosenki *Kaspar Hauser* z repertuaru Grzegorza Ciechowskiego. Jest to, co prawda, egzemplifikacja z twórczości przede wszystkim głęboko zaangażowanej w sprawy społeczne (w polityczne „tu i teraz”) lat 80., jednak skierowanej – co istotne – do masowego odbiorcy. Odnaleźć można w tym pewien paradoks: Ciechowski tworzy tekst popularnej piosenki, opierając go na elitarnym bądź co bądź temacie. A więc utwór rodzi się z przeświadczenia, że postać Hausera (także jako tekst kultury) jest powszechnie „dostępna” (jako bohater konkretnej anegdoty) i zrozumiała; w tym również jako metafora dla spraw aktualnych. To założenie wyprowadzić można z refleksji nad strukturą tej piosenki, składającej się z jedenastu cząstek, w ramach których znajdujemy zaledwie cztery słowa, wciąż powtarzane:

Kaspar!
nie jestem sam (Kaspar!)
nie jestem sam
nie jestem

Tekst Ciechowskiego³⁰ zdaje się w pewnym stopniu korespondować z przywołanym już lirykiem Verlaine’a *Pieśń Kaspara Hausera* (w tłum. K. Karaska: *Kaspar Hauser śpiewa*)³¹, i to z kilku powodów: formy (piosenki), sytuacji poetyckiej, w której Hauser jest postacią mówiącą, wreszcie – ukazania jego tragiczmu – wyrastającego z podobnych źródeł.

U Ciechowskiego – w koncepcji utworu – rzeczą pierwszorzędną jest ekonomia środków artystycznego wyrazu i kontrast pomiędzy dwoma zwrotami: „nie jestem sam” i „nie jestem”, wypowiedzianymi na przemian. Autor buduje skutek tego dwie realno-

³⁰ Piosenki tego autora w pewnym sensie aspirowały do roli wierszy – zwracano uwagę na ich „literackość”. P. Bratkowski notował: „Teksty Grzegorza Ciechowskiego są na tle polskiego rocka zjawiskiem szczególnym. Szczególnym dlatego, że jedyny to chyba przypadek tak konsekwentnego budowania przez autora piosenek (i zarazem ich współwykonawcy) własnej rzeczywistości językowej, która w efekcie – właśnie poprzez język, poetykę tekstu – kreuje swoistą filozofię Ciechowskiego, jego pogląd na świat” (tenże: *Fantastyka dnia normalnego*. „Almanach Literacki Iskier”, [nr] 4 [1986], s. 187).

³¹ Zob. w tomie *Galernicy wrażliwości*: dz. cyt.

ści: **rzeczywistość terażniejszą** Hausera, który – paradoksalnie – wkraczając w świat cywilizacji przestaje „być” i rzeczywistość minioną, w której, będąc samemu – był na prawdę, głęboko, w swym egzystencjalnym przeżyciu. Zaznaczę raz jeszcze, w jakich okolicznościach funkcjonowały utwory Ciechowskiego: odczytywano je aluzyjnie wobec rzeczywistości społeczno-politycznej – w ramach poetyki „niemówienia” wprost³². „Tu i teraz” nie jesteśmy sami, zdaje się on powiadać, więc: nie jesteśmy wcale.

Doszukiwano się jednak w tekstach Ciechowskiego nie tylko diagnozy socjologiczno-politycznej, ale i modulacji z pogranicza fantastyki, zauważając, że świat w nich przedstawiony rządzi się specyficznymi prawami, które Piotr Bratkowski zamyka w trzech pojęciach: dezautonomizacja, dehumanizacja i letarg³³. Człowiek bowiem w optyce tego autora zostaje podporządkowany zewnętrznym prawom systemu, traci swą niezależność; zatracą – jak zauważa krytyk – „umiejętność mówienia o swoich doznaniach językiem liryki, prywatną mową człowieka”³⁴; ma poczucie „nierealności” świata, w którym się znajduje. Rzeczywiście, obraz to katastroficzny, fantastyczna utopia sąsiaduje tu z wyraźnym aktualnym adresem pozaartystycznym. Jest to znaczący kontekst, w którym sytuować powinniśmy *Kaspara* Ciechowskiego: eksponując akcenty antycywilizacyjne obecne w jego tekstach i odniesienia do systemu totalitarnego. Kaspar poddany jest tym trzem przywołanym procesom, dlatego powiada: „nie jestem”. Ukazuje się zatem w omawianym utworze kulturowo zakorzeniony mit Hausera w postaci zdekonstruowanej i zostaje przeniesiony w **świat przyszłości** – niezależnie od tego, czy ów świat będziemy odczytywać jako parabolę współczesności, czy jako integralną rzeczywistość futurystyczną.

Verlaine z kolei tworzy obraz Hausera, odwołując się do repertuaru środków ekspresji typowych dla sposobu portretowania **wygnañca** w szerokim znaczeniu: człowieka wyalienowanego, „bez ojczyzny i bez króla”, bez ziemi, do której byłby przypisany. Bez ziemi oczywiście z znaczeniu metaforycznym, bo także i bez przynależności do epoki („Za późno lub za wcześnie urodzony”) – choćby dlatego, że nie jest w stanie sprostać oczekiwaniom i naciskom swego czasu. Na tej osi – zakreślonej wyżej – osadza Verlaine swe poetyckie wyobrażenie: z jednej strony wyłania się obraz momentu historycznego, jego styl, oczekiwania, normy społeczne, ograniczenia obyczajowe, treści kultury – a z drugiej pojawia się wygnaniec natury, sierota Europy. Verlaine – sam uwięziony, bo wiersz powstał w więzieniu des Petits-Carmes – co istotne, uwypuklił wątek samobójczy, a w każdym razie poruszył problem myśli Hausera o własnej śmierci. W historii *Kaspara* podkreślano prawdopodobieństwo zamachu (czyni tak też Cieleśz) na jego osobę, ze względu – przypomnę – na jego rzekome arystokratyczne pochodzenie; Verlaine tymczasem zwraca uwagę na to, że presja „Europy”, a więc wspomnianych norm i więzów – musiała budzić zdecydowany opór znajdy, a wobec jego bezradności, zrodzić pragnienie własnej śmierci (jakikolwiek miałyby ona przyjąć charakter).

Zatem analogia Ciechowskiego z Verlainem (oczywiście pomijam całkowicie nieporównywalną rangę artystyczną obu tekstów, traktując je w tym momencie wyłącznie **jako**

³² Tworzę ten zwrot w opozycji do nowofalowego programu „mówienia wprost”.

³³ P. Bratkowski: dz. cyt., s. 188 i n.

³⁴ Tamże, s. 189.

osobne dokumenty recepcji postaci Hausera) na tym właśnie polega: na uwyrażeniu społecznego i kulturowego aspektu zniewolenia. Nieco szersza – bo znacznie bardziej „ogólnocywilizacyjna” na tym tle – okazuje się wymowa poematu Cieslesza. Inna sprawa, że poeta ten, w przeciwieństwie do Verlaine’a i Ciechowskiego, czerpie z samej utrwalonej w przekazach fabuły. Znajduje punkt odniesienia i oparcia również w liryzmie odmiennie pojmowanym – ponieważ wkomponowanym w ramy poematu replikacyjnego (także wspartego na czynniku epickim). Na tym też zasadza się różnica pomiędzy tymi trzema tekstami.

Wobec wariantu ideologizacyjnego. Najdalej w dekonstrukcyjnym³⁵ ukazaniu historii Hausera posuwa się Peter Handke³⁶. Tak jak u Ciechowskiego – najmocniej zostaje w jego utworze wyeksponowany wymiar polityczny i ideologiczny dzieła³⁷. Dramat ten (czy też „anty-dramat”) jest opowieścią o procesie osaczania jednostki przez system – od momentu, gdy zaczyna ona posługiwać się pierwszym słowem, po chwilę, gdy staje się jednym z członków systemu, całkowicie już zindoktrynowanym. Tak jak Ciechowski, Handke kładzie nacisk na sam język, na mowę jako podstawową materię dzieła. Język jest bowiem w pewnej mierze głównym bohaterem spektaklu³⁸.

Literacka postać Hausera po raz kolejny w momencie prezentacji ujawnia w tym tekście swą funkcjonalność. Handke, posługując się romantycznym motywem, wykorzystuje głównie jego edukacyjny aspekt, umocowując go (jak Cieslesz) we współczesnych warunkach. Przy czym edukacja ta – jak zaznaczyłem – przekształca się we wspomnianą indoktrynację, a środowisko wychowawcze – w układ zniewolenia. W zakończeniu dramatu znajduje się przed nami już nie jeden Kaspar, ale cała „grupa Kasparów” („inni Kasparowie”). Wszyscy uczestnicy porządku życia zbiorowego muszą swą postawą społeczną wpisać się w model edukacyjny utrwalony w historii Hausera. U Handkego mamy do czynienia z całkowitym „przeredagowaniem” tematu, z doprowadzeniem go do ponownej konstrukcji. Cieslesz nie jest aż tak radykalny w swej literackiej propozycji i oczywiście problemy polityczne połowy lat sześćdziesiątych nie są dla niego punktem odniesienia. Jakkolwiek należy pamiętać, że poeta – choć inaczej – również (jak obaj wyżej wymienieni) eksponuje językowy wymiar tematu³⁹. W końcu cały tekst Cieslesza jest monologiem Kaspara, jest próbą językowego wyartykułowania sytuacji, w której się znajduje, i obrazu otaczającego go świata. Poprzez swą wypowiedź Hauser z poematu porządkuje własną biografię, poniekąd także (auto-)interpretuje ją. Handke jest radykalny, bezkompromisowy, kontestatorski. Cieslesz zwraca się w stronę liryzmu i sięgającej korzeniami modernizmu kreacji podmiotu. Poeta tworzy **wiersz-syntezę**: podsumowanie obecności tej postaci w sztuce (powiadając też: „za dużo tego”). Handke natomiast

³⁵ Budowaniu nowej struktury z istniejących surowców.

³⁶ P. Handke: dz. cyt.

³⁷ Zob. wypowiedzi M. Janion na temat tego dramatu w tomie *Galernicy wrażliwości*: dz. cyt., s. 183 i n.

³⁸ Zob. K. Pisarkowa: „Kaspar”, czyli tresura poprzez język. „Dialog” 1969, nr 6.

³⁹ Uprzymamnia nam to fakt, że historia Kaspara rozgrywa się na płaszczyźnie języka, jest **historią mowy i wypowiedziania**. Milczenie i dziecięcy instynkt zastąpione zostają wypowiedzianiem, jako znakiem ucywilizowania i socjalizacji. Pisząc historię dzieciństwa w oparciu o anegdotę o Hauserze, należy zwrócić szczególną uwagę na sferę pomiędzy milczeniem i dyskursem.

bierze motyw, rozbija go, konstruuje od nowa, wydobywa to, co aktualne i przydatne w bieżącej sytuacji ideowej. Cieleśza intryguje sama osoba Hausera, w jej tajemniczości, „autentyzmie” istnienia, prawdzie, szczerości i wiarygodności wewnętrznej – jako sumienia Europy; Handke podchodzi do tematu bardziej instrumentalnie: opisuje proces funkcjonowania cząstki wielkiego układu. Protagonista poematu jest świadom swego miejsca w kulturze, w omawianym dramacie tymczasem jest to nieistotne.

Dotychczasowe uwagi powinny umożliwić wyprowadzenie ogólnych wniosków na temat sposobów uobecniania się postaci Hausera w kulturze (głównie nowoczesnej). Wydaje się, że jej istnienie implikuje przede wszystkim pewien **repertuar ról**, w których występuje. W niniejszych rozważaniach mówiłem już o kilku: dziecię Europy (w tym jako jej sędzia); wytwór swej epoki (pisząc o Kasparze zmuszeni jesteśmy przywoływać w wyobraźni całą szeroko rozumianą romantyczną formację); przedmiot edukacyjnych i ideologicznych ingerencji (wymiar społeczno-polityczny); archetyp (wzorzec) „poety przekłętogo”; personifikacja alienacji; bohater epifanii (podkreślenie jego statusu w świecie poprzez zjednoczenie z absolutem); rzecznik i delegat sfery pozacywilizacyjno-kulturowej (świata natury i nieskażonej harmonii bytu); symbol ikoniczności (mitu, matrycy i in.).

5.

Pisząc o postaci Kaspara w literaturze XX wieku, dotykam problemu, który wiąże się z faktem lokowania tekstów traktujących o Hausera w nurcie tzw. poezji kultury. A właśnie w modelu tej liryki odnaleźć można m.in. tendencję do eksploatacji motywów utrwalonych w tradycji czy postaci „ikonicznych” (sfera nowoczesnego mitu). Wątki „kulturowe” (w tym nawiązania do archetypów i toposów) są w liryce po 1939 roku częste. Tłumaczy i interpretuje się to zjawisko na różne sposoby: czy to w świetle propozycji J. Sławińskiego wyodrębnienia w poezji powojennej „nurtu apelu do tradycji”⁴⁰, czy to odwołując się do koncepcji T.S. Eliota i jego perspektywy pojmowania tradycji literatury i kultury, czy do teorii C.G. Junga i in. Tendencja to znacząca, wystarczy z autorów II połowy XX wieku przywołać nazwiska Z. Herberta i J.M. Rymkiewicza, bądź – z pisarzy starszych generacji – np. M. Jastruna czy R. Brandstaettera, jakkolwiek pamiętając o obecności motywów „kulturowych” u innych wybitnych twórców. W tym u T. Różewicza (choć w krytyce często kwestionuje się status tego autora jako typowego „poety kultury”). On to – zdaje się – największe piętno odcisnął na propozycji artystycznej Cieleśza⁴¹.

Dzisiejsze charakterystyki oraz krytyczne prezentacje tego nurtu literackiego, w świetle badań prowadzonych nad postmodernizmem, pozwalają nam rozpatrywać omawiany problem w ramach zagadnienia reprodukcji. Wyodrębnić bowiem można dwie literackie tendencje „reproduktywne”: postmodernistyczną i modernistyczną. W pierwszym wy-

⁴⁰ Zob. J. Sławiński: *Próba porządkowania doświadczeń*, [w:] tenże: *Teksty i teksty*. Warszawa 1990, s. 94.

⁴¹ Zob. na temat tego nurtu np. Z. Jaroński: *Poezja tradycji i poezja poza tradycją*, [w:] tenże: *Postacie poezji*. Warszawa 1985, s. 227; a także R. Przybylski: *To jest klasycyzm*. Wstęp M. Janion. Warszawa 1978.

padku spotykamy się z literaturą i sztuką ufundowaną na przeświadczeniu o wyczerpaniu dotychczasowego repertuaru technik artystycznych i pomysłów kreatywnych. Powielamy wzorce, mało tego: rozpoznawanie ich np. w postaci nawiązań czy cytatów etc. – w literaturze, filmie, malarstwie, architekturze czy muzyce – stało się szczególnym, a przy tym powszechnie stosowanym i szeroko akceptowanym modelem uczestnictwa odbiorcy w kulturze, dowodzącym zwłaszcza jego odpowiednich kompetencji.

Inaczej rzecz się ma natomiast z tym modernistycznym wątkiem dwudziestowiecznej literatury, który również opiera się na technice odsyłania do wzorca, jednak na nieco odmiennych prawach – tak jak w poemacie Cieleśza. „Reprodukcja” w tym wypadku także nie ma zastąpić pierwowzoru. Wskazuje nam co prawda matrycę, ale może zaniedbywać niektóre jej detale bądź je modyfikować lub przekształcać. Akcentuje się w tym wypadku zwłaszcza formę relacji do pierwowzoru.

Osoba Kaspara funkcjonuje u Cieleśza na takiej samej zasadzie, jak w innych tekstach kultury postać Orfeusza, Odyseusza, Edypa i in. Sama w sobie (jako motyw literacki) kryje skłonność do dalszych powieści, repetycji, nie zawsze muszą być one wierne i pozostawać w zgodzie z matrycą. Tak pojmuję w tym artykule określenie „ikona Kaspara Hausera”. Przy czym „ikonę” rozumiem w tym momencie w ujęciu semiotycznym, Peirce’owskim: jako znak/obraz przeciwstawiony symbolowi. Jako swoiste ukonkretnienie.

Reprodukcyjne rozumienie tematu znajduj z Norymbergii reprezentuje wiersz Georga Trakla *Pieśń o Kasparze Hauserze*, a właściwie – jeśli próbować dokonywać kwalifikacji gatunkowej – króciutki poemat, gdyż czynnik epicki odgrywa w nim rolę pierwszorzędną. Reprodukcyjność występuje tu w dwóch aspektach: przypomnienia samej fabuły i podkreślenia typu ukierunkowania naszego odczytywania tej fabuły (wprowadzenia w konkretny kontekst – konflikt kultury i natury). W pewnym stopniu reprodukcyjny walor tego tekstu zbliża go do filmu Wernera Herzoga i powieści Jakuba Wassermanna. Odnajdujemy w tym poemacie kolejne – już wcześniej wyjaśniane – moduły tej historii (przybycie Kaspara do miasta, wypowiedanie wyuczonych słów „Chcę zostać jeźdźcem”, edukacyjny pobyt wśród mieszkańców Norymbergii, w końcu morderstwo/samobójstwo). Różnica pomiędzy quasi-poematem Trakla i omawianym wcześniej wierszem Verlaine’a polega na tym, że w tym drugim wypadku rzeczywistość przedstawioną moduluje sam Kaspar w swej pieśni, podczas gdy tu – u Trakla – pojawia się „instancja” postronnego obserwatora i interpretatora opowieści. Tym samym u Verlaine’a widzimy Hausera, który sam próbuje pojąć daną mu już w postaci gotowej wiedzę o świecie, uprzytamniającego sobie przy okazji własne wygnanie, sieroctwo, obcość „za późno lub za wcześnie urodzonego”. Inaczej u Trakla. Skupia się on na konieczności opowiedzenia samej historii swego bohatera – zatem, ściśle wywiązuje się ze swych powinności pisarskich, skierowanych na „reprodukcję” poetycką. Aczkolwiek nie jest tak do końca. Zastanawia bowiem fakt pominięcia relacji z całego wieloletniego etapu uwięzienia Kaspara w mrocznym lochu. Trakl skupia się na rousseau’icznej więzi swego bohatera z naturą, toteż decydującą rolę w tekście odgrywa opis – słońca, lasu, zieleni i in. I to zostaje przeciwstawione „miastu”, które, rzecz jasna, staje się synonimem kultury i cywilizacji.

Cicho wieczorem krok jego miasto odnalazł;
Ciemna skarga ust:
Chcę zostać jeźdźcem⁴².

Można nawet zaryzykować stwierdzenie, że obok kreacji „Sprawiedliwego” Kaspara to właśnie **miasto** (nie tylko skonkretyzowane w postaci Norymbergii i Ansbach), jest drugim bohaterem wiersza Trakla. W jego słowach zawarty został pewien rodzaj buntu wobec miasta (więc wobec cywilizacji) i równocześnie obrona tego, co poza nim. Trakl podkreśla też, że edukacja Hausera nie została sfinalizowana, doprowadzona do końca. Jest on bowiem „Nienarodzonym”, nadal – powiedzmy wprost – znajduje się w obszarze pozacywilizacyjnym. Fakt, że Trakl pisze poemat o samotności, o buncie wobec miasta i cywilizacji XX wieku (bo przecież to ją, a nie epokę romantyczną oskarża poeta), o czystości duszy i natury, wcale nie likwiduje reprodukcyjnego i matrycowego kształtu tego tekstu.

Cielesz idzie drogą tyleż wyznaczoną przez Verlaine’a, co Trakla. A więc – drogą uogólnienia epickiego. U autora *kaspara* sfera „przypomnieniowo-anegdotyczna” zostaje przywołana (w wycinku) zwłaszcza w początkowej partii utworu – potem na plan pierwszy wysuwa się spekulacja ideowa, filozoficzna i historiozoficzna. Stąd też właśnie poddany namysłowi zostaje tak Verlaine’owski wątek wygnania i alienacji, jak i Traklowski – cywilizacji miejskiej. Cielesz doprowadza możliwości syntezy literackiej do końca, do granic ostatecznych. Opisuje Kaspara nie tylko przypisanego do określonego, zdeterminowanego epokowo modelu ikony kulturowej, ale w znacznym stopniu ukazanego z perspektywy ponadhistorycznej, tj. na „planie wieczności”. Verlaine – jak i po nim Herzog – „postarzają” swego (teraz „dwudziestoletniego”) bohatera. Trakl opowiada o szczęśliwym dziecku natury. Cielesz z kolei przywołuje głos mędrca, który dysponuje wiedzą wielu pokoleń; równocześnie też wyposaża go w skłonność do ironii. Tym też przede wszystkim różni się głos jego bohatera. U Verlaine’a i Trakla „dykcja serio” jest nierozzerwalnie związana z ikoną Kaspara – zwłaszcza u drugiego z poetów aktualizuje się modernistyczna tonacja wzniosłości⁴³.

Wykorzystując istniejący stan badań na temat zagadnienia wzniosłości, można zauważyć, że Trakl dokonuje prezentacji osoby Hausera poprzez: wybór gatunku wypowiedzi („pieśń”); opis stanu zjednoczenia z bytem reprezentowanym symbolicznie przez słońce i naturę (występują tu – jak je nazywa J. Płuciennik – „przedmioty wzniosłości”); rekonstrukcję typowego w tym zakresie stanu emocjonalnego jednostki. Rzecz jasna, nie są to wszystkie elementy kwalifikujące ów wiersz do tego obszaru literatury. Ostateczny akcent w tej mierze kładzie Trakl wówczas, gdy mowa jest o boskim ukształtowaniu świata. A zatem żywot Kaspara jest realizacją boskiego planu albo też – służy boskiej intencji.

O tym u Cielesza nie ma mowy. Przyjmując zastosowaną u Verlaine’a konwencję pierwszoosobowej relacji, twórca unika tego typu uwznioslenia. Odwołuje się raczej do dyskursu jako takiego (do dyskursywizacji toku wypowiedzi, do referencji). A paradok-

⁴² G. Trakl: *Pieśń o Kasparze Hauserze*: dz. cyt.

⁴³ Ten temat np. zob. J. Płuciennik: *Figury niewyobraźnego. Notatki z poetyki wzniosłości w literaturze polskiej*. Kraków 2002.

salna powaga tej momentami ironicznej poetyckiej relacji wynika z **tonu oskarżenia** (jak już nadmieniałem) określonej fazy rozwoju dziejowego. Opowieść bohatera *kaspara* jest niekiedy kategoriowa w tonacji, i – trzeba powiedzieć – poprzez to rozwiewa pewne niejasności, niedopowiedzenia zawarte w opowieści o Kasparze. Cieleśz, wykluczając wersję samobójstwa Hausera, upatruje w tym jedyną rzecz nie budzącą wątpliwości w całej biografii swego protagonisty⁴⁴. Tyle, że autorowi poematu o Kasparze nie jest to niezbędne dla własnych potrzeb twórczych; posługuje się on nawiązaniem do motywu zabójstwa swego bohatera dla podkreślenia pewnego rodzaju „nieunicestwialności” tej ikony. U Trakla postać Hausera wyraża (nadmieniałem o tym) opozycję „miasto – natura”, a także antynomię „światło – mrok” (też miejski: mrok kultury współczesnej). U Cieleśza tymczasem konflikt ideowy utworu przeniesiony zostaje na linię „prawda – fantazmat”. Prawda (której depozytariuszem jest Hauser) i fantazmat oraz kłamstwo (czy wmówienia) Europy.

W świetle niezwykle złożonej kulturowo problematyki wygnania⁴⁵ można powiedzieć, że Verlaine sugeruje ontologiczne sieroctwo Hausera, Trakl uczuciowe i egzystencjalne, Cieleśz zaś – intelektualne i ideowe, pokazując otaczający go świat w kategoriach cynicznej „gry”, ślepego zaułka, beznadziei, na którą skazany jest on wówczas, gdy zapomnimy o boskim horyzoncie istnienia. Poemat kończy się zwrotem: „jedyny dźwięk nadziei / wyda fletnia pana” – co odnosi się tyleż do instrumentu muzycznego (fletnia Pana), co boskiego narzędzia (a poprzez to boskiego fundamentu, na którym wspiera się cały ład świata, z jakiegokolwiek perspektywy nań nie spojrzymy).

* * *

Wyjaśnienia dotyczące osoby Hausera umożliwiają sformułowanie szerszych, bardziej ogólnych i syntetycznych konkluzji, związanych z obecnością tradycji we współczesności literackiej (w tym np. archetypu dziecka i dzieciństwa w jego aspekcie inicjacyjnym i edukacyjnym). Przywołując tematologiczną terminologię J.-P. Webera⁴⁶, można powiedzieć, że mamy tu do czynienia z kilkoma modulacjami (w znaczeniu – kreacji) jednego homologenu: Kaspara. Z kilkoma modulacjami, które znajdują dla siebie miejsce w obszarze jednego (ograniczonego objętościowo) poematu⁴⁷. Taki jest bowiem rezultat dokonujących się w nim procesów, które wyżej charakteryzowałem. Należy przy tym zaznaczyć, że modulacji tych dokonuje się w oparciu o ustalony stosunek piszącego do tradycji. Inaczej rzecz ujmując: poprzez te procedury dochodzi we współczesności do

⁴⁴ Oddała tym samym interpretację, wedle której chłopiec, odepchnięty przez „Traklowskie” miasto, zdecydował się sam odebrać sobie życie – w geście buntu wobec świata.

⁴⁵ Zyskującej na znaczeniu nie tylko w obliczu zagadnienia emigracji (wypowiadali się na ten temat Miłosz, Wittlin czy Herling-Grudziński), ale i w ogóle w debatach XX wieku.

⁴⁶ Zob. E. Sarnowska-Temeriusz: *W kręgu badań tematologicznych*, [w:] *Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa*. Pod. red. H. Markiewicza. Kraków 1976.

⁴⁷ Fakt ten sprawia, że możemy tu mówić o kilku równorzędnych dominantach tematyczno-problemowych, przedstawionych w tym artykule. Tak samo postrzegano filmową wersję W. Herzoga w dyskusji na kartach *Galerników wrażliwości* (dz. cyt.), upatrując w niej równocześnie np. przedstawienie „prześladowania inności” (S. Chwin), film „o traumatyzmie narodzin” (A. Kubale), obraz „doświadczenia egzystencjalnego obcości” (H. Krakowska). Te same horyzonty lekturowe można przenieść do poematu Cieleśza.

głosu dziedzictwo literatury – próbując powielić się, znaleźć dla siebie nowy odpowiednik, przekształcić swój obraz, ukazać inny niż dotychczas sens. Spróbuję dokonać krótkiej rekapitulacji zreferowanych w tym tekście namysłów.

Osobę Kaspara, obecną w poemacie Cieleśza, traktuję przede wszystkim jako świadectwo (w pełnym tego słowa znaczeniu – dokument) aktualizacji pewnego nurtu dziedzictwa kulturowego w ramach sztuki schyłku minionego wieku. Czytelnik zatem, w procesie lektury, bierze udział w debacie na temat form istnienia tradycji w literaturze końca XX stulecia; tradycji, która w piśmiennictwie po 1939 roku przyjmowała różne kształty i formy (naturalnie z odmiennym nasileniem w odrębnych fazach jego rozwoju) w ramach kolejnych „zwrotów” (z uwzględnieniem cesur) tzw. literatury „współczesnej”.

Motyw Hausera wpisuje się we współczesność na kilka sposobów. W pierwszej kolejności poprzez uniwersalizację tematu, dokonującą się wskutek jego przywołania w kolejnych uwarunkowaniach (okresach rozwoju) historycznych i kulturowych. Każda z następnych epok przynosiła własne interpretacje i przenosiła akcent na inne płaszczyzny opowieści o Kasparze. Poemat Cieleśza zdaje się być intencjonalnym podsumowaniem tych procesów. Wiąże się to z drugim rodzajem kontaktu z tradycją, polegającym na skonfrontowaniu treści współczesnych z minionymi wzorcami i sensami ikony Hausera. U Cieleśza szczególnego znaczenia nabiera plan legendotwórczy, ale nie tyle wskutek tworzenia kolejnego mitu, co przywołania jego dotychczas funkcjonujących w kulturze wersji (zwłaszcza romantycznej). Tego typu proces „reinterpretacyjny”, jaki proponuje Cieleśz, odnosi się przede wszystkim do dwóch sfer: a) egzystencjalnej (wyrażającej dramat indywiduum i tragizm porządku świata) i b) sztuki (stąd wynika kreacja podmiotu jako „poety przekłętego”, stawiającego drastycznie swą własną prawdę w konflikcie z prawdą bytu). Oferta poetycka Cieleśza jest próbą rozprawienia się z mitami i wyobrażeniami romantycznymi, tymi, które potem kształtowały bądź współkształtowały kondycję umysłową reprezentantów kolejnych epok, także współczesności (XX-wiecznej).

Nie mniej istotny okazuje się ten aspekt poematu (i zawartej w nim koncepcji kreacji Kaspara), który odwołuje się do mechanizmu repliki. Chodzi w tym przypadku o polemikę, kierującą uwagę odbiorców sztuki na jej schematy i klisze w ogóle; polemikę zrodzoną z konieczności ustosunkowania się do obecnej w historii Hausera „matrycy” (jej konwencji). Matryca ta składa się z kilku stałych elementów, powtarzających się w kolejnych tekstach o Kasparze u różnych twórców: jak określone antynomie, stan przejściowości i transgresji, typowe, powtarzające się ukształtowanie przestrzeni etc. Owe „stałe elementy”, moduły, kierują uwagę ku konieczności odczytania tej opowieści na trzech planach: dosłownym, symbolicznym i kulturowym. W wymiarze symbolicznym – zdaje się, najważniejszym w niniejszym przypadku – szczególną funkcję pełni motyw kresu (Europy, biografii bohatera, [granic] poznania).

Te wnioski należy skonfrontować z innymi interpretacjami motywu Hausera, zwłaszcza Verlaine’a (eksponującego wątek cywilizacyjnego zagubienia swego bohatera) i Trakla (wysuwającego na plan pierwszy symbolikę oraz podkreślaną symbiozę protagonisty ze światem, zwłaszcza epifanię natury), także Handkego (zwracającego uwagę na indoktrynacyjny i socjotechniczny aspekt historii Kaspara: relacja „jednostka – zbiorowość”). W ujęciu Cieleśza natomiast ważne wydaje się odwrócenie relacji pomiędzy zamknię-

ciem i otwarciem (gdzie uwięzienie oznaczało stan wewnętrznego spokoju, uwolnienie – zniewolenie w ludzkim świecie). Indoktrynacyjny charakter akcentuje też Ciechowski, kreślący w swej twórczości futurystyczną wizję świata – a w nim gruntownie przebudowaną w stosunku do tradycji ikonę Hausera, w rzeczywistości mając na myśli historyczne „tu i teraz” lat 80.

Można też podkreślić **polityczny aspekt** dzieła Cieleśza w ogóle, który swego czasu wprost zdiagnozował H. Bereza, powiadając:

[...] polityczność jest u tego poety wymuszonym atrybutem ludzkiego doświadczenia.
[...] Polityczność ludzkiego doświadczenia jest u niego rezultatem przewagi lub przemocy świata, człowiek jest jak gdyby poza tym politycznym doświadczeniem, człowiek zaczyna się dopiero ponad nim, w takiej, jaka jest możliwa, niezależności od niego⁴⁸.

Z powyższą problematyką koresponduje kwestia gatunku poematu replikacyjnego: intertekstualnego, podkreślającego obecność w nim rolę dyskursu i czynnika intelektualnego, o otwartej i sprawozdawczej formie, a także szczerkowo zarysowanym planie epickim (anegdota fabularna). Gatunku powołanego do życia dla szczególnego podkreślenia postawy polemicznej autora, wyrażenia sporu oraz dialogu z przeszłością i teraźniejszością. Mamy w tym przypadku do czynienia z eskalacją sytuacji konfliktowych w obrębie jednego tekstu, ze zwrotami polemicznymi – na planie samego języka, i odniesieniami oraz aluzjami do przeszłych wzorów (np. innych kreacji tego samego bohatera), z wyostreniem kontrastu między prawdą podmiotową/jednostkową i zbiorową.

Znaczenie replikacji literackiej uwidacznia się także w ramach konwencji „repliki parodystycznej”, jak to miało miejsce w utworze Arpa. Cieleśz przywołuje ten tekst we wstępie swego poematu, wskazując na możliwość całkowicie odmiennego (od własnego) potraktowania tematu. Z tym, że – jak starałem się pokazać – dzieło Arpa posiada swoje drugie dno: pod (niekiedy) skomplikowanymi/niejasnymi semantycznie sformułowaniami/wypowiedzeniami poetyckimi kryje się w gruncie rzeczy istotny dla zrozumienia sztuki pierwszej połowy XX stulecia namysł nad sposobem istnienia w niej tradycji, nad wizją świata poddawaną negacji, zwrot ku ontologii rzeczywistości potocznej. Zestawienie utworu Cieleśza z wierszem Arpa wydaje się istotne zwłaszcza wtedy, gdy będziemy starali się podkreślić kontynuatorski stosunek do dziedzictwa kultury w dziele autora *kaspara*, który źródeł dwudziestowieczności dopatruje się w epoce romantyzmu (Kaspar jest nim zawiedziony) i umysłowości schyłku XIX wieku oraz początku następnego stulecia (w kulturze wschodnio- i zachodnioeuropejskiej).

Pozostaje wreszcie plan poematu Cieleśza ukazujący ponowienie danego motywu w ramach tzw. poezji kultury z jednej strony, i o reprodukcję tematu w obszarze postmodernistycznego cytatu, nawiązania, stylizacji, z drugiej. W tym ujęciu tekst Cieleśza także sytuuje się w przestrzeni dyskusji o wzniosłości literatury nowoczesnej – ewokowanej m.in. przez wybór gatunku, motywy epifanii i określony stan emocjonalny podmiotu, a także jako upatrywanie w istnieniu świata boskiego fundamentu. U Cieleśza tak pojmowana wzniosłość jest marginalizowana, jej miejsce – co znaczące – zajmuje ironia.

48 H. Bereza: *Cieleśz* (2). „Twórczość” 2000, nr 1, s. 159.

Łączy się to po części z rolami, jakie przyjmuje podmiot (sędziego, poety, osoby wyalienowanej, poddanej indoktrynacji środowiskowo-edukacyjnej, dziecka epoki, delegata świata natury i in.).

Poemat Ciesza (sam w sobie – warto podkreślić – niepozbowiony istotnych walorów artystycznych), wydaje się tekstem niemal instruktażowym dla ukazania tego, jak piśmiennictwo końca XX stulecia traktuje swą przeszłość, swe korzenie; w jaki sposób świadomość kultury czasu minionego determinuje współczesne wybory, w tym twórcze. Wreszcie, w jaki sposób – mówiąc o tradycji – ujmujemy poprzez nią naszą terażniejszość, i – co wydaje się najistotniejsze: jaki jest stan naszej wspólnej świadomości, mieszkańców świata przełomu XX i XXI wieku. Zatem, gdy rozważamy to ostatnie: jak przedstawia się nasza obecna przestrzeń kulturowa, jakie w niej funkcjonują kluczowe obrazy, motywy, tematy, symbole, mity i ikony zaczerpnięte z epok poprzednich? Co nadal okazuje się aktualne i żywotne?

BIBLIOGRAFIA

Adamczyk M.: *Różewicz pośród znaków kultury. „Syn Marnotrawny (z obrazu Hieronima Boscha)”*, [w:] *Miejsca wspólne. Szkice o komunikacji literackiej i artystycznej*. Pod red. E. Balcerzana i S. Wysłouch. Warszawa 1985.

Balcerzan E.: *Poezja polska w latach 1939–1965*. Cz 1: *Strategie liryczne*. Warszawa 1984.

Bereza H.: *Cieszka (2)*. „Twórczość” 2000, nr 1.

Bratkowski P.: *Fantastyka dnia normalnego*. „Almanach Literacki Iskier”, nr 4 (1986).

Chwin S.: *Romantyczna przestrzeń wyobraźni*. Bydgoszcz 1989.

Cieszka P.: *a jednak... światło. Poezje wybrane*. Gdańsk 2006.

Cudak R.: „*Inna bajka*” wobec tradycji romantycznej. „Prace Historycznoliterackie. Studia Romantyczne”, [t.] 10, ([Katowice] 1978).

Döhl R.: *Hans Arp: „Kaspar ist tot”. Beispiel einer „Parodie”* [online], www.uni-stuttgart.de.

Galernicy wrażliwości. Pod red. M. Janion i S. Rośka. Gdańsk 1981.

Grof S.: *Poza mózg. Narodziny, śmierć i transcendencja w psychoterapii*. Przekł. I. Szewczyk. Kraków 1999.

Jarosiński Z.: *Poezja tradycji i poezja poza tradycją*, [w:] tenże: *Postacie poezji*. Warszawa 1985.

Handke P.: *Kaspar*. Przekł. G. Sinko. „Dialog” 1970, nr 10.

Józwiak W.: *Geometria pojęć (2)* [online], www.taraka.pl/index.

Łukasiewicz J.: *Oko poematu*. Wrocław 1991.

Pluciennik J.: *Figury niewyobrażalnego. Notatki z poetyki wzniosłości w literaturze polskiej*. Kraków 2002.

Pisarkowa K.: „*Kaspar*”, czyli tresura przez język. „Dialog” 1969, nr 6.

Przybylski R.: *To jest klasycyzm*. Wstęp M. Janion. Warszawa 1978.

Sarnowska-Temeriusz E.: *W kręgu badań tematologicznych*, [w:] *Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa*. Pod red. H. Markiewicza. Kraków 1976.

Sławiński J.: *Próba porządkowania doświadczeń*, [w:] tenże: *Teksty i teksty*. Warszawa 1990.

Stabryła S.: *Hellada i Roma. Recepcja antyku w literaturze polskiej 1976–1990*. Kraków 1996.

Trakl G.: *Pieśń o Kasparze Hauserze*. Przekł. K. Lipowski. „Ogród” 1993, nr 1/4.

Wassermann J.: *Dzieci Europy czyli Kacper Hauser*. Przekł. L. Belmont. Warszawa 1999.

Zaleski M.: *Formy pamięci. O przedstawianiu przeszłości w polskiej literaturze współczesnej*. Warszawa 1996.