

Słowinia Tynecka-Makowska

"Jak się nie nudzić na scenie tak małej?" : literackie rokowania w stanach czczości egzystencjalnej

Prace Polonistyczne Studies in Polish Literature 57, 187-237

2002

Artykuł został zdigitalizowany i 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.

Słowinia Tynecka-Makowska

„JAK SIĘ NIE NUDZIĆ NA SCENIE TAK MAŁEJ?”

— LITERACKIE ROKOWANIA W STANACH CZCZOŚCI EGZYSTENCJALNEJ

Wygląda na to, że człowiek stopniowo dojrzywał do nudy, a z nim humanistyka. Chociaż samo słowo wykazuje współcześnie dużą językową frekwencję (zwłaszcza w potocznym a niefrasobliwym rozumieniu *nudy* jako braku zajęcia połączonego z poczuciem nadmiaru czasu), w znaczeniu dolegliwości egzystencjalnej o znamionach duchowego paraliżu zadomowiło się w europejskich słownikach nie tak dawno – w dobie przełomu oświeceniowo-romantycznego, nie bez traumatycznego wpływu dziejowych zawieruch.¹ Także swój wyraz literacki *znudzenie* pojmowane jako przypadłość skutkująca życiową regresją dotkniętych nią jednostek znalazło

Słowinia Tynecka-Makowska (ur. 1963) – adiunkt w Instytucie Teorii Literatury, Teatru i Sztuk Audiowizualnych Uniwersytetu Łódzkiego. Autorka rozprawy *Antyczny paradygmat prezentacji snu* (2002). Interesuje się m.in. epistemologią, filozofią nauki, teorią przekładu, intertekstualnością, konwencją snu w literaturze.

¹ O źródłach oświeceniowych i romantycznych nudy egzystencjalnej zob. E. Tardieu, *Znudzenie. Studium psychologiczne*. Przeł. i opatrzył przedm. M. Massonius. Warszawa 1904. Nudzie w literaturze francuskiej poświęcił obszerne i wnikliwe studium Guy Sagnes – *L'ennui dans la littérature française de Flaubert à Laforgue (1848-1884)* (Paryż 1969); monografia zawiera rozległą bibliografię podmiotową (materiał

stosunkowo późno – pierwsze wynużenia na ten temat sięgają zaledwie XVIII stulecia, mimo iż niezależnie, znacznie wcześniej, funkcjonowały w terminologii medycznej pojęcia zbliżone; np. określenie *nothria* pojawiło się już w starogreckim *Corpus Hippocraticum*² (sam Hipokrates nazywał nudę *czarną żółcią*), gdzie oznaczało wymagający fachowego wsparcia stan patologiczny przypominający melancholię, będący rodzajem depresji objawiającej się obojętnością wobec życia.

W epokach przednowożytnych jednak *nuda*, *nuża*³, *znużenie*, *znudzenie* nie były przedmiotem refleksji ani pojęciami intelektualnie wyodrębnionymi. W piśmiennictwie pojawiały się sporadycznie i zdawkowo – nie miały tego bolesnego natężenia, które zyskały na przełomie XVIII i XIX wieku, a które pozwoliło je uświadomić i poddać spekulacji. Owszem, już starożytni odczuwali nudę, Rzymianie nawet

źródłowy) i przedmiotową. Tytułowe pojęcie autor omawia w rozmaitych aspektach, sytuując je wobec innych, takich jak: niebo/Bóg, historia, sztuka, natura/kultura (konwencja), miłość, zgodnie ze sposobem ujęcia nudy przez pisarzy 2. poł. XIX wieku we Francji. Por. także: M. Bieńczyk, *Czarny człowiek. Krasieński wobec śmierci*. Warszawa 1992; *Rozmowy z Cioranem. (Z Cioranem rozmawiają F. Bondy i in.)*. Przeł. I. Kania. Warszawa 1999; W. Bałus, *Mundus melancholicus: melancholiczny świat w zwierciadle sztuki*. Kraków 1996; J. Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau. Przejrzystość i przeszkoda oraz siedem esejów o Rousseau*. Przeł. J. Wojcieszak. Warszawa 2000.

² Zob. K. Tuszyńska-Maciejewska, *Czy starożytni Grecy znali nudę*, [w:] *Nuda w kulturze*. Red. P. Czaplinski, P. Śliwiński. Poznań 1999, s. 370. O nudzie w aspekcie medycznym zob. m.in.: E. Tardieu, op. cit.; A. Kępiński, *Melancholia (rozdz. Z dziejów melancholii napisał J. Mitariski)*. Wyd. 3. Warszawa 1985; idem, *Schizofrenia*. Kraków 1992; G. Ceronetti, *Drzewa bez bogów*. Wybór, przeł. i wstęp S. Kasprzysiak. Kraków 1995 (fragmenty książki); M. Bieńczyk, *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*. Warszawa 1998.

³ W *Słowniku języka polskiego* Samuela Bogumiła Lindego *nuża* definiowana jest jako 'znużenie, zmęczenie, fatyga, nuda; trud, móżól', ze wskazaniem etymologii białoruskiej/ukraińskiej słowa: *nuża*, *nużda* 'bieda, niedza'.

usychali z nudy (łac. *otio tabescere*), mówili o niej *fastidium* ('obrzydzenie, wstręt'), *taedium* ('odraza, niechęć'), używali terminu *nausea* ('choroba morska, nudności, wymioty'), mawiali *semper eodem modo* ('nudno'), akcentując monotonię życia, jednostajność codziennych czynności, wieczny powrót rzeczy. Jednak nie był to ten rodzaj nudy, który okalecza duszę, dramat samozniszczenia, którego doświadczył człowiek w dobie nowożytnej. Co prawda wcześniej odczuwał swoją nędzę i kruchość, lecz umiał się temu przeciwstawiać, nie dając przystępu totalnej rozpacz, abnegacji, beznadziei. Pesymizm nie wykluczał upodobania do aktywności, nie odbierał ludziom nadziei na lepszą przyszłość, nie zwiotczał ducha, nie zatruwał umysłu jadem rezygnacji, daremności, niespełnienia.

Może wynikało to z samej natury ludzkiej zmysłowości, o której w połowie XVIII wieku Immanuel Kant kategorycznie stwierdzał w swych epistemologicznych pismach, że jej funkcją (a nie autonomicznym przedmiotem wrażeń) są czas i przestrzeń; same zmysły nie oddzielają czynników przedmiotowych i podmiotowych w postrzeżeniach. Mogły tę naturę nieodwracalnie zaburzyć wielkie wydarzenia historyczne (tudzież inne przyczyny) w XVIII wieku, a pogłębił upośledzenie wiek XIX, bo sto lat później myśliciele sformułowali wniosek, iż kultura dwudziestowieczna wykazuje skażenie dysfunkcją „odlepiania się”⁴ istnienia od czasu, wytrącania się ze świadomości osadu czasu, czego skutkiem (przypominającym znany okulistyce defekt odklejania się siatkówki oka) jest

⁴ O odlepianiu się bytu (i świadomości) od czasu traktują *Rozmowy z Cioranem* (op. cit.) Emila Ciorana. Problematyce nudy poświęca autor wiele miejsca również we wcześniejszych książkach: *Na szczytach rozpacz* (przeł. i wstęp I. Kania, Kraków 1992), *Upadek w czas* (przeł. I. Kania, Kraków 1994), *Zły demiurg* (przeł. i posłowie I. Kania, Kraków 1995), *O niedogodności narodzin* (przeł. I. Kania, Kraków 1996).

„optyczna” wada w postrzeganiu świata przez człowieka. Ukierunkowuje ona jego uwagę na upływanie czasu, powodując doświadczanie permanentne nudy, przybierające dziś rozmiary epidemii. To, co wedle Kanta było formą zmysłowości (zmysłowym integrum), uległo z jakichś powodów wynaturzeniu – rozwarstwia się. Przepuszczalnie, zachodzący proces, którego człowiek padł ofiarą, jest bez względu na przyczyny przeobrażeniem fundamentalnym, wprost filogenetycznym; w każdym razie faktem niezależnym od filozoficznej orientacji przyjętej do jego opisanie. Setki lat przed tym, jak pojawiły się pierwsze objawy kryzysu w XVIII wieku, w XIX eskalujące, ludzie doświadczali znużenia przede wszystkim z braku interesujących zajęć albo z powodu nieznośnego gadulstwa nudziarzy⁵, a i to w stopniu nieporównywalnie słabszym niż obecnie, tymczasem pod koniec drugiego tysiąclecia stali się intelektualnie i psychicznie nieodporni na monotonię, nadświadomi upływania czasu tak, jak w efekcie zmian genetycznych i klimatycznych-środowiskowych – są

⁵ Na pytanie: „Czy starożytni Grecy znali nudę”, Krystyna Tuszyńska-Maciejewska odpowiedziała analizą słownikową, której rezultat okazał się wiele symptomatyczny. W obszarze leksykalnych poszukiwań badaczki, zakończonych, jak sama przyznała, rozczarowaniem ze względu na oddalenie semantyczne *nudy* „staro-” i „nowożytnej”, znalazły się słowa pojęciowo do *nudy* zbliżone – *apraksia*, *nothrotos* – jednak w kulturze greckiej oznaczały ‘gnuśność, powolność, wolność od zatrudnienia’, więc nie to, czym się ona stała u progu nowożytności. „Grecy wystrzegali się nudzenia [stwierdza Tuszyńska-Maciejewska], dbali o takie spędzanie wolnego czasu, które dawało im satysfakcję intelektualną lub choćby przyjemność. Gdyby wzięli *Słownik języka polskiego* i przeczytali, że «nuda to niemiłe uczucie spowodowane zwykle bezczynnością, brakiem interesującego zajęcia», byłiby przynajmniej zdziwieni. [...] Chyba jednak nudziarze się zdarzali, skoro Arystoteles zamieszcza w *Etyce eudemejskiej* definicję człowieka nudnego, a słowniki greckie potwierdzają obecność pojęcia w literaturze. Testimonia starożytne wspominają też o nudziarzach ściąganych z mównicy” (op. cit., s. 373–374).

masowo podatni na choroby nowotworowe, alergie, zwyrodnienia, pierwotnie rzadkie w populacji ludzkiej.

Psychiatrzy wskazują na osobisty, głęboko duchowy wymiar nudy, uzasadniają jej pochodzenie wypaleniem sił życiowych i praktycznym poczuciem nicości wszystkiego, które kończy się rujnąjącym wewnątrz, nieuleczalnym zniechęceniem, niewładem rozsądku, duszy i ciała, totalną niemocą, tym bardziej dotkliwą, że w pełni uświadamianą; nic jej nie znieczula, jest trwała, codzienna. W medycynie nuda to indywidualne zło – kompozycja nieusuwalnego duchowego, ale i wręcz organicznego zmęczenia przypominającego fizyczny ból, skojarzonego z udręką beznadziejności, marnoty, niemocy. Jej etiologia wciąż jeszcze stanowi zagadkę (pogląd, że zmiany w reagowaniu psychiki na czczość egzystencji są etiologiczne, jest tylko hipotezą, dotyczącą zresztą bardziej skutków, niż przyczyn zjawiska). Odsetek ludzi cierpiących ten rodzaj bólu duszy ciągle rośnie, mimo wielokierunkowego zaawansowania specjalistycznych badań i pojawiania się na rynku farmaceutycznym kolejnych generacji obiecująco skutecznych leków, które z czasem zastępowane są przez nowe, równie obiecujące jak poprzednie były (nie)zawodne.

Gdy w 1861 roku Cyprian Kamil Norwid pisał *Marionetki*, pojęcie *nudy* miało już znaczenie paraliżującej aktywności człowieka, boleśnie tragicznej świadomości bezcelu istnienia, spętania śmiertelnym przeznaczeniem, ugruntowane na przełomie XVIII i XIX wieku, podbarwione w samym wierszu smutnym szyderstwem, gorzką ironią nietypowego bywalca salonów – niezaangażowanego w zabawę, zdystansowanego obserwatora. W formie jakby (salonowej) konwersacji (ujawnia ją dopiero apostrofowy wers w czwartej strofie), poeta po-

kazał, nawiązując do wątków z tragedii Szekspira, przygnębienie i bezsilność człowieka, który siebie i innych postrzega jako aktorów czy raczej marionetki, pozbawione inwencji kukły odgrywające niewłasne role na scenie życia, „w drodze – jak mówił Makbet – ku prochom śmierci”⁶.

(1)

Jak się nie nudzić? gdy oto nad globem
Milion gwiazd cichych się świeci,
A każda innym jaśniej sposobem,
A wszystko stoi – i leci...

(2)

I ziemia stoi – i wieków otchłanie,
I wszyscy żywi w tej chwili,
Z których i jednej kostki nie zostanie,
Choć będą ludzie, jak byli...

(3)

Jak się nie nudzić na scenie tak małej,
Tak niemistrzowsko zrobionej,
Gdzie wszystkie wszystkich Ideały grały,
A teatr życiem płacony.

(4)

Doprawdy nie wiem, jak tu chwilę dobić,
Nudy mię biorą najszczerze;
Co by tu na to, proszę Pani, zrobić,
Czy pisać prozę, czy wiersze? [...]

C. K. Norwid, *Marionetki*, 1-16

⁶ W. Shakespeare, *Makbet*. Przeł. S. Barańczak. Poznań 1994; akt V, sc. 5, s. 136.

Nuda została tu uchwycona w podwójnej perspektywie – jednostki i kosmicznego uniwersum, a codzienność jako stan wymuszonej pseudoaktywności „dobijania chwil”, specyficznej „chronofagii”. „Dobijanie chwil” ma zresztą w wierszu także podwójne znaczenie za sprawą opóźnienia w opisywaniu sytuacji lirycznej, kształtowanej zarówno jako ogólnoegzystencjalna (trzy pierwsze zwrotki z czwartą graniczną), i jako towarzyska (strofy piąta i kończąca utwór szóstą); z jednej strony chronofagia jest generalnie cechą istnienia, z drugiej (w wąskim rozumieniu) – bezproduktywnego bywania w towarzystwie.

Życie wydaje się podmiotowi *Marionetek* mgnieniem lub trwaniem zależnie od ujęcia: z punktu widzenia indywidualnego to przelotna chwila, błysk, zaś w perspektywie ogólnoludzkiej – trwanie i bezruch, pokoleniowa ciągłość, potwierdzana zmiennością zniszczalnych elementów. Ta dwuperspektywiczna konfrontacja jest przytłaczająca i bolesna, skutkuje deprymującym uświadomieniem ułomności życia – projektu (dzieła) spartaczonego, upośledzonego, obarczonego fatalną wadą podporządkowania śmiertelnego indywiduum potędze wiecznego mechanizmu, paradoksalnie trwałego kruchością pojedynczych ogniw. W perspektywie kosmicznej ważny jest ów „nadrzędny” byt, nie jednostka w trybach uniwersum, skończona, marna, pewna swego kresu, dlatego przerażająco bezsilna, tragicznie powtarzalna w nieskutecznych zabiegach trwania wbrew regule indywidualnej skończoności.

Na ten filozoficzny aspekt ludzkiej egzystencji wyraźnie nakłada się w liryku Norwida aspekt towarzysko-obyczajowy, dominujący w dwóch końcowych strofach, z których ostatnia wybrzmiewa sarkastycznym oznajmieniem niby-rozwiązania:

[...] znam dzielniejszy sposób
Przeciw tej nudzie przeklętej:

Zapomnieć ludzi, a bywać u osób,
– Krawat mieć ślicznie zapięty!...

Rzekomym remedium na nudę (rzekomym, bo autor ironizuje nadając „bywaniu” rangę działania heroicznego – „dzielności”) jest zatem towarzyska aktywność „pod krawatem”; to oczywiście określenie współczesne, nieznane Norwidowi, ale oddające popolitość finałowego rekwizytu, którego „śliczne zapięcie” wybraniać ma przed straszną monotonią świata. Wobec alternatywy „proza czy wiersze” bywanie „u osób” – przeciwstawianych drwiąco „ludziom” (co osoby czyni nie-ludźmi) – stanowi (jakoby) „dzielniejszy sposób” niż twórcze dawanie odporu nudzie, pisarstwem mniej niby doskonałym w porównaniu z unieśmiertelniającym zabezpieczeniem przed tragiczną przewidywalnością życia, jakie zapewnia tekstylny amulet. Poprzez to absurdałne zestawienie „środków zaradczych” (szczegółu garderoby z twórczością) poeta zadaje prześmiewczy cios, przebiegle stopniując uderzenie metodą aplikowania przykrości w porcjach, podtrzymujących torturę istnienia, ale nie zabójczych. Najpierw starannie diagnozuje egzystencjalny kryzys, następnie ośmiesza możliwości jego zażegnania i w końcu roznieca nikłe światło (okazuje się: płonnej) nadziei – „znam sposób”. I tak *MariNETKI* prezentują się jako przebiegła poetycka (re)konstrukcja (i szkoła emocjonalnego balansowania), ponieważ zachowując punkt widzenia podmiotu referują (odtworzą) rozhuśtanie emocji w ich ujemnym paśmie, a jednocześnie prowokują syntonię w podmiotowym odczuwaniu, to samo nieprzyjemne rozedrganie u odbiorcy. W misternie rozbudowanym (szesnastowersowym) metaforycznym ekwiwalencie (celowo nieproporcjonalnie długim w stosunku do pozostałych etapów lirycznej drogi ku uświadomieniu nudy) Norwid pozwala zaznać beznadziei istnienia, następnie przekonuje, że męka jest

nieredukowalna, wreszcie nęci możliwością wyzwolenia („więc jednak...”), wyzwalając nagle zaciekawienie „dzielniejszym sposobem”, by ostatecznie dobić niedorzecznością ratunku w zamykającym wiersz wykrzyknieniu.

Retoryczne pytanie inicjujące pierwszą i trzecią strofę, wzmocnione właśnie poprzez dwukrotne powtórzenie, to wyraz bolesnego znużenia światem jako tworem niedoskonałym oraz świadomością konwencjonalności, udania życiowych ról ludzi-skazańców, realizujących bezwolnie niewłasne scenariusze istnienia. Tkwi w tym bezradnym pytaniu także dyskretny zarzut – skryte bluźnierstwo – przeciwko nieudolnemu przecież Reżyserowi-Wykonawcy sceny „tak niemistrzowsko zrobionej”, sugerujące niewiarę w dobro i boską sprawiedliwość, więc brak łąski wiary w rozwiązanie problemu eschatologiczne.

Objawy zewnętrzne cierpienia podmiotu *Marionetek* Norwida określił Aleksander Puszkina w poemacie *Eugeniusz Oniegin*, opisując swego bohatera słowami:

Był chłodny, smutny i posepny;
[...]
Na wszystko wokół obojętny
Milczący, niewzruszony widz
Nie widział, zda się, nic a nic.⁷

Juliusz Słowacki zaś pisał o dotkniętym podobną bezsilnością i bezwolą istnienia bohaterze:

Na twoim czole z przerażeniem czytam
Ostatni stopień wszystkich nieszczęć – nudę

Lambro, VIII. *Powieść Greka*, w. 245-246

⁷ A. Puszkina, *Eugeniusz Oniegin*. Przeł. J. Tuwim, A. Ważyk. Po słowie R. Łużny. Warszawa 1973, s. 47.

Istotnie, doświadczanie nudy głębokie, na wskroś, jak opisał je Norwid, jest przekleństwem i autentyczną katastrofą zatakowanego przez nią człowieka, który intensywnie aktywny wewnątrz i obolały duchowo i fizycznie (wedle świata bez powodu), przeraża lub zniechęca otoczenie pozorną („zda się”, mówiąc słowami Puszkina) nieczynnością, niewidzeniem świata „nic a nic”, podczas gdy „w sobie” widzi daleko ostrzej niż obcujący z nim ludzie. Słowacki konstatuje, że taki stan oznacza osiągnięcie „ostatniego stopnia” w doznawaniu przykrości – ujemny biegun doznań, emocjonalne dno.

Że to dziedzina niewyłącznie wyrozumowanej, wyrafinowanej spekulacji, lecz także reakcja somatyczna (autentycznie fizyczna), zaświadcza podmiot *Marionetek*. Gdy mówi: „nudy mnie biorą najszczerze”, uruchamia ciąg skojarzeń womitywnych poprzez odniesienie frazeologiczne: *biorą (kogoś) wymioty, zbierać się na wymioty*. Nuda więc chwyta jak torsje (*nudy* u Norwida), a ciało reaguje wtedy bolesnym skurczem. Nudności, nazywane w wierszu *nudami*, orientują interpretację ku jeszcze innym (także sensualnym, nie intelektualnym) kontekstom, związanym z wzbieraniem, procesualnością fizjologicznego „zdarzenia”, rozciąganiem się w czasie męki ciała. Z powodu tego podobieństwa rodzącego się w polu semantycznych skojarzeń *nudy/nud (czczości) z torsjami i nudnościami* reakcja podmiotu wiersza uzyskuje status cielesnej, odczuwania organicznego, dolegliwości określanych w psychiatrii jako wegetatywne. Takie jej rozumienie uwierzytelnia stopień najwyższy przymiotnika – „najszczerze (nudy)”, wskazując z kolei na semantyczne koneksje *szczerości z autentycznością, dosłownością, prawdziwością, prawdą*, narzucającymi konieczność traktowania słów podmiotu serio, a nie jako poetyckiej hiperboli, zabiegu retorycznego.

Wiedza w wierszu Norwida rodzi poczucie wyobcowania. Między tym, który ma świadomość egzystencjalnej monoto-

nii, a tymi, którzy są z nim (=obok niego) w niewiedzy, jak owa milcząca dama z piętnastego wersu, istnieje dystans, lecz w ironii podmiotu niemal nie wyczuwa się wyniosłości, a rozgoryczenie. Obecność damy w liryku jest znacząca i z innego powodu – kobieta unaocznia zmysłową niewrażliwość podmiotu na podniety erotyczne; niewinny flirt, możliwy podczas salonowej rozmowy z damą, traci rację bytu wobec wzniosłych kosmicznych problemów podmiotu wiersza, wielkich spraw życia i śmierci. Niezależnie zaś dama reprezentuje środowisko, w którym udręczony egzystencjalnym cierpieniem podmiot czuje się niezrozumiany i obcy; jest przygnębiany, ale i niewolny od drwiny, a to nasycza wiersz emocjonalną ambiwalencją.

Nie inaczej jest w *Samotniku* Eugène’a Ionesco⁸, opublikowanym w roku 1973 (wyd. pol. 1977), przypadkiem w setną bez mała rocznicę powstania *Marionetek*. Bohatera tej mikropowieści łączy z wszystkimi przed nim i wszystkimi po nim frustratami nudy, „[noszącymi] własne ciało niczym ciężar” [82], więź fatalnego losu. Jest to więź wynikająca z identycznego położenia, ale samotnik nie odczuwa z tego powodu braterstwa z „współplemieńcami”; niekiedy przejawia wręcz poczucie wyższości wobec innych, widoczne zwłaszcza w sytuacjach, gdy postrzega ich globalnie jako niezróżnicowaną ludzką masę. Wprawdzie zauważa przeciętność swej udręki, lecz to go do innych nie zbliża i nie przeszkadza mu czuć się wyjątkowym na tle ludzkiej magmy. Świadomość współcierpienia, bycia jednym z wielu udręczonych jak on („miliardy ludzi doznają tego lęku” [55]), nie rozmywa w nim bólu. Wie, że choć on tego nie umie, „[i]nni akceptują dół, jaka została im dana” [79], że „to wszystko jest dosko-

⁸ E. Ionesco, *Samotnik*. Przeł. J. Rogoziński. Warszawa 1977; wszystkie cytaty za tym wydaniem.

nale znane” [80], „wszyscy sobie zawsze stawiali te problemy” [ib.].

Jest tyle traktatów i książek zajmujących się tą problematyką. [...] Kulturowano rozpacz, zrobiono z niej literaturę, dzieła sztuki. [...] tym lepiej, że kultura zdołała zażegnać dramat człowieka, tragedię. [81]

Jednak „to mi nie pomaga” – wyznaje z bólem. „Te pytania wstrząsają mną, są dla mnie żywe” [80] – objawia swój osobisty dramat, akcentując znacząco formy zaimkowe. Uświadamia sobie „sidła niewiarygodne, niedopuszczalne, piekielne” [ib.], którymi jest spętany, lecz zerwać ich nie potrafi. Bezsilnie miotają się w poszukiwaniu zbawiennego antidotum. Zdumiewa go, że inni potrafili się uporać z bolesną wiedzą. Podziwia tę umiejętność, ale też gardzi nią. „Jest anormalne, jeśli ludzie nie myślą o tym, jeśli biernie żyją w niewiedzy.” W nikim nie znajduje oparcia. Ani wiwisekcja, ani specjalistyczne konsultacje (przez krótki czas samotnik zamęcza psychiatrę telefonicznymi wynurzeniami) nie dają ukojenia. Żyje w poczuciu niezrozumienia i obcości, pielęgnując urazy, myśląc z pretensją o nieczułości lekarza wobec żywej dla pacjenta prawdy. Przeżywa wahanie nastrojów, okresowe poprawy i zapaści; emocjonalne nie zrównoważenie bohatera ujawnia się w naprzemiennym rytmie napadów „dławiącego lęku” i łaski uspokojenia. Samotnik analizuje własne męki z okrutną wnikliwością.

W partiach monologowych *Le Solitaire* (formalnie dzieło Ionesco jest w zasadzie całe monologiem wewnętrznym) znajduje się co najmniej kilka fragmentów zdradzających wyniosłość bohatera, a nawet pogardę dla ludzi, np.:

Dziesiątki tysięcy identycznych ludzi. Biegali, chodzili prosto przed siebie jak gdyby w jakimś celu określonym, wy-

tyczonym. Powiedziałbyś ulice pełne psów. Jedynie psy biegają w ten sposób, z miną taką, jakby wiedziały, dokąd biegną. [...] wszędzie, wszędzie ci sami ludzie, wszyscy do siebie podobni. Jak gdyby jedna lub dwie osoby pomnożone w nieskończoność. [29]

Jest to jednak pogarda współtowarzysza, który w niechętnym, odczłowiczającym opisie ludzi porównywanych do sfory psów daje ogląd ogólnej prawidłowości, określającej także jego własną sytuację egzystencjalną: na tle niezróżnicowanej gromady wtopione w nią indywiduum nic nie znaczy. Perspektywa ogólnoludzka dehumanizuje jednostkę, podobnie jak w *Marionetkach*. Nawet jeśli, wedle samotnika, „setki szarych fizjonomii, twarzy będących tylko mgłą [26]”, „z pewnością ukrywają słońce” – mają swoje indywidualne historie, nie tak ponure, jak ogólna ludzkości – w perspektywie kosmicznej są one bez znaczenia, bez osobistego wyrazu. Jak w konkluzji Norwida: „milion gwiazd”, „każda innym [!] jaśniej [!] sposobem”, ale z „żywych [...] i jednej kostki nie zostanie”, przetrwa tylko nieśmiertelny gatunek. Kiedy więc narrator Ionesco widzi pojedynczych ludzi, generalizuje ich sytuację, a wszystko tonem zgorzkniałym i twardym, przeciwko społeczności w równym stopniu co przeciw sobie. Gdy np. obserwuje spacerujących rodziców z dziećmi, drażni go ten idylliczny obrazek rodziny odpoczywającej w niedzielnym słońcu.

Każdy wie, że nie ma nic smutniejszego niż niedzielne popołudnia. Młode pary – mamusia w ciąży popychająca wózek bębna i tatuś, który jeszcze jednego bębna prowadzi za rękę – budziły we mnie taką oto chęć: pozabijać je albo popełnić samobójstwo. Ale po trzecim lub czwartym piwku wszystko stawało się komiczne, a nawet wesołe. Od

momentu kiedy zapadała noc, na miejscu spacerujących rodzin pojawiali się ludzie – albo sylwetki – mniej mi wstrętnei. Jeszcze dwa piwka i osiągałem swoiste szczęście. Nie odczuwałem własnego ciała. [12]

Formy deminutywne (*mamusia, tatuś, wózeczek; piwko*) i augmentatywne (*bęben* – nawet dwa [trzy?!], bo dzieci jest dwoje [i nienarodzone]), nadają opisowi napastliwy ton. Są wyrazem prostackiej niechęci, ponieważ skojarzone z nieoczekiwanym *pozabijaniem* oddalają pierwsze pozytywne konotacje zdrobnień, skłaniając do negatywnych, charakteryzujących nie przedmiot nazywany z życzliwości zdrobniale, lecz mentalność wypowiadającego się grubo podmiotu-prymitywa i jego agresywne skłonności, wrogość względem ludzi, których większość widzi po raz pierwszy w życiu i prawdopodobnie ostatni.

Alkoholowa zapaść powoduje czasowe znieczulenie na ból egzystencjalnej nudy i staje się w powieści Ionesco namiastką zawieszenia świadomości, którego pragnie dla siebie samotnik. Ta metoda piwnych odurzeń – wysubtelniona dzięki odziedziczonym przez bohatera pieniądzom przez szlachetniejsze od piwa trunki: koniak lub beaujolais – będzie go stale wspomagać w męczących rozmyślaniach, jako że „rozbudza to troszkę albo podtrzymuje bardzo lekką żądzę życia, inaczej wszystko by już zgasło, byłbym już umarły [28]”.

W istocie te euforyczne medytacje nachodziły mnie nad szynkwasem, po kilku kieliszkach alkoholu. Trzeba było przyhamować. Nie pić za dużo, bo wtedy bierze górę wizja odwrotna. Szarość i zgryzota spowijają wszystko i żałujemy, żeśmy byli po nic w tym świecie nędzy. Łaska, jaką obdarza nas alkohol, jest chwiejna. Łaska lub ostrowidztwo. [26]

W *Samotniku* świadomość nudy „bycia po nic”, mimo towarzyszącej jej opisaniu powagi filozoficznej eksplikacji, sprawia wrażenie defektu bezczynności, a nie czczości „niezawiniononej”, jaką była w *Marionetkach* Norwida czy poniekąd u Jeana Paula Sartre’a w *La Nausée*, tłumaczonej na język polski jako *Mdłości*⁹, a będącej oczywistym odniesieniem powieści Ionesco, tu traktowanym drugoplanowo ze względu na pokazaną literaturę narosłą wokół książki historycznie pierwszej i centralnego w niej problemu nudy egzystencjalnej; poniekąd, bo nawet w sztafażu egzystencjalnym Sartre’owskiej filozofii trudno się nie dopatrzeć duchowego rozbujania bohatera na skutek braku prozaicznych życiowych zatrudnień. Takie wrażenie jest natomiast wyraźniejsze w *Samotniku*, choć i w nim „ciężar życia” monotonnego ma filozoficzną oprawę – „w istocie urodziłem się już obciążony”, stwierdza tytułowy bohater. Gdy niespodziewanie staje się spadkobiercą, sukcesja umożliwia mu porzucenie pracy kancelisty (?), miernego zresztą i wyizolowanego wśród kolegów, i zmianę miejsca zamieszkania, to zaś odmienia jego codzienność, na początek – porządek dnia. „[N]a śniadanie będę mógł przychodzić na przykład o dwunastej trzydzieści, a wieczorem na obiad o siódmej” [44] – taki jest pierwszy krok w odchodzeniu bohatera od rytuału (monotonii) powszedniości, zrazu przyjemny, lecz którego odległym następstwem (w powiązaniu z innymi czynnikami) stanie się psychiczna degrengolada samotnika. Wtedy zresztą, ani nigdy później bohater nie zauważy, iż derytualizacja codzienności oznacza nowy rytuał – mitręgi „dobijania chwil”, podobnie monotony jak odrzucony. W zakupionym mieszkaniu samotnik zatrudnia pracownicą garbuskę (gest znamienny – podświadomie obronny przed erotycznymi pokusami, przed którymi, notabene, nie

⁹ J. P. Sartre, *Mdłości*. Przeł. i wstęp J. Trznadel. Warszawa 1974.

potrzebuje obrony – jest emocjonalnym kaleką: nie potrafi kochać, o czym świadczą wszystkie jego związki z kobietami), wyswobodzając się zupełnie od zajęć wykonywanych dotąd z konieczności samodzielnie. Nowa sytuacja – początkowo radosne *dolce farniente* – niepostrzeżenie staje się jednak na powrót uciążliwa, jak życie przed finansowym boorem, gdy – już wtedy! – bohater „[czuł] się źle w swojej skórze. Nie [wiedział], jak poruszać się, żeby jej nie czuć, albo [żeby] ją [czuć] jak najmniej” [18]. Nadmiar czasu wolnego od zawodowych obowiązków i zwyczajnych zatrudnień dnia wymusza albo raczej nasila zastępczą aktywność samotnika – intelektualną, powoduje szczególną koncentrację na rzeczywistości, wyczula jego autorefleksję. „To zapewne przez fakt, że zmieniłem mieszkanie, i dlatego jeszcze, że nie mam już zajęć biurowych, przytłoczył mnie nagle ten niepokój” [56] – zauważa samokrytycznie.

{...} rankiem wychodząc [...], pogwizdywałem, zbiegałem wesoło po schodach na ulicę o dziesiątej lub jedenastej, kiedy mi się spodobało. To było radosne, czułem się szczęśliwy, później jednak zdałem sobie sprawę, że to nie aż takie radosne i że nie jestem w pełni szczęśliwy. Czym uwolnił się od ciężaru? Od ciężaru życia? W istocie urodziłem się już obciążony. Świat wydawał mi się czymś w guście wielkiej klatki, a raczej czymś w guście wielkiego więzienia, niebo, horyzont wydawały mi się murami, za którymi powinno być coś innego, ale co? Byłem w bezmiernej przestrzeni, zamknięty jednak. Albo raczej wydawało mi się to czymś w guście wielkiej pokrywy. Jesteśmy mnogocią więźniów. Wydawało mi się, że lwia część tych więźniów nie ma świadomości bycia więźniami. A co jest za murami? A jednak w końcu wydarzyła mi się rzecz dobra, codzienna turma, małe więzienie wewnątrz każdego, to więzienko otwarło przede mną drzwi. Mogłem przemierzać wielkie aleje, wielkie ulice wielkiego miasta. Można by

porównać ów świat do ogrodu zoologicznego, w którym zwierzęta cieszą się czymś na kształt półwolności, ze sztucznymi górami, sztucznymi lasami i sztucznymi jeziorami, lecz w granic zawsze są kraty. [20–21]

Bohater Ionesco znajduje niejakię upodobanie w poczynionym odkryciu. Upodobanie to, dające mu, znów, swoiste poczucie wyższości, wynika ze świadomości krat, która wyróżnia go spośród innych zniewoleńców bezwiednie zasiedlających świat „ogrodu zoologicznego”. Animalistyczna stylistyka tych rozważań także jest symptomatyczna; zdradza głęboko podświadomą agresję bohatera wobec otoczenia (ludzi-zwierząt) i jednocześnie jest przejawem autoagresji („ja” jednego z nie-ludzi). Opanowuje samotnika obsesja – faktycznie „od zawsze” miał do niej skłonność – analizy wszystkiego, co go otacza, a także zamięłowanie autoanalityczne, pogłębiające dystans między nim a światem i permanentnie go izolujące. Żyjąc w niewygodzie tego stanu, bohater jednak – sam przyznaje – nie opiera się nudzie nawet, jeśli mógłby się zająć czymś więcej, niż nużącymi roztrząsaniem. W pewnym sensie smakuje nudę, pławiąc się w szczegółowych samoobserwacjach, do znudzenia dokładny w odnotowywaniu własnych pseudowitalnych ruchów dzień po dniu. Nieskończenie wiele razy, precyzyjnie odciska w myślach każdy ruch w lewo, w prawo, każde naprzód i wstecz, i jeszcze kilka kroków, wszelkie zawrócenia, wstawanie, siadanie, każde niezdecydowanie, gdy wielokrotnie, ledwie wrócił, już wychodzi, bo czegoś zapomniał, bo miota się nie wiedząc, co ze sobą począć. Odbywa tysiąckrotne spacerowanie w tę i z powrotem po małym przecież mieszkaniu i na stałej trasie do restauracyjki, w której się stołuje, a wtedy jego myśli przyklejają się do tych wielokrotnych „ruchów robaczkowych”, i zaczyna się dokładne, bez mała minuta po minucie wszechstudiowanie,

uciażliwe lecz mimowolne. Ta nużąca drobiazgowość opisu jest w powieści pochodną odczuwania przez bohatera czczości życia. I chociaż ma on świadomość, że koncentrowanie się na czasie go okalecza – „[m]iędzy wysiłkiem a nudą [wybiera] zawsze pewną nudę, [woli] ją” [50]. Zatem wzbranianie się przed znużeniem to pozór buntu. Gdyby bohater w porę poniechał bezczynności, gdyby z symptomów wnioskował o pogłębiającej się chorobie i dokonującym się regresie własnej osobowości, miałby może szansę samowyleczenia, ale nie dostrzega on tego rodzaju profilaktycznej konieczności. Z czasem mentalna aktywność całkiem go unieczynnia fizycznie (nie zmieniają tego nawet wielkie dziejowe wydarzenia – wojna, bombardowania); całymi dniami pozostaje sam ze sobą (przecież „ludzie mogą zamącać nasze przyzwyczajenia” [51]), nierzadko donikąd nie wychodzi (podczas wojny wcale, po wyzwoleniu też długo nie, opłacając stróżkę, by przynosiła mu wiktuały), a jeżeli – to zawsze poszukuje ustronia, i rozmyśla o nudzie – „gangrenie duszy”.

Ja nudzę się często. [...] i boję się nudy; jakiś czas temu miałem depresję, może dlatego że bezwiednie chciałem być modny, wynikłą z nudy albo stanowiącą nudę samą w sobie. A skoro ktoś pisze o nudzie, to znaczy, że się nie nudzi. Nuda paraliżuje albo pcha nas do czynów destrukcyjnych, albo wpędza w stan bliski śmierci. To było nie do zniesienia. Nikt nie mógł mi pomóc. Nie mogłem się niczego uczepić. [63]

Myśli narratora przylepiają się do czasu i niebezpiecznie grawitują ku zagadnieniom ostatecznym.¹⁰ Przeżywa napady

¹⁰ O „cierpieniu w myślach” pisał w *Dziennikach* Franz Kafka („wiele przecierpiałem w myślach”), także Sartre ujawniał, jak uporczywe a bolesne jest myślenie; to samo powtarza Guido Ceronetti: „myślenie

lęku nieukierunkowanego albo/i lęku przed śmiercią, lęku przed znużeniem, przed świadomością jawy i upływu czasu. Cały staje się czekaniem na zmiany, a ta gotowość zabija w nim wątłe wrażenie urozmaicenia, gdy w każdej chwili uświadamia sobie jednostajność swego stanu i czas dłuży się w nieskończoność. Przygniatany ciężarem codzienności samotnik popada w abnegację, którą początkowo stara się zwalczać, przymuszając się do higienicznego wysiłku. Źle śpi, ale chwilowe zaśnięcia przynajmniej pozwalają mu zapomnieć (o ile nie śni koszmarów) – wtedy nie zdaje sobie sprawy ze swego położenia; przebudzenia z kolei wzbudza ją w nim trwogę nużących godzin, których nie potrafi wypełnić zajęciami uwalniającymi od poczucia monotonii i powtórzenia. Sytuacja staje się nieznośna, bo dolegliwości psychiczne potęgują zaburzenia wegetatywne, wegetatywne napędzają psychiczne i w takim zwrotnym sprzężeniu podniet bohater słabnie fizycznie, tracąc resztki psychicznych sił. Narasta wrażenie uwięzienia w sobie, osaczenia.

Jest jakby bezmierna gorycz, która pochodzi może z wątroby [...]. Niemniej jest to gorycz, której wygnać nie mogę. Próbowałem zasnąć znów, przedłużyć sen, aby noc i sen nie miały końca. Perspektywa długiego dnia, jaki mnie czekał, który chwycił mnie już, myśl, że całymi godzinami będę musiał walczyć [...] wstrząsały mną. Wszystko było przykre, najłżejszy ruch, widok tych ścian i tej kwiciastej kołdry [...] wstawałem, nosiłem własne ciało niby ciężar, byłem w mocy przygnębienia. Myśl o zrobieniu toalety wydawała mi się równie ciężka jak praca wyrobnika. [82]

nie tylko szerzej otwiera oczy, ale zarazem rozżala i nuży” (*Drzewa bez bogów*, op. cit.).

Już wcześniej spoza szczegółów jednostkowej egzystencji obserwowanej z mikroskopową ostrością wyłania się w wyobraźni bohatera obraz kosmicznych prawidłowości, jak w *Marionetkach*; przychodzi uświadomienie *vanitas vanitatum* jednostki w perspektywie ogólnoludzkiej. Samotnika ogarnia myśl, że świat jest niczym nieskończenie gigantyczna matrioszka – ma postać koncentrycznej kuli ograniczającej w sobie i ograniczanej od zewnątrz przez nieskończenie wiele kul. To wyobrażenie wywołuje napad „mdłości nieskończoności” i „mdłości skończoności” [41], kolejny raz świadomość monotonii uwięzienia i zniewolenia, zmechanizowania jednostki, identycznej w swoim położeniu z innymi ludźmi.

[...] jąłem znów uprzytamniać sobie, że niebo jest dachem. Ziemia jest kulą wewnątrz innej kuli umieszczonej przypuszczalnie wewnątrz innej jeszcze kuli, która znajduje się wewnątrz następnej kuli, która... Próbować pojąć skończoność kuli w skończoności innej kuli, w skończoności innej kuli, w skończoności innej kuli, w skończoności innej kuli, przy czym wszystkie te skończoności są powiązane ze sobą wzajem nieskończenie, przyprawiało mnie o mdłości, ból głowy. Zawrót głowy. Nie umieć pojąć wszechświata, nie wiedzieć, jakie jest to, co jest, to nie do przyjęcia. [39]

Subtelne spekulacje wzbudzają więc reakcję organiczną, dając objawy typowych dla neurastenii zaburzeń wegetatywnych. Cierpienie duchowe objawia się w fizyczny sposób; tworzy się samonapędzający się mechanizm moderujący osobowość. Podobnie jak u Norwida. I jak w słynnym fragmencie *Mdłości*, do którego notabene przywołany cytat z *Samotnika* jest aluzją, a w którym Antoine’a Roquentina, bohatera powieści Sartre’a, poraża spazm mdłości jakby uwalniających się

w niego z kamienia w chwili, gdy bierze znalezisko w dłoń podczas spaceru po plaży.¹¹

Samotnik Ionesco miota się w sprzecznościach, nieustannie porażany ambiwalencją doznań. Samotnictwo na przykład pielęgnuje z upodobaniem, sam siebie wtrąca w samotność unikając ludzi, unikając wychodzenia, a z drugiej strony czuje, jak samotność go zabija, jak go wydrąża i pustoszy przytłaczając poczuciem jałowego upływu czasu.

[...] nie mogłem znieść samotności. Mijały dni i dni, i dni, a ja krążyłem od drzwi do okna od okna do drzwi, nie mogąc się zatrzymać. To nie był lęk, to była nuda, nuda materialna, nuda fizyczna, ani poruszać się, ani siedzieć, ani stać. Wszystko było cierpieniem, gangreną duszy. [...] Każda sekunda dłużyła się bez końca. Azylem był sen. Nie mogłem spać cały dzień, niestety! A kiedy spałem, śniło mi się, że się nudzę. [64]

Jak podmiot *Marionetek* Norwida, bohater Ionesco odczuwa zależność jednostkowego bytu od niepojętego „pozaczegoś”, z którego wszystko się wywodzi, i wobec czego jest niesamodzielne, wtórne. I jak tamten uświadamia sobie efemeryczność i przypadkowość pojedynczych istnień:

Jesteśmy tylko węzłami może, efemerycznymi skrzyżowaniami energii, sił, tendencji różnorodnych i sprzecznych, które rozplątuje śmierć. Ale te siły, te wydarzenia energetyczne, to przecież my sami, jesteśmy stworzeni, jesteśmy wyprodukowani, jesteśmy działani [...]. [61]

¹¹ Scena z kamieniem w powieści Sartre'a kojarzy się przewrotnie ze słynną magdalenką Prousta, której smak niespodzianie otwiera na przeszłość i staje się źródłem przyjemnie pogodnych – inaczej niż u Sartre'a i Ionesco – reakcji wspomnieniowych.

Jest w tym przekonaniu ten sam patos, energia wzniosłości, co w aluzji Norwida do „niemistrzowskiej” potęgi „Zrobiciela” wadliwej sceny życia; świadomość biernej, odruchowej roli jednostki w kosmicznych trybach; funkcjonowania zależnego, „bycia działanym” w niepojętej przestrzeni uniwersum. Jednak różni obu autorów, wydaje się, pojmowanie samego kosmosu, u Norwida zorganizowanego (sceny przecież, tyle że „niemistrzowsko zrobionej”), u Ionesco wyobrażonego jako chaos „efemerycznych skrzyżowań energii, sił, tendencji różnorodnych i sprzecznych”.

Filozoficzne kombinacje nie dają bohaterowi Ionesco satysfakcji, ale ich nie porzuca, ponieważ dzieją się jakby poza nim, narzucają samochcąc. Chciałby „przestać myśleć” [55]. Pragnie uwolnienia, które – zawsze krótkotrwałe – znajduje albo w alkoholu („uwolniony od wszelkich pytań. Nie [jest] już niewolnikiem kuli tylko, lecz tego ciepłego okrycia z alkoholu, które spowija człowieka. I mdłości [znikają] [41]”), albo we śnie (trudnym, jeśli w ogóle przychodzi, gdyż bohatera notorycznie nęka bezsenność), albo ćwicząc się w osiągnięciu „iluzji niebytu [46]” metodą, która ogólnie przypomina niektóre wschodnie techniki medytacyjne.

„Myślę za wiele, ja, który przyrzekłem sobie wcale nie myśleć. [...] Gdybym mniej filozofował, żyłbym szczęśliwy [27] – łudzi się i uparcie trenuje uwalnianie myśli od siebie samej, wprowadzając się w trans zawisania w bez-myśli, zawieszania osądu, zawieszania istnienia. Dąży do samotności „absolutnej”, którą przeciwstawia samotności „małej”, „socjalnej” [47], by – jak sam rzecz określa – „umieszczać się w pozaświecie” [48], uzyskując uwalniającą od poczucia nudy „iluzję niebytu”.

Mam metodę, żeby wydobywać się ze smutku albo z trwogi, ale działa nie zawsze. Metoda polega na tym, żeby wpa-

trywać się w otaczające mnie przedmioty, w ludzi, z możliwie jak największą uwagą. Wczepiać się w to. Patrę bardzo, bardzo uważnie i nagle jakbym widział wszystkich tych ludzi i świat po raz pierwszy. A wtedy staje się to niepojęte i dziwaczne. [46]

Zrobiłem jeszcze jeden wysiłek, żeby wrócić w pozaświat, tam, gdzie to już nie ma nazwy. Wpatrywałem się najbaczniej, najuważniej w plamę czerwonego wina na obrusie. [...] chodziło o to, żeby wpatrywać się w coś aż do momentu, w którym nie wiemy już, co to jest. Miała to już być nie plama po winie, miało to stać się „nie wiadomo czym” na tej innej rzeczy, na obrusie, który nie był już obrusem ani białą przestrzenią, ani miejscem plamy. [48]

Bohater zafiksowuje wzrok na wybranym szczególe rzeczywistości i intensywnym wpatrywaniem się („wczepianiem się”) w niego jakby wytrąca się z istnienia. Albo też wielokrotnie „obracając myślą” jakieś słowo, pozbawia je semantycznej konkretności, jak robią niekiedy dzieci, dla zabawy powtarzając upatrzony wyraz aż stanie się strzępem znaczenia. Wtedy umysł samotnika wytrawia się z myśli, zapada w stan błęgiego niepokalanania, rzeczy zatracają swoją tożsamość, „pojęcia opróżniają się ze swojej treści [49]”, on sam osiąga dziewiczy dystans do świata i siebie, bez mała jak noworodek – nieświadomy siebie, swej odrębności.

Usiłowałem się skoncentrować, próbując zapomnieć o wszystkich drogach, jakie widziałem, i wszystkich miastach, i wszystkich ulicach, i wszystkich ludziach, i wszystkich rzeczach. Wepchnięty w świat uświadamiałem go sobie, jakby to było po raz pierwszy. Chciałem odnaleźć tę dziwność świata, którą udaje mi się czasami wywoływać. To tak, jakby znaleźć się na spektaklu, to znaczy, jakbym

znalazł się z boku, w pewnej odległości, nie uczestnicząc już, nie będąc już ani aktorem, ani statystą, którym jesteśmy zazwyczaj z przyzwyczajenia. Otoczony światem nie byłem w świecie. Niekiedy wzmagało to mój lęk, ale najczęściej, przeciwnie, usuwało go. Znika osąd mimowolny i stały [...]. Udawało mi się osiągać coś na kształt neutralności duchowej [...]. Wszystko [...] formowało się, stanowiło już tylko nietrwałe zjawy, rodzaj iluzji niebytu. [46]

Podjęmowane wysiłki odrzucenia „osądu mimowolnego i stałego” dla osiągnięcia „neutralności duchowej” w obcowaniu ze światem to jednak tylko półśrodki, tym mniej zadowolające, że samotnik w miarę starzenia się „[uzyskuje] znacznie trudniej i znacznie rzadziej ów stan, [a] jego zniknięcie pozostawia [go] w niepewności, w przygnębieniu, w czymś na kształt zgryzoty” [49].

Tak oto z nudą wiąże się swoisty „atawizm” (instynktowne dążenie, „zew krwi”) czy archetyp (gdyby posłużyć się terminologią Junga, uogólniając ową skłonność na cały gatunek ludzki) identyfikowany przez Ionesco jako tęsknota za „neutralnością duchową”, „bez-myślnością”, której opisy w *Samotniku* przywodzą na myśl polskie ujęcia niezaspokajalnej w człowieku potrzeby poznania niezapośredniczonego i bycia „bez-krytycznego”, jakie jest udziałem przyrody.

Zwiemy je ziarnkiem piasku.
A ono siebie ani ziarnkiem, ani piasku.
Obywa się bez nazwy
ogólnej, szczególnej,
przelotnej, trwałej,
mylnej czy właściwej.

Na nic mu nasze spojrzenie, dotknięcie.
Nie czuje się ujrzone i dotknięte.

A to, że spadło na parapet okna,
to tylko nasza, nie jego przygoda.
Dla niego to to samo, co spaść na cokolwiek,
Bez pewności, czy spadło już,
czy spada jeszcze.

Z okna jest piękny widok na jezioro,
ale ten widok sam siebie nie widzi.
Bezbarwnie i bezkształtnie,
bezgłośnie, bezwonne
i bezboleśnie jest mu na tym świecie.

Bezdenie dna jeziora
i bezbrzeżnie brzegom.
Nie mokro ani sucho jego wodzie....¹²

Widok z ziarnkiem piasku Wisławy Szymborskiej to właśnie esencjonalny poetycki opis ogarniającej bohatera Ionesco tęsknoty za zbawienną bez-myślnością, za nie-cierpliwym istnieniem, jeśliby człowiek (pozbawiony wszak „zmysłu udziału”¹³) mógł – czemu Szymborska podobnie jak autor *Samotnika* zaprzeczają (przed nimi Sartre w *Mdłościach*, tudzież kartezjanizm i fenomenologia) – wyzbyć się skłonności kontemplowania, poznawczego opanowywania rzeczywistości własnej i przedmiotowej.

W tym tęsknotowym klimacie za nieosiągalną niezawisłością od mentalnej aktywności, za specyficzną głuchotą, „bez-odczuwaniem” przyrody, charakteryzowanym przez noblistkę za pomocą przysłówkowej enumeracji z prefiksem *bez-* i poprzez konstrukcje zaprzeczone ze spójnikiem *ani*,

¹² W. Szymborska, *Ludzie na moście*. Warszawa 1988, s. 11, w. 1-21. Por. „Nadajemy nazwy, które nic nie znaczą, rzeczom, o których nie można nic powiedzieć” [*Samotnik*, 40].

¹³ Określenie pochodzi z wiersza Szymborskiej *Rozmowa z kamieniem*.

utrzymany jest również opis snu inicjujący powieść Olgi Tokarczuk *Dom dzienny, dom nocny*:

Pierwszej nocy miałam nieruchomy sen. Śniło mi się, że jestem czystym patrzeniem, czystym wzrokiem i nie mam ciała ani imienia. Tkwię wysoko nad doliną, w jakimś nieokreślonym punkcie [...] – wtedy odkrywam tę dziwną prawdę. Że jestem patrzeniem, bez refleksji, bez żadnej oceny, bez uczuć. I zaraz odkrywam inną rzecz – że potrafię patrzeć także poprzez czas, że tak samo jak zmieniam punkt widzenia w przestrzeni, mogę go zmieniać także w czasie, jakbym było [sic!] strzałką na ekranie komputera, która jednak porusza się sama z siebie albo po prostu nie wie nic o istnieniu poruszającej ją dłoni.¹⁴

„Jakbym było”. Zmiana kategoryjna rodzaju żeńskiego na nijaki wprowadza w tajemniczą nieokreśloność „bezwiednego” istnienia, o którym marzył bohater Ionesco, próbując wprowadzać się w trans nie-myślenia. „[Ja] samo do siebie nie należę, a nawet nie ma czegoś takiego jak ja” Tokarczuk, przypomina stan osiągniany na jawie przez samotnika: „umieszczanie się w pozaświecie” techniką wpatrywania się w płamę/nie-płamę na obrusie/nie-obrusie białym/nie-białym. Gramatyczne *neutrum* w powieści *Dom dzienny, dom nocny* wyraża stan poznawczego „zobojetnienia”, „zmysłowej czystości” *bycia samym patrzeniem, czystym widzeniem*, gdy sen wytrawia osobowe „ja” z poczucia tożsamości, z poczucia odrębności, ze świadomości bycia kimś, gdzieś, „osadzenia w”. „Ja” nie będąc „ja” po prostu jest, zawisa w trwaniu. Patrzy bezwiednie, „ani nie [poznaje] nic nowe-

¹⁴ O. Tokarczuk, *Dom dzienny, dom nocny*. Wałbrzych 1999, s. 7–8; podkreśl. S. T.-M.

go, ani nie [zapomina] tego, co [zobaczyło]”. W stanie bezwiedzy, że jest „jakiś” i „jakoś”, wolne poza czasem i przestrzenią:

[śni, wydaje mu się], nieskończenie długi czas. Nie ma przed i nie ma po, nie [oczekuje] też niczego nowego, bo nie [może] ani nic nabyć, ani nic stracić. Noc się nigdy nie kończy. Nic się nie dzieje. Nawet czas nie zmienia tego, co [ono widzi]. [8]

Wyobrazenie egzystencjalnego zawieszenia „onego” w beczasie snu nosi ślady ograniczeń, jakie w opisie takiego stanu następuje język. W nazywaniu nieznanego poprzez znane widać przezieranie tkanki racjonalnej, narzucającej się przy próbie opowiedzenia nieokreśloności sennego bezczucia, nie-wiedzy, nie-bycia. W problematyczności opisanego takiego stanu Tokarczuk przypomina Ionesco. W *Domu dziennym, domu nocnym* doznania ze snu, jak w *Samotniku* próby zawisania w beczasie, są referowane poprzez serię podobieństw do tego, czym jednak nie są, inaczej ich identyfikacja nie byłaby możliwa; wszystko jest „jakby”, „przypomina” znane, od którego radykalnie się różni.

Odniesienie do powieści Tokarczuk pod (z pozoru) pretekstem związku nudy z ucieczką w sen (w gruncie rzeczy głębiej umotywowane) ma jeszcze inne uzasadnienie związane z pytaniem tytułowym „jak się nie nudzić?”. Otóż *Dom dzienny, dom nocny* jest poza wszystkim pochwałą starości, uzbijającej przeciw nudzie „bez-wiedzą siebie”. Stara perukarka Marta w książce Tokarczuk uosabia „jakiś rodzaj piękna, odwrotność dojrzewania” [268] przeciwny ludzkiemu upodobaniu (z niewiadomych przyczyn) „tylko [jednej] części przemian. [...] [wzrostu i stawania się], a nie [kurczenia się i rozpadu]” [269]. Obcując z nią narratorka powieści przygląda się

z zazdrością jej „[słodkiemu uczestnictwu] w rozciągliwych popołudniach z kleistym znieruchomiałym słońcem” [231], jej powolnemu istnieniu, spokojnemu, skupionemu na detalach dnia z szacunkiem i zaangażowaniem godnym wielkich (większych?) spraw:

Starość wszędzie wygląda podobnie [...]. Starannie zmywane talerze, okruszki zbierane ze stołu do nylonowych toreb, żeby potem dwa razy w tygodniu pójść do parku i rozrzucić je pod nogi gołębiom. Liść krotonu, który opadł w nocy – przyglądanie się ranie na łodydze. [...] Podziwianie buraka w ogródku [...], słuchanie radia ze spokojnymi dłońmi, planowanie na jutro segregowania guzików. [...] Śledzenie wzrokiem zygzakowatych tras listonosza. Patrzenie w niebo z kuchennego okna i świadomość każdego kroku wędrówki słońca. [231-232]

Narratorka Tokarczuk uświadamia sobie, że podziwiała w starości nie wiek, lecz ów stan „nie działania” – „może taki przydarza się tylko na starość [sic!]” [232] – stan „bez-wiedzy siebie” ziarnka piasku uwalniającej od zgryzot, pozwalającej poddać się biegowi życia bez przeciwstawiania się wirom, po prostu, beznamiętnie, lekko; pozwalającej –

[n]ie działać, a jeżeli już, to powoli, jakby nie o wynik działania chodziło, ale o sam ruch, sam rytm i melodię ruchu. [...] Ignorować czas, jakby był tylko naiwną reklamą czegoś innego, czego pożąda się naprawdę. Nic nie robić. Liczyć uderzenia zegara w pokoju, uderzenia łapek gołębi o parapet, uderzenia serca. I zaraz o wszystkim zapominać. Nie tęsknić, nie pragnąć. [...] Przytulić się do własnych kolan. Wspominać pedantycznie, od początku do końca, aż z nudów umysł zapadnie w drzemkę. [ib.]

I wreszcie, prócz dwu omówionych kwestii, snu i starości jako czynników ochronnych przed nudą, powieść Tokarczuk „przylega” do *Samotnika* przesłaniem ewokowanym strzępistością kompozycyjną i ujęciem fabularnym zasadniczych tematów książki (czasu, przemijania, śmierci, tożsamości; nudy w tle zagadnień centralnych). Upraszczając interpretację, świat w *Domu dziennym, domu nocnym* nie ma planu, jest chaosem przypadkowych elementów i w tym nieporządku jest analogiczny do rzeczywistości z wyobrażeń bohatera Ionesco. Jednak w powieści Tokarczuk ten stan rzeczy działa mobilizująco, skłania do odrzucenia absurdalnego buntu; sensem życia jest samo istnienie, a ideałem „bycia” człowieka w świecie staje się spokojne podążanie za nurtem czasu i zdarzeń. Odpowiedzią na pytanie Norwida (gdyby ono *explicite* zostało postawione w *Domu dziennym, domu nocnym*) mogłaby więc być afirmacja życia poprzez bierność (w nieaksjologicznym znaczeniu słowa), niemożliwa w wypadku bohatera Ionesco ze względu na charakter nękającej go przypadłości – czyniącej go głuchym na racjonalne argumenty.

Ten konsolacyjny duch współczesnych literackich ujęć monotonii świata i uwięzienia człowieka w świecie z natury niedocieczonym i poznawczo nieopanowanym jest wyjątkowo dobrze widoczny w najnowszym tomiku Szymborskiej *Chwila*¹⁵, przenikniętym harmonią istnienia pojawanego (wydaje się, ateistycznie) jako wprawdzie „burza przed ciszą” (z wiersza *Negatyw*), ale ze spokojem, który człowiek osiąga – nie wypominając poetce życiowej dojrzałości, raczej idąc we wnioskach za sugestią Tokarczuk – chyba z wiekiem lub „w zatrząsieniu” (wieloznaczny jest tytuł drugiego z utworów w nowym tomiku) rozumianym nie ilościowo (jako ‘mnóstwo’ [konkurencyjnych wcieleń]), lecz w skojarzeniu

¹⁵ W. Szymborska, *Chwila*. Kraków 2002.

z *wstrząsaniem, trzęsieniem* (otrzeźwiająjącym), wywołwanym z nagła i niekoniecznie na długo.

Życie – jedyny sposób,
[...]
Wyjątkowa okazja,
żeby przez chwilę pamiętać,
o czym się rozmawiało
przy zgaszonej lampie;

i żeby raz przynajmniej
potknąć się o kamień,
zmoknąć na którymś deszczu,
zgubić klucze w trawie;

i wodzić wzrokiem za iskrą na wietrze;

i bez ustanku czegoś ważnego
nie wiedzieć.

Notatka, w. 1, 12–22, s. 40–41

W takim ujęciu wszystko, co było wyczerpującą troską i nieznośnym bólem samotnika, na co był skazany i co chciał bezskutecznie odrzucić – skłonność poznawcza, świadomość odrębności i wyosobnienia, demobilizujące go poczucie śmiertelności i skończenia – staje się afirmowaną wartością, powodem radości bycia wśród innych stworzeń, korzyścią, o której „ja” w liryku Szymborskiej pogodnie twierdzi: „też nie wybierałam, / ale nie narzekam”, mając „kostium” idealnie dobrany, jedyny w swoim rodzaju, jak „każdy od razu [pasujący] jak ulał / i noszony [...] posłusznie / aż do zdarcia” ze świadomością – wyłącznie ludzką – potencjalnej straty z powodu nieprzyodziania innego z „garderoby natury”:

Jestem kim jestem.
Niepojęty przypadek
jak każdy przypadek.

Inni przodkowie
mogli być przecież moimi,
a już z innego gniazda
wyfrunęłabym,
już spod innego pnia
wypęzła w łusce.

[...]

Mogła mi nie być dana
pamięć dobrych chwil.

Mogła mi być odjęta
skłonność do porównań.

Mogłam być sobą – ale bez zdziwienia,
a to by oznaczało,
że kimś całkiem innym.

W zatrzęsieniu, w. 1-9, 40-46, s. 7-9

Entropia ku śmierci obecna *W zatrzęsieniu* w dalekim tle (jako moment „zdarzenia [kostiumu]” przywdziewanego w chwili narodzin), nie wtrąca podmiotu w ponure rozważania, nie wzbudza lęku przed kresem rozumianym jako ostatni przed „ciszą” etap naturalnego procesu zużywania się ciała-kostiumu. (Figura ciała-kostiumu zbliża Szymborską do Norwida w pojmowaniu ogólnym życia jako spektaklu istnienia, w detalach odmiennym u obojga autorów.) Lektura *W zatrzęsieniu* usposabia epikurejsko możliwością trakto-

wania śmierci jako pozytywnego memento. Świadomość, że mogło się „być kimś / o wiele mniej osobnym. / Kimś z ławicy, mrowiska, brzęczącego roju, / szarpaną wiatrem cząstką krajobrazu” [ib., w. 18-21] uskrzydla do życia, upewnia podmiot o własnej jedyności, a z czasu danego mu raz i wyjątkowo czyni drogocenny dar, który trzeba jak najmądrzej, najlepiej, najpełniej wykorzystać. Wiersz wzbudza szacunek do życia, napawa optymizmem, ale też afirmacja sprawia w nim wrażenie „niezasłużonej” – tj. talentu, łaski, „przypadłości” u jednych błogosławionej (jak w tomiku Szyborskiej – usposobienia do witalnego pędu), u innych przekłetej (jak w powieści Ionesco – zdolności do samorodnej autodestrukcji).

Ciekawe, choć warsztatowo niewysokich lotów rozwiązanie fabularne, łączące obie reakcje na monotonię życia i świadomość kresu (autodestrukcję lub afirmację), zaproponował Paulo Coelho w powieści pt. *Weronika postanawia umrzeć*¹⁶, dedykowanej przez wydawcę „tym, którzy mimo przeciwności losu nie tracą nadziei”. Wedle brazylijskiego pomysłu, realizowanego mimo powagi spraw w konwencji delikatnie żartobliwej, samobójstwo traktowane jako remedium na nudę staje się przewrotnie wstrząsającym początkiem niespokojnej drogi ku apoteozie życia i czynnikiem kreatywnym. Tu śmierć zaznana, i to wielokrotnie (nie – tylko wyobrażona, jak u Ionesco) mobilizuje do życia. Już nie jest fantomem służącym pojęciowemu obmacywaniu nieznanego, swoiście ponętym

¹⁶ P. Coelho, *Weronika postanawia umrzeć*. Przeł. G. Misiorowska, B. Stępień. Warszawa 2000.

specyfikiem rozważanym jako potencjalnie uwalniający od bólu istnienia.

Ambitna acz zrezygnowana dwudziestoczworoletnia bohaterka książki, udręczona bylejakością życia i bynajmniej nie pod wpływem miłosnego zawodu, celowo przedawkowuje środki nasenne. Zapadając w przedśmiertną śpiączkę „[cie szy] się, [...] że nie będzie musiała uczestniczyć w takim samym spektaklu przez najbliższe trzydzieści, czterdzieści czy pięćdziesiąt lat – bo stałby się tragedią jej życia, tragedią, w której wszystko się powtarza, a każdy dzień podobny jest do poprzedniego” [15]. W ciężkim stanie trafia na oddział psychiatryczny pod opiekę lekarza, który próbując „wylimino wać z niej Vitriol, albo inaczej mówiąc Gorycz”, poddaje pacjentkę (z powodzeniem) kontrowersyjnemu moralnie eksperymentowi. (Vitriol jest domniemaną przez psychiatrę substancją wydzielającą się w organizmie ludzkim na skutek życiowej frustracji.) By definitywnie wyleczyć dziewczynę z prób samobójczych, przez tydzień (bez jej wiedzy i zgody, rzecz jasna) lekarz wywołuje u niej poprzez wstrzykiwanie narkotyku reakcje podobne do ataków serca (utrata oddechu, silne bóle w klatce piersiowej, zawroty głowy, apatię, etc.), żeby „[najałła] się strachu, [...] [i miała] dość czasu by rozmyślać o śmierci i przyrzec się od nowa swojemu życiu” [219]. Opiekujący się Weroniką psychiatra pracuje nad dysertacją, w której broni tezy: *Świadomość śmierci pobudza do życia*. Jego homeopatyczna metoda okazuje się nad podziw skuteczna. Niedoszła samobójczyni uświadamia sobie wartość codzienności, urodę życia ukrytego w drobiazgach, w kroplach deszczu na policzkach, w uśmiechaniu się do mężczyzn i przyjmowaniu od nich zaproszeń na kawę, przed czym dotąd się wzbraniała, w więzi z matką, której miłości nie doceniała, ani własnej do niej. „Pragnę oddać się mężczyźnie, miastu, życiu i na koniec – śmierci” [149], tymi słowy kończy jedną z ostat-

nich przed ucieczką terapeutycznych sesji z lekarzem. Co więcej, terapia afirmacji życia poprzez wzbudzenie lęku przed śmiercią, daje zaraźliwe efekty; przypadek Weroniki uświadamia wartość życia i pomaga „[zadowolili się] tym, że [się] *Jest*” [111] także innym pacjentom oddziału psychiatrycznego. „Umieranie tej dziewczyny sprawiło, że [zrozumieli] własne życie” [181]. Wielu z nich „przeraziła świadomość powolnej i nieuniknionej śmierci. Wszyscy zapewne pomyśleli o tym, co tracą i nagle zaczęli cenić życie” [220]. (Oczywiście słowo „nagle” trzeba rozumieć niedosłownie, jako stylistyczny wyraz euforii sprawnego diagnosty, który z satysfakcją bilansuje wyniki swego przedsięwzięcia.) Lekarz wybawca rozmyślając nad słusznością swego postępowania po opuszczeniu przez Weronikę szpitala, dochodzi do wniosku, że lęk pacjentki przed śmiercią, wywołany sztucznie narkotykami, ma sens i wart jest słusznej sprawy:

Dziewczyna uważać będzie każdy dzień życia za cud, bo tak jest w istocie, zważywszy wszelkie możliwości niespodziewanych zdarzeń w każdej sekundzie naszej kruchej egzystencji. [220]

W powieści Coelho pojawiają się też wątki związane z cierpieniem na skutek ubezwłasnowolnienia człowieka w uniwersum, tyle że w *Weronice*... staje się ono w końcu przesłanką dla optymistycznych wniosków. W jednej z wielu rozmów prowadzących tytułową bohaterkę do „nawrócenia”, „wariatka” Zedka, dla której obcowanie z Weroniką także jest źródłem zdrowienia, uzmysławia rozmówczyni pozytywną stronę bycia drobiną w kosmosie:

Każdy z nas żyje w swoim własnym świecie. Ale gdy popatrzysz na niebo pełne gwiazd, zobaczysz, że te różne świa-

ty zazębiają się, tworzą konstelacje, systemy słoneczne i galaktyki. [171]

W opozycji: nikła cząstka wobec represyjnej całości, Zedka dostrzega zaletę – scalenie pojedynczych punktów tworzących globalny wzór. Walor negatywny – ekspansja całości – traci w tym ujęciu na znaczeniu, przeciwnie niż w ujęciach Norwida i Ionesco. W „przedśionku śmierci” [73], w apogeum pustki i samotności, ta prawda objawi się głównej bohaterce Coelho w całej pełni. Poznawszy w szpitalu mężczyznę, którego beznadziejnie pokocha (zagrożona, we własnym mniemaniu, rychłą śmiercią), Weronika wyzna mu w poczuciu bliskiego końca:

Dziękuję ci, że nadałeś sens memu życiu. Przyszłam na świat, by przeżyć to, co przeżyłam; spróbować popełnić samobójstwo, uszkodzić serce, spotkać się z tobą, wspiąć się na ten zamek, i po to, byś wyrył w swej duszy moją twarz. To jedyny powód, dla którego przyszłam na świat – aby pozwolić ci znaleźć drogę, z której zboczyłeś. Nie pozwól, by moje życie stało się niepotrzebne. [214]

Rozmowa odbywa się już poza szpitalem, z którego bohaterowie uciekli; ona, by umrzeć w innym otoczeniu, on, by realizować malarskie projekty, zarzucone pod presją rodziców (zasadniczą przyczyną jego choroby i hospitalizacji). Cytowany fragment – prawda – tchnie tanim patosem, artystycznie ociera się o kicz, zwłaszcza wyjęty z szerszego kontekstu, ale osnuty jest wokół inspirującej myśli-ratunku przed egzystencjalną nudą. U Norwida i Ionesco perspektywa kosmiczna wpływała na bohaterów frustrująco, defetystycznie. W powieści Coelho, podobnie jak u Szymborskiej w tomiku *Chwila*, usposabia witalnie. Wśród „zatrzęsienia” istnień skończonych, kruchych, więc tym bardziej drogocennych, Szymborska

eksponuje podmiotową jedyność, Coelho zaś, dotknąwszy tajemnicy związania wszystkiego we wszechświecie (właśnie związania, nie wyizolowania), eksponuje wartość więzi łączących ludzi, odkrywa korzyść z życiowych niepowodzeń i zło traktuje jako hartujące człowieka wyzwanie, warunek konieczny dobra, które zdarza się wyłącznie w tym, a nie innym planetarnym ułożeniu – następstwie wszelkich przed nim komplikacji i zapowiedzi przyszłych. Sens istnienia atomu jest wedle Coelho konstelacyjny; punkt to aktywna cząstka kosmicznego ustroju, warunkująca jego życie, dlatego bezcenna.

Coelho widzi ratunek przed deprymującą monotonią w entuzjazmie i w miłości, ale też wyposaża swych bohaterów w wiedzę, że niełatwo je osiągnąć. Dane są w „magicznych chwilach” (mają iluminacyjny charakter) i „stają się impulsem do poszukiwania własnej wizji Raju” [193]. Dla nielicznych – wizjonerów takich jak Jezus, Darwin, Freud, Kolumb, Marks (dla każdego w inny sposób) – są stałym azymutem, który nie pozwala im zejść z raz obranej drogi. Przeciężni ludzie albo poddają się pulsowaniu entuzjazmu i miłości, pokornie godząc się na codzienny mozół, albo – nadwrażliwi na czczość egzystencji – uciekają w chorobę i szpitalny azyl.

[...] o wiele ciekawiej byłoby [...] kupować jabłka i rozmawiać na targu przed teatrem. Jasne, że odnalazłabym zapomniane już sprawy: rachunki do zapłacenia, drobne sprzeczki z sąsiadami, ironiczne spojrzenia ludzi, którzy mnie nie rozumieją, samotność, pretensje własnych dzieci. Ale sądzę, że wszystko to stanowi część życia i że można się z tym wszystkim uporać za cenę niepomniernie mniejszą niż ta, którą płacimy, odzegnując się od kłopotów. [160]

Po trzech latach kuracji antydepresyjnej Mari, która te słowa kieruje do Weroniki, przekonuje się wreszcie, że życie w szpitalnym akwarium (tak nazywa miejsce swego odosobnienia), niewiele się różni od tego na zewnątrz. Postanawia podjąć ryzyko przygody, jaką jest życie, i wyrusza do Bośni, gdzie, jak sądzi, „są [...] ludzie, którzy na mnie czekają, choć nie znają mnie wcale i ja ich jeszcze nie znam” [210]. Decyzja Mari wykazuje pokrewieństwo z koncepcją kosmosu wzajemnie związanych istnień, warunkujących się nawzajem i uzasadniających swoje „tu” i „teraz”. W tym, co pierwotnie wtrąciło bohaterkę w szpitalne mury, znalazła z czasem pozytywne rozwiązanie. Jej przypadek ma jednocześnie szerszy wymiar. Przykład Coelho dowodzi, że regres psychiki nie tylko względnie zależy od podmiotu, ale że na bodźce regresywne ten sam podmiot może odmiennie reagować w różnym czasie. W powieści *Weronika postanawia umrzeć* odporność na nudę nie jest dana człowiekowi bezterminowo. Choć autor zmierza do optymistycznych wniosków kończąc dzieło powszechnym, zdawałoby się, ozdrowieniem bohaterów, na pomyślnym zakończeniu kładzie się cień chybotliwej równowagi. Rzecz w tym, że Coelho uzmysławia już nie tylko dwubiegunowość ludzkiej reakcji na czczość egzystencji, eksponując wymiar pozytywny uwięzienia człowieka w kosmosie, lecz daje do myślenia sugestią, iż nawet w optymizmie reagowania na przykre bodźce podmiot stale jest zagrożony negatywnymi nawrotami.

Porównanie tekstu Norwida o nudzie z dziełem Ionesco, uwzględniające konteksty, na które otwierają się oba utwory, skłania do wniosku, że w XX wieku dokonał się i utrzymuje w XXI stuleciu dyskretny zwrot „ku pokrzepieniu”, w stronę

oswojenia/akceptacji nudy traktowanej jako naturalna jakość życia. Bohater Norwida znajduje się na początkowym etapie uświadomienia, samotnik Ionesco w epicentrum bólu, Weronika i partnerujący jej w powieści Coelho satelici stopniowo uzyskują dystans do cierpienia; raczej chybotliwy. *Samotnik* przynosi krytykę narcystycznych postaw nadmiernej wybujałości intelektualnej i filozoficznej, nudy po części zawinionej, u której podstaw leży osamotnienie „wybrane”, „wypracowana” nerwica światopoglądowa implikująca utratę zdolności życia „po prostu”, ale po części uzasadniona indywidualnymi skłonnościami, więc od podmiotu względnie zależna.

Zaszły też zmiany innego rodzaju – literatura podążyła w stronę emocjonalnego wyciszenia, od buntu, poprzez stadia bierności negatywnej bo przykrej, wynikającej z rezygnacji, do bierności afirmatywnej, wynikającej z aprobaty i pokory. Bohater Norwida był wyzywający; ironia przecież wyraża buntowniczą namiętność, sprzeciw. Samotnik Ionesco przeciwnie – jest bierny, ulega nudzie, pozwala jej sobą zawładnąć, ale to nie jest bierność pełna światła i ciepła, do jakiej dojrzały bohaterki Tokarczuk i Szymborskiej, nawet nie taka, jaką w bohaterce Coelho wzbudziła nieudana próba samobójcza i eksperyment zwielokrotniający mękę konania; samotnik, gdy się buntuje – walczy anemicznie, est bezwładny, niewolniczo uległy, podatny na czynniki destruktywne. Nie szuka dla siebie zajęć, markuje działanie i z przerażeniem obserwuje, że praktykując „zawisanie w beczasie” traci wprawę; coraz rzadziej i słabiej w porównaniu z młodością udaje mu się osiągać stan bezpiecznego wypreparowania z myśli. Z przerażeniem zauważa też, iż dopiero we wspomnieniu przeżycie uzyskuje barwę, staje się ponętne i wzbudza tęsknotę za minionym, podczas gdy jako akt (przeżycie *in statu nascendi*) dokucza obezwładniającą

monotonią; lecz z tej wiedzy samotnik nie potrafi w porę skorzystać. Ostateczne uspokojenie uzyskuje w agonii (może we śnie?) kończącej książkę; może, bo finałowa scena nie jest pod tym względem jednoznaczna. Tak czy inaczej ów stan, który na koniec osiąga, daje ukołysanie – jakby mistyczne, jakby senne, jakby agonalne – bez-myśli, bez-świadomości, bez-treści; spokój fali płynącej z nurtem (uchodzącego?) życia; łagodność biorącą się z bycia „po prostu”, z akceptacji, która jednak sprawia wrażenie wymęczonej. Mimo to czytelnik ma sposobność na niej zyskać, jeśli skończy lekturę w przekonaniu, że kto ściga miraż, może przegapić szczęśliwą przystań. Tokarczuk idzie dalej jeszcze, gdy robiąc użytek z wiedzy, że świat jest chaosem, uświadamia ocalenie w „biernym oporze” „myślącej trzciny”, silnej, jak u Pascala, słabością giętkiego „ciała” (na cóż opór), ustępliwego pod naporem łamiącego dęby wichru.

Stąd już tylko krok w stronę inaczej ocalającej przed nudą propozycji Josifa Brodskiego. W mowie pożegnalnej na uroczystej promocji absolwentów Dartmouth College latem 1989 roku, opublikowanej później w tomie esejów *On Grief and Reason* jako *Pochwała nudy*¹⁷, autor dokonał afirmacji tej, jak nazwał nudę, „Sahary psychicznej”. W aprobatywnym tonie, więc nie pierwszy po Kierkegaardzie i Heidegerze, i swobodnie traktując zagadnienie (żartobliwą nonszalancję usprawie-

¹⁷ Esej Brodskiego o nudzie ukazał się w polskim przekładzie już po śmierci autora, w okrojonym o kilka esejów tomie wydanym pod tytułem: *Pochwała nudy* (przeł. A. Kołyszko, M. Kłobukowski. Wybór i oprac. S. Barańczak. Kraków 1996); wszystkie cytaty za tą edycją.

dliwiały okoliczności przemówienia) spróbował uchwycić ry-
sy charakterystyczne demona nudy, pokazując, śladem po-
przedników, jej nieuchronność w ludzkim życiu, związek
z czasem, powtórzeniem i monotonią, a także jej... wartość
– jako czynnika osadzającego ludzkie życie „we właściwej
perspektywie, co owocuje precyzją i pokorą”, gdyż:

[...] poczucie daremności, ograniczonego znaczenia nawet
najlepszych, najgorliwszych poczynań jest lepsze od złu-
dzenia na temat ich skutków i towarzyszącego mu poczu-
cia własnej wielkości. [91]

W zestawieniu z powieścią Ionesco i *Marionetkami*, Brodski
brzmi dość demagogicznie; ani podmiot Norwida, ani tym bar-
dziej samotnik nie sprawiają wrażenia przekonanych, że wie-
dza jest lepsza od złudzeń. Niemniej, wystąpienie rosyjskiego
poety ma wyraźnie nastawienie terapeutyczne, jest wskaza-
niem sposobu przewycięzania stanów niemożności, zniechę-
cenia, acedii, propozycją egzorcyzmowania nudy albo poprzez
twórcze działanie uwalniające od poczucia monotonii i wtórno-
ści, albo poddanie się jej, albo, gdy pierwsze dwa sposoby za-
wodzą, poprzez jej – co dość zaskakujące – przeczekanie. We-
dług Brodskiego bowiem (w tym akurat nie różni się od
poprzedników), przed nudą właściwie nie ma ucieczki, azylu,
który by od niej chronił; każdy jest potencjalną ofiarą poczucia
jałowości czasu i daremności życia, to doświadczenie egalitar-
ne, które atakuje bezwyjątkowo wszystkich, choć jednych mniej
opieszale, innych bardziej, i z różną ostrością. Pociuszające, zda-
niem Brodskiego, jest natomiast, że chociaż kleszcze nudy zaci-
skają się w równym stopniu na duszy biedaka, co bogacza –
„nie ma takiego uścisku na tym świecie, który by się w końcu
nie rozwarł” [93]. Zatem przeczekiwanie to akt obronny, forma
„uczepiania się czegos” (jakiego pragnął bohater Ionesco). Czy

jednak w stanie totalnej bezwoli możliwe? Człowiek porażony pustynnym wypaleniem traci wolę i nadzieję; w samym porównaniu przez Brodskiego nudy do Sahary tkwi wyobrażenie bezkresu spieczonej, ugornej ziemi, bez oazy – nadziei ocalenia. Żeby wypatrzeć możliwość ocalenia, trzeba by wykroczyć poza tę pustkę, być poza nią. W warunkach jednostajności po horyzont człowiek traci orientację, doznając nieobiektywnie optycznego spłaszczenia, ograniczony w nieskończoności „pustki równej”, jak pisał o nudzie Leopold Staff, którego twórczość Brodski znał i cenił:

Szara, spękana ziemia, ugor zjałowiały,
Poszarpany pustymi wyschłych wód koryty.
W górze chmur brudna płachta skłon zasnuła cały,
Mglisty przestwór w znużenia chory sen spowity,
Pustka równa, ni drzewa, wzgórza ani skały,
Okno nie może lecieć w górę, w dumne szczyty –
Monotonia, a w dali nuda pełźnie skrycie,
Włokąc za sobą rozpacz: oto nasze życie.

Szara, spękana ziemia..., w. 1-8

„Saharyjski” szczegół w Brodskiego charakterystyce nudy prawdopodobnie jest śladem lektury *Szarej, spękanej ziemi...* Autor eseju *Jak czytać książki* (poprzedzającego w zbiorze *Pochwała nudy* tekst tytułowy) zaleca w nim zaznajomienie się w zakresie poezji polskiej („najbardziej niezwykłej poezji naszego stulecia” [83]) z twórczością Staffa, wymienionego przed Czesławem Miłoszem, Zbigniewem Herbertem i Wisławą Szymborską, wśród czołówki wybitnych autorów literatury światowej: Williama Butlera Yeatsa, Thomasa Stearnsa Eliota, Rainera Marii Rilkego, Georga Trakla, Federico Garcii Lorci, Konstantinosa Kawafisa, Osipa Mandelsztama, Anny Achmatowej i innych.

Obraz spękanej, zmartwiałej suszą ziemi jest w liryku Staffa – analogicznie zresztą jak sformułowanie Brodskiego „Sahara psychiczna” – metaforą „skończenia się”, wyjąłwienia przez nudę. Pustynny pejzaż wyobraża stan duszy podmiotu, który doznał klęski wypalenia i nie ma nadziei na zmianę. Charakterystyczny jest dla tego opisu rozłam pomiędzy elementami statycznymi, określającymi stan, w jakim pozostaje człowiek, stan kojarzony z pustynią, miejscem trawionym żarem, poszarpanym, niepłodnym, oraz elementami względnie dynamicznymi („ruchomymi”), które wyobrażają nawarstwianie się – jedyną aktywność – nudy „pełnącej skrycie” ku/na pustynny ugó. Ruch w górę symbolizujący niemożliwe ocalenie, przeciwny sugerowanemu w tekście upadkowi w spopielałą ziemię, jest u Staffa ruchem odebranych, utraconym – „oko nie może lecieć w górę”. Asocjacje innego rodzaju ruchomości są z gruntu negatywne – *pełzanie* narzuca skojarzenia „gadzie” albo „robacze”, a *wleczenie (za sobą rozpaczy)* ewokuje wrażenie przesuwania z trudem, opornego przemieszczania czegoś niepotrzebnego, niewygodnego, a jednocześnie prowokuje odniesienia związane z formą zwrotną *wlec się*, oznaczającą 1) ‘bycie wleczonym, ciągniętym’, 2) ‘posuwanie się naprzód bolesne, powolne’ (jak we frazach: *wlec się noga za nogą* ‘posuwać się bardzo powoli’, *wlec się w ogniu czegoś* ‘nie nadążać za rozwojem czegoś, być zapóźnionym w działaniu; nie dotrzymywać kroku, zostawać w tyle’), ale też 3) ‘dzianie się czegoś wolne, ciągnięcie się przez długi czas; dłużenie się, przedłużanie się’, 4) ‘rozpścieranie się, snucie się wkoło’ (jak w wyrażeniach o dymie czy mgle).

Horyzont uległ w wierszu Staffa całkowitemu spłaszczeniu. Wytacza obszar wyniszczony, rachityczny, poza którym – taka jest sugestia – jeśli istnieje jakieś „więcej” czy „dalej” niewidoczne dla oczu, to identyczne ze znanym. Otoczenie jest nie-

zróznicowane, nie ma tu obiektów dających możliwość zawieszenia na nich wzroku. Wszystko, co *nad* („w górze”) i *wokół* (bliżej i „w dali”), jest opisywane jako jednostajnie puste, wynędzniałe, niewyraźne („mglisty przestwór”), pozbawione urozmaiceń przynoszących oku zbawienną odmianę, jaką mogłyby dawać (i cień – osłonę i wytchnienie przed żarem) drzewa, wzgórze czy skały, a wszystko poszarpane „pustymi wyschłych wód koryty”. Perspektywa w znaczeniu ‘tego, co da się przewidzieć na przyszłość, widoki na coś’ tu nie istnieje. „W dali nuda pełnie skrycie” narzucając przemocą rozpacz. Sytuacja podmiotu nie jest tymczasowa. Sformułowanie „oto nasze życie” czyni z niej fundament egzystencji ludzkiej, a nie generalnie osobistą czy okresową okoliczność.

Pustynia wprawdzie nie umiera trwale. Susza ją wyniszcza, ale życie na niej przygasa, nie gaśnie. W porze monsunowej pustynia odżywa. Jednak tego sensu – zaledwie uśpienia, aktywności podskórnej, czasowej hibernacji – spieczony przez nudę krajobraz duszy u Staffa jest pozbawiony. W lirycznym wizerunku porażenie nudą jest totalne. Monotonia, wybledzenie, szarość, przenikają wszystko suchym pyłem. Życie w warunkach pustynnej egzystencji to codzienna katorga bez nadziei wody dającej ożywienie, „pustka równa” – wszędzie jednakowa, jednostajna. Jakkolwiek opisany stan jest formą „chorego snu”, nie jest to sen, który by tonowało oczekiwanie przebudzenia. Wiersz Staffa ewokuje wrażenie trwałego wyniszczenia nudą, tylko wegetacji, życia pozornego, lichego, w którym jednak Brodski dostrzegł i wyeksponował możliwość ocalenia przed wypaleniem „Saharą psychiczną” – przetrwanie.

Ciekawe, że i u Ionesco pojawia się motyw pustyni, tylko w całkiem odmiennej funkcji, dla zaaranżowania w zakończeniu książki zgoła innych niż u Staffa czy nawet Brodskiego nastrojów:

Znowu stanąłem w oknie. Wśród otaczających mnie murów i dachów powstawały wibracje, świetliste wibracje olśniewającego światła. Mury i dachy rozpadały się jakby, zacierają się ich kontury. [...] Zagięły w świetlistej oddali, dymy przezroczyste, znikły. Przed moimi oczyma rozciągała się pustynia, bezmierna pod świetlistym niebem w rozjarzonym słońcu, aż po widnokrąg. Był już tylko piasek iskrzący się w świetle. Mój pokój wydawał się zawieszony, cichy, punkt w bezmiarach. [147]

Wizja sprawia, że samotnika ogarnia błogość. Uspokojenie rodzi się ni to w agonii, ni to we śnie. Jego umysł zapada się w niebyt, ogarnia go poczucie harmonii, wrażenie wyciszenia, jak niegdyś w „pozaświecie”, gdy osiągał „neutralność duchową” (analogiczną do „czystego patrzenia” we śnie w powieści Tokarczuk). Krajobraz pustyni ma tu pozytywny walor. Nie oznacza zwęglenia duszy, lecz jej oczyszczenie w „ogniu” pustynnego słońca, gdy „ja” zatracą się w bezkresnym przestworze, w słonecznym cieple, w jasności przeświełającej wszystko tak, że pojedyncze punkty tracą kontury i zlewają się w jedno niezróżnicowane nic. Zniewolenie dobiega kresu. W ostatniej sekwencji dzieła, interpretacyjnie niejednoznacznej, a ze względu na osadzenie w symbolice biblijnej – tajemniczo mistycznej – bohater Ionesco już w łóżku, albo nadal w łóżku, a może nie w łóżku, lecz nadal stojąc w „pustynnej” perspektywie okna, zaznaje ukojenia w symbolicznej scenie ogrodowej. Status tego doświadczenia jest celowo niejasny; może to być wizja agonalna albo/i mistyczna, albo też marzenie sennie. Może bohater zasnął już wcześniej, śniąc to, co w poprzedniej sekwencji wydawało się realnością „znowu [stawania] przy oknie” i pustynnego błogostanu przeświełania w niebyt, które wywołała percepcja rzeczywistych przedmiotów – pejzażu skąpanych w słońcu dachów widzianych z okna. Możliwe też, że scena wyobra-

za moment przekraczania granicy niewiadomego, iluminacji w umieraniu. Albo jest marzeniem sennym, Marzeniem Sennym, w którym samotnik doznaje oświecenia. W każdym razie widzi on rozkwitające drzewo i zawieszoną nad nim drabinę. Znow, jak poprzednio w pustynnym wrazeniu, odczuwa radosną błogość, a gdy „oddaliło się wszystko, rozplynęło jakby” [148] – „coś z tego światła, które przeniknęło we mnie, pozostało”. Powieść kończy się słowami: „wziąłem to za znak”, funkcjonalnie wyodrębnionymi w samodzielny akapit. Znak czego? – to już kwestia interpretacji, migotliwej wieloma odczytaniem zgodnie z przyjętą wcześniej strategią egzegetyczną odnośnie fragmentów poprzedzających zakończenie. Tak czy inaczej, ostatni raz w życiu (bądź ostatni raz w opowiedzianej historii) samotnik osiąga błogostan zawieszenia w „pozaczasie”.

Istnieje jeszcze inne – absolutny negatyw – wcielenie literackie nudy; pustoszącej moralnie, nudy, która maceruje duszę z wartości etycznych, eksplodując już nie okrucieństwem „ostrowidztwa” przeciw sobie i światu, lecz okrucieństwem rzeczywistym, zadawaniem cierpienia drugiemu człowiekowi: *American Psycho* (1989; wyd. pol. 1994) Breta Eastona Ellisa¹⁸, powieść kontrowersyjna, dlatego tutaj zaledwie odnotowana dla uzupełnienia panoramy i w obawie, że wskazanie na ideologiczno-filozoficzny aspekt książki mogłoby niezastudnie uczynić z tytułowej postaci obiekt adoracji.

Odrażający anty-bohater Ellisa reprezentuje dwudziestowiecznych wypaleńców, amerykańskich yuppies (w sensie so-

¹⁸ B. E. Ellis, *American Psycho*. Przeł. J. Polak. Poznań 1994.

cjologicznym także polskich blockersów), których typ skrajny autor „przepisał” do literatury, dając jednemu z nich i n.e. bez powodu, nazwisko Bateman. Patrick jest zwyrodnialcem pławiącym się we krwi swych ofiar. W poszukiwaniu ekscytacji, w stanie emocjonalnej próżni próbuje wymyślnymi podniętami wytrącić się z permanentnego znieczulenia nudą. *Amerykański psychol* czytany na zimno – o ile to jest możliwe – pod warstwą trudnej do zniesienia makabry kryje tę samą, tyle że nieszlachetną i przez bohatera nieuświadomianą, egzystencjalną pustkę, poczucie skończenia się, które dopadałc jego antenatów; to samo emocjonalne stępienie „zwalczane” w powieści Ellisa nie rezygnacją i opłacane nie neurastenią, depresją czy samobójstwem, lecz zabójstwem, torturami czczego ciała, odrzuceniem aksjologii, zbydłęcieniem. W książce Ellisa monotonia wyzwala mechanizm destrukcji w stosunku do przedmiotów i ludzi, uzewnętrznia się (wcześniej w literaturze miała charakter dolegliwości uwewnętrznionej). Manifestuje się okrutnym buntem, staje się wymierna aktami wandalizmu i bestialstwa, wobec których „egzystencjalne nudrości” odczuwane przez bohaterów Sartre’a czy Ionesco, a zwłaszcza „desperacki” czyn Roquentina w *Mdłościach* – zabicie nudy (już u Sartre’a celowo śmieszna „gratyfikacja”, demonstracyjna reakcja przeciw bezsensowi istnienia) są superkomicznymi błahostkami.

* * *

Wyobrażenia nudy przedstawione w artykule jako przykłady na mapie literackich znużeń, są w gruncie rzeczy warianciami jednego doświadczenia. Stylistyczne zróżnicowanie orzestłania ich wspólne jądro – stan psychicznej klęski, jaką sprrowadza na człowieka nuda. Cytowani autorzy lokują ten stan na ujemnym biegunie doznań, jednak inaczej rozkładają

akcenty i w czym innym upatrują ocalenia. Brodski (pośrednio polskie autorki) jest w tym gronie terapeutą, chociaż jego terapia wydaje się nieskuteczna wobec permanentnej bezwoli przeżywanej w skrajnych stanach nudy; z punktu widzenia medycznego propagowane przez niego zalecenie przeczekania sprawia wrażenie porady dla tonącego, żeby bez pomocy z zewnątrz sam siebie wyciągał za włosy.¹⁹ Norwid i jego *Marionetki* zajmują przeciwny niż Brodskiego *Pochwała nudy* kraniec na negatywno-pozytywnej skali klasyfikacji. Wszyscy autorzy podkreślają związek nudy z odczuwaniem czasu, pokazując wprost lub pośrednio, że gdy świadomość orientuje się na czas, w jej polu nie pojawia się nic więcej. Uszkadza się w ten sposób witalny mechanizm – człowiek zamiast żyć, dokumentuje (obserwuje) upływanie czasu, co przesłania same zdarzenia, a jego unieczynnia, i tak bez końca. U Ionesco, także u Sartre’a przywoływanego w tym szkicu sporadycznie, nudę bohaterów wzmacnia codzienna beczynność – obaj mają możliwość niepracowania (rudzielec Sartre’a przesiaduje w kawiarniach, samotnik w restauracji lub w mieszkaniu), obaj przejawiają skłonności pustelnicze i obu całkowicie pochłania refleksja nad rzeczywistością, potęgująca psychiczną bezbronność, podatność na ból istnienia. Analogicznie u Ellisa, którego bohater – w beczynności i porzuciwszy (!) filozofowanie – nudzi się nie mniej, i nie więcej, niż jego refleksyjnie usposobieni francuscy koledzy.

¹⁹ Aczkolwiek w panoramie śmierci zadanej samemu sobie, przedstawionej w książce Piotra Sarzyńskiego *Leksykon samobójców* (Warszawa 2002), próżno szukać motywacji uniwersalnej, ten katalog samobójców historycznych oraz mitologicznych i literackich daje wyobrażenie o tragicznym żniwie, jakie wśród innych cierpień, nierzadko przynosi właśnie nuda. Do podobnych wniosków prowadzą psychiatryczne kweryndy. Z praktyki medycznej wynika, że wiedza o możliwym wyzwoleniu od cierpienia, w stanach skrajnych nie uzbraja przed samozniszczeniem.

Jakkolwiek specjaliści reprezentujący różne dyscypliny naukowe bronią się przed identyfikowaniem egzystencjalnej nudy z próżniactwem, intelektualno-duchową wybujałością i refleksyjnym nadmiarem, twierdząc, że nuda to przypadłość egalitarna i naturalna u człowieka, różna od lenistwa²⁰ – nie sposób oprzeć się wrażeniu, że w istocie to nadmiar wolnego czasu, fizyczna bezczynność w połączeniu z nieprzeciętną inteligencją są dla psychiki bezsprzecznie destruktywne i katalizują jej regres. Niemiecki socjolog Georg Simmel, klasyk refleksji o nudzie, uważa wręcz, że mało giętcy umysłowo ludzie rzadko ulegają zblazowaniu, a Thorstain Veblen, inny klasyk socjologii, operuje kategorią klasy próżniaczej – wprawdzie w odniesieniu do środowisk nowobogackiej finansjery, lecz „próżniaczej” m.in. na skutek balastu czasu „zaoszczędzonego” dzięki bogactwu i marnotrawionemu w bezczynności. Wymienieni badacze łączą zatem nudę z bystrością umysłu i próżnowaniem. W tym kontekście przypadek *American psycho* – nudy abnegackiej – nabiera nowego znaczenia, jak również inne literackie przykłady bohaterów dotkniętych witalną anemią na skutek nudy egzystencjalnej. Niezależnie od wszystkiego innego, bohaterowie Sartre’a i Ionesco robią wrażenie zmanierowanych inteligentów, obdarzonych, owszem, bystrością umysłu, lecz egocentrycznych, nieprzeciętnie skupionych na własnym wnętrzu, cherlawych pięknoduchów, którym wysiłek analityczny odbiera radość konsumowania świata, zwyczajnego bycia wśród ludzi i rzeczy. Dotknięci hipertrofią duszy, zapadają na witalną atrofię. Nadmiar ducho-

²⁰ Takie przekonanie wyrażają m.in. autorzy publikacji *Nuda w kulturze* (op. cit.), będącej owocem konferencji pod tymże tytułem, która odbyła się w roku 1998 na Uniwersytecie Adama Mickiewicza w Poznaniu, gromadząc specjalistów różnych dyscyplin, literaturoznawców, przedstawicieli filozofii, teologii, historii sztuki, filologii klasycznej.

wych „wrażeń” usuwa ich na margines życia; dziwaczej w pu-
stelni swego wnętrza, śladem wszystkich słabawych poprzed-
ników i robiąc przejście wydelikacjonowanym następcom. I nie cho-
dzi o to, że nie prowadzą aktywnego życia towarzyskiego
(„nudziły mnie pogaduszki [59]” przyznaje Ionesco głosem
swego bohatera, czyż nie wyręczając w tym Norwida na salo-
nach?), ani o to, że nie umieją kochać i nie współpracują z in-
nymi, demonstrując poniekąd wyniosłość nieprzeciętnych
osobowości, lecz o pobłażanie sobie i przyzwolenie na eska-
lację zubożenia, które, gdyby je poskromić w zarodku, mo-
że nie zawładnęły nimi.

„Jak się nie nudzić?” – pyta poeta. Literackie propozycje za-
żegnania kryzysu nudy są niesatysfakcjonujące, cząstkowe,
a cel trwale nieosiągalny. Pewne możliwości stwarza ucieczka
w sen, w stan bez-myślnego bycia (szczegółowej preparacji świa-
domości). Ratunkiem jest też przeczekanie, integracja i aktyw-
ność społeczna (w sensie otwarcia się na drugiego człowieka),
miłość, aktywność twórcza, pogodzenie się z losem, pokorna
zgoda, z której rodzi się afirmacja, wreszcie – spokojna cierpli-
wość starości. Rozwiązania bezwzględnie skutecznego nie ma,
lecz wątpliwą alternatywą dla tych kilku wymienionych jest
ucieczka w alkohol (przypadek samotnika, który z czasem doj-
dzie do przekonania: „piłem za wiele alkoholu, a to zaciera ob-
razy” [143]), choroba psychiczna lub/i samobójcza autode-
strukcja, ewentualnie zwyrodnienie moralne.

Rekonesans wśród literackich znużeń prowadzi na koniec
do trywialnego wniosku, że od życia sztuka jest oddzielona
przepaścią. Doświadczenie potoczne i szpitalne statystyki są

nieubłagane – upewniają, że uczucie czczości w natężeniu znanym naturom neurotycznym i depresyjnym może być fascynujące jedynie w lekturze, a jako takie zawsze jest nieadekwatne. Nawet gdy artystyczny wizerunek zbliża do „ideału” (kazus Ionesco), łatwiej wywołuje znudzenie, niż przekonująco wyobraża swój przedmiot. Badania psychiatryczne dowodzą, że inercja psychiki w stronę nudy ma przyczynę (nadal słabo zbadaną) biochemiczną, jest oporna na leczenie i niepodatna na perswazję; wymaga chemicznego potraktowania, a w sytuacjach krańcowych (o jakich żaden z autorów istotnie nie daje wyobrażenia), z trudem albo wcale nie poddaje się farmakologicznej pacyfikacji. Chwalić nudę, jak Brodski, można – z całym szacunkiem dla autora – w błędzie niedoświadczenia lub z intencją retoryczną (jak on) zaciekania audytorium, w pełni zdrowia, z dala od porażającego centrum, zawłaszczonego przez demona, którego literatura pokazuje w oszczędnych namiastkach retuszującego rzeczywistość słowa.

Słowinia Tynecka-Makowska

„JAK SIĘ NIE NUDZIĆ NA SCENIE TAK MAŁEJ?”
— LITERACKIE ROKOWANIA
W STANACH CZCZOŚCI EGZYSTENCJALNEJ

“HOW NOT TO GET BORED ON THE STAGE SMALL LIKE THIS?”
— LITERARY ANTICIPATION
IN THE STATES OF EXISTENTIAL FUTILITY

Summary

The interpretative framework of the paper is constructed on two mutually comparable works: *The Puppets*, a poem by Cyprian Kamil Norwid and *The Solitary*, a mininovel by Eugène Ionesco. The context for both works is built up from the works of other authors dealing with the crisis of boredom and possibilities of standing up against it (Wisława Szymborska, Olga Tokarczuk, Leopold Staff, *The Apotheosis of Boredom*, an essay by Josif Brodski [original English title *On Grief and Reason*], *An American Psycho*, a novel by Bret Easton etc).

1074



004