

BAYAMUS, CZYLI LEKTURY OBOWIĄZKOWE  
ZUPEŁNIE WOLNYCH LUDZI  
(ZAPIS DYSKUSJI)

**Agnieszka Karpowicz:** Gdy Stefan Themerson dowiedział się w 1960 r., że odnaleziono film *Przygoda człowieka poczciwego*, stworzony przez niego i żonę, Franciszkę, jeszcze przed wojną, w liście dopytywał przede wszystkim o to, czy jego film się nie zestarzał, czy zawiera nadal coś, co jest ważne także dla współczesnych, czy stanowi jedynie „ciekawostkę z okresu kamienia łupanego”. To samo pytanie chciałabym zadać dziś opowiadaniu *Bayamus*. Czy z perspektywy współczesnego literaturoznawstwa i kulturoznawstwa tekst nadal jest w jakiś sposób aktualny? A jeśli tak, to w czym byśmy jej upatrywali? Czy przy użyciu narzędzi literaturoznawczych interpretowalibyśmy to eksperymentalne (i trochę zapomniane) opowiadanie inaczej niż kulturoznawcy?

**Alina Molisak:** Tym, co zwraca uwagę – jeśli zadajemy pytanie o współczesność tego tekstu – jest hybrydyczna formuła dzieła sztuki, która dziś wydaje nam się dość oczywista. Ale wtedy, kiedy ten tekst powstaje, nieoczywiste nader jest jeszcze podjęcie takiego sposobu pisania – nowoczesnego wyjątkowo, sygnalizującego to, co Stefan Morawski kiedyś nazywał neoawangardą.

Kiedy zastanawiałam się nad opowiadaniem, myślałam o tym, że jednym z takich duktów interpretacyjnych może być spojrzenie na całość tego tekstu jako na wypowiedź artystyczną, w której wyraźnie kategoria Inności czy cecha Inności staje się impulsem do zmiany. I nie chodzi tu tylko o samego Bayamusa. Wskazać można rozmaite odmiany Inności, które tutaj ujawnione zostają w różnych sytuacjach, z którymi i bohaterowie, i odbiorca są konfrontowani, a dzięki którym uświadamiamy sobie, iż to, co oczywiste, staje się nieoczywiste. Pierwszym takim przypadkiem, jaki można wskazać, odwołując się bezpośrednio do tekstu, jest rozmowa o jednonogim wuju: o tym, dlaczego wuj ma tylko jedną nogę i dlaczego to zjawisko nie jest niczym nadzwyczajnym. Jak się okazuje, zgodnie z naturą i logicznymi pojęciami, niczym nadzwyczajnym nie jest to, że jeżeli ktoś jest Żydem i sprzeciwi się osobie „ochrzczonej i zajmującej się czerpaniem zespołu usystematyzowanych wiadomości z różnych dziedzin na Uniwersytecie Warszawskim”, to wypada z tramwaju. Ta „naturalność” wytrąca nas z myślenia o schematach rzeczywistości, uświadamia znaczące nieoczywistości. To jeden z ważnych tematów tego tekstu.

Drugi ważny wedle mnie temat to oczywiście zjawiska natury i kultury, jak można je ogólnie nazwać. Gdy czytamy dyskusję o tym, jak trudno się poruszać na wrotkach, bo ziemia jest nierówna – znajdujemy taki passus: „powierzchnia

naszej ziemi nie jest równa i gładka, wyszlifowana”, na co Bayamus odpowiada: „czy nie widzisz, że to wszystko jest powodem, dla którego nasze biologiczne wrotki wciąż są nierozwinięte. Powierzchnia ziemi staje się coraz gładsza i gładsza. Wyrównujemy ją, znosimy, więc mogą nam wyrosnąć biologiczne wrotki”. Bardzo interesujące, zwłaszcza – jak myślę – dla nas współczesnych, dostrzegających różnorodność odmian współpracy jednostki ludzkiej z nowoczesnymi technikami, jest takie zawieszenie czy zniesienie opozycji natury i kultury czy raczej współpraca między kulturą i tym, co będzie naturą, czyli tą mutacją wykształconych wrotek. Zastanawiałam się też nad tym – to może jest pytanie bardzo otwarte – czy w gruncie rzeczy w tej perspektywie narracyjnej mutanty nie są po prostu etycznie lepsze od tak zwanego normalnego *homo sapiens*?

Oczywiście jest tak, że należy patrzeć na kontekst powstania, ale i na czasy dzisiejsze. Przywoływałam tę (dziś, dla nas) nienormalną sytuację, którą jest wyrzucanie kogoś z tramwaju, jak było to „normalne” czy przyjmowane jako „normalne”, jako „zwyczajne” w czasach, kiedy ów wuj stracił nogę (wszak powszechność czy akceptacja antysemityzmu mówi nam też wiele o mechanizmach społecznych). Uważam jednak, że mamy tu do czynienia jeszcze z innym zabiegiem Themersona. W końcowych partiach, kiedy dyrektor cyrku wypowiada takie stereotypowe, schematyczne antysemickie teksty, dostrzec można bardzo piękny przykład pokazania takiej modelowej „wymienności” i dlatego nie używałam (przywołując historię jednonożnego wuja) słowa żydowski, tylko właśnie Inny, ponieważ w miejsce figury Żydów, o których mówi dyrektor cyrku, we współczesnym dyskursie politycznym czy społecznym możemy sobie podstawić każdego Innego. Jest to dla mnie kolejny argument za tym, by podkreślać uniwersalność tego tekstu.

Druga rzecz: nie jestem pewna, czy chodzi o redefiniowanie normy. Myślę, że raczej mamy do czynienia z propozycją wymyślenia czegoś na nowo, czegoś, co potencjalnie mogłoby być normą, potencjalnie mogłoby się przyczynić do zmiany paradygmatycznej na świecie. Negatywnymi postaciami są wszak tylko ci z zamienionymi głowami, tam gdzie się dokona interwencja człowieka; inne mutanty są bardzo pozytywnymi bohaterami tej opowieści. Chyba wyraźnie widać, że chodzi o radykalnie nowy projekt, o te „odskoki”, a nie o na przykład w sztuce mieszanie van Gogha z Dürerem, bo z tego nic nie wyniknie. Tak naprawdę to, co nowe, powstaje dzięki takim „odskokom”. Zwróćcie uwagę, że te „odskoki” nawet są rozstrzelonym drukiem napisane, co też oczywiście jest znaczące. Faktycznie nie tyle projekty czy pomysły oparte na takich starych właśnie schematach, pomieszanie jednego z drugim, dadzą coś nowego, tylko śmiałość wyobraźni właśnie, „odskok” w to, co jest zupełnie nowe i rewolucyjne, zmieniające całość, a nie zajmujące się redefinicjami.

Zwrócenie uwagi na obecność teatru i te różnego rodzaju widowiska, gabinet osobliwości, cyrk, ważne jest nie tylko w przypadku tego tekstu Themersona, ale w całej twórczości Themersonów, którą bym nazwała swoistym eskapizmem. To znaczy rzeczywiście wytwarzaniem światów wtórnych, przy czym nie jest to eskapizm w rozumieniu języka potocznego, to nie są żadne ucieczki. O wiele bardziej chodzi o autentyczne szukanie możliwości, dzięki różnym technologiom i technikom, właśnie wytwarzanie tych światów wtórnych, nierównoległych, zupełnie innych. Można powiedzieć, iż cała przestrzeń tego opowiadania właśnie z teatrami, z cyrkiem jest rodzajem takiej kreacji, do której nas zaprasza autor, żebyśmy zobaczyli owe wtórne światy, taka przynajmniej jest moja perspektywa.

**Ewa Szczęsna:** To, co się zdarzyło w kulturze od czasu, gdy powstał *Bayamus*, dostarcza wielu nowych narzędzi interpretacyjnych umożliwiających nieustanną aktualizację, mnoży klucze interpretacyjne, wzbogaca perspektywy oglądu tekstu. Czas działa na korzyść czytania dzieł Themersonów. Pozwala nadawać nowe sensy czemuś, co wówczas funkcjonowało być może jako eksperyment, może jako tekst dziwny lub nawet dziwaczny, jako nie do końca zrozumiały eksperyment. Współczesna kultura ponowoczesna dostarcza nam narzędzi interpretacyjnych, które, co istotne, nie ujmują interpretacji tekstu w wygodne, zamknięte formuły, ale wręcz przeciwnie – namnażają możliwe sposoby rozumienia tekstu.

*Bayamus* ilustruje to, co stanie się zasadą późniejszej kultury – po pierwsze więc przenikanie się i reinterpretację systemów znakowych, po drugie zacieranie granic między różnymi dyskursami (w swobodnych ich użyciach) i wreszcie zacieranie granic między fikcją i rzeczywistością. Jako taki realizuje w praktyce to, o czym czterdzieści lat później w odniesieniu do fikcji postmodernistycznych napisze Brian McHale w swojej książce *Powieść postmodernistyczna*, a mianowicie, że fikcje te z jednej strony „wpisują się w bardzo ogólną tendencję współczesnego życia intelektualnego: postrzegania rzeczywistości jako bytu k o n s t r u o w a n e g o przez nas w językach, dyskursach, semiosferach – konstruowanego w nich i poprzez nie”, z drugiej zaś uczestniczą w demaskowaniu „konstrukcyjnej natury rzeczywistości”.

Utwór polemizuje z naszymi przyzwyczajeniami czy wręcz nawykami tekstowymi już na poziomie semiotycznym. Widoczne jest to w sposobie posłużenia się w tekście ilustracją – czy może szerzej przedstawieniem ikonycznym. Przeciętne przyzwyczajenie odbiorcze każe postrzegać obraz w utworze literackim jako ilustrację – coś dodanego do tekstu, co może wpływać na interpretację warstwy słownej, która jednak postrzegana jest – zgodnie z wyobrażeniami o literackości – jako dominanta literatury. Zasady tej nie zmienia ani literatura wizualna, ani liberatura, które wciąż postrzegane są jako istniejące na prawach eksperymentu czy marginesu literackiego. Ruchomy obraz i dźwięk w sposób istotny dotkną ontyczności literatury dopiero za pośrednictwem technologii cyfrowej, gdzie tradycyjnie pojęty utwór literacki zastępowany bywa kategorią obiektu, o czym w swoich pracach badawczych niejednokrotnie pisze Urszula Pawlicka.

Tymczasem w *Bayamusie* obraz i tekst wchodzą ze sobą w relacje, które są bardziej filmowe niż literackie, które polemizują z tradycyjnie rozumianą literackością. Oto przykład. W scenie spotkania narratora-bohatera z Karlem Mayerem ten ostatni kładzie nogę na obrusie stołu, tworząc w ten sposób coś, co narrator nazywa „Martwą Naturą z Czarnym Butem” (z uwagi na efekt ramowania nogi przez krawędzie stołu i obrus). Tyle w sferze słowa. Tymczasem w warstwie obrazu motyw ten pojawia się dwukrotnie – pierwszy raz dwie strony wcześniej, przy czym perspektywa z góry (ptasia perspektywa) nie pozwala dojrzeć twarzy kładącego nogę na stole. Drugi raz pojawia się w sposób zwielokrotniony – na prawach ornamentu, na kolejnych dwóch stronach, towarzysząc narracji słownej – w tym drugim przypadku twarz „kładącego nogę” zostaje ujawniona. Całość tworzy rodzaj gry artystycznej, w której tak obraz, jak i słowo są integralnymi składnikami fikcji artystycznej angażującej słowo literackie, grafikę i myślenie filmowe (a zatem artystyczną osobowość Themersonów). Pierwszy rysunek wprowadza zagadkę, niejasność i niepewność, pełni rolę filmowego suspensu – intryguje, gra z czytelnicznym przyzwyczajeniem, a jednocześnie jest integralnym elementem narracji – zapowiada

to, co stanie się w warstwie słowno-obrazowej na kolejnych stronach opowiadania – tworzy reprezentację wszechwiedzy narratora ujawnionej w warstwie ikonicznej. Warto dodać, iż jest to ten sam narrator, który w innym fragmencie opowiadania demonstruje brak wszechwiedzy, gdy w narracyjnej partii metatekstowej mówi, że nie pamięta, czy już wspominał, że Bayamus miał trzy nogi, zapominając niejako, że „wspominał” o tym, ale w warstwie ikonicznej – wcześniej pojawiającym się rysunku Bayamusa z trzema nogami.

To, co w *Bayamusie* funkcjonuje na prawach eksperymentu uzasadnionego wielosemiotyczną i wielomedialną świadomością Franciszki i Stefana Themersonów, dziś staje się zasadą. Współczesne zmiany kulturowe, przemodelowania w sposobie istnienia tekstu literackiego pozwalają nam spojrzeć na twórczość Themersona jako na tę, która zapowiada rozwój literatury w stronę kreowania form wieloznakowych, wielomedialnych i wielodyskursywnych – wpisujących w literackość parafrazy, reinterpretacje zastanej kultury, tu także formy kolaboratywne – współautorskie, gdyż mamy tu do czynienia z fikcją literacką, w której w relacje znaczeniowe, artystyczne wchodzi w tekst słowny Stefana Themersona i tekst graficzny Franciszki Themerson.

Utwór demaskuje konstruktywną naturę rzeczywistości, to że myślimy stereotypami, że nie jesteśmy tolerancyjni wobec tego, co odmienne (reprezentacją tej odmienności jest trzecia noga Bayamusa). Postulowana postawa otwartości na różnorodność dotyczy też świata tekstu. Bayamus to mieszanina dyskursów – swoista heteroglozja dyskursywna wyrażająca się w łączeniu elementów różnych form dyskursywnych i stylistycznych poddanych remediacji i redyskursywizacji. Wymienić tu należy chociażby kalki/parafrazy manifestu, pamiętnika, przepisów, reklamy, tekstu urzędowego. Ingerencją w zastane formy dyskursywne jest – pełna humoru w swej realizacji – idea poezji semantycznej. Zastępowanie słów ich definicjami, mającymi dać efekt ukonkretnienia, uściślenia, jest rozsadzaniem metaforycznej istoty poezji. Użycie stylu informacyjnego – sposobu myślenia charakterystycznego dla nauk ścisłych (warto tu przypomnieć, że Themerson studiował fizykę, architekturę – reprezentował zatem umysłowość swobodnie wiążącą różne formy dyskursywne) z jednej strony daje efekt humorystyczny, a nawet satyryczny, z drugiej zaś oddaje wieloperspektywiczność ludzkiego poznania.

Przykłady użyc form tekstowych reprezentujących jedne dyskursy w innych można by mnożyć. Położenie nogi przez Meyera na stole narrator nazywa „Martwą Naturą Z Czarnym Butem”, ramując tą nazwą, niczym podpisem pod obrazem, i tak już obramowaną krawędziami stołu „kompozycję”. Inny przykład to z jednej strony wspomniane już użycie struktury definicji w poezji czy zabawna teoria wyjaśniająca istotę bycia impresjonistą lub ekspresjonistą, z drugiej zaś peryfrastyczne nazwy przechodniów na ulicy, oddające to, jak spotkani przypadkowo ludzie funkcjonują w naszej pamięci (np. „kobieta – nosząca – długie – białe – pióro – na – czubku – kapelusza”); czy też posłużenie się w opowiadaniu relacjonującym figurami w warstwie językowej („Musieliśmy pójść okreśną drogą, albowiem most był zmęczony”) i ikonicznej – peryfrazą typograficzną („Poszliśmy więc okreśną drogą. Miała ona kształt \*. Kiedy znaleźliśmy się na górnym końcu \* [...]”). Zabiegi te służą zarówno zacieraniu granicy między dyskursami, jak i między fikcją i rzeczywistością, ukazaniu rzeczywistości jako konstruktu społecznego, tak jak konstrukttem jest tekst.

Swoboda mieszania dyskursów, światów tekstowych uczy tolerancji i otwartości na to, co odmienne w każdej sferze życia – spojrzenia otwartego na inność. Oto dyskursy, które były już zamknięte, zdefiniowane, ich rozumienie lokowało się w sferze pewności epistemologicznej, tu otwierają się na siebie. Ów tekstowy postulat kształtowania tolerancji wobec tego, co odmienne, gotowości do przełamania stereotypów, akceptowania inności wydaje się szczególnie istotny w kontekście powojennego czasu powstania utworu.

*Bayamus* to tekst, który wytrąca z dobrego samopoczucia, zaprasza do myślenia, zobowiązuje do autorefleksji – nas żyjących w czasach, gdy granice między dyskursami zostały mocno poluzowane, również za sprawą demokratyzacji życia społecznego, rozwoju mediów, technologii, a deklaracje tolerancji bywają rozbieżne z praktyką życia społecznego, zobowiązuje podwójnie.

**Alina Molisak:** Uważam, iż to, co Ewa zacytowała, a co dotyczyło definiowania, to całkowicie ironiczny zapis. Nie tylko znajdujemy się w sytuacji bycia wytrąconymi ze schematycznych i oczywistych klisz myślowych. Jesteśmy również świadomi, że definicja jest konstrukcją i możemy namyślnie konstruować zupełnie inne, zgoła alternatywne definicje, do tych, jakie nam zaproponowano.

**Grzegorz Godlewski:** W *Trzeciej nodze Bayamusa* interesuje mnie zwłaszcza sama ta trzecia noga, ale w nieco innym ujęciu niż w interpretacjach reprezentujących podejście wewnątrztekstowe. Jeśli naszym hasłem nadrzędnym jest spotkanie literaturoznawstwa z kulturoznawstwem, to ja występuję z pozycji drugiego z nich. I chciałbym od razu podkreślić, że przyjmowanemu przeze mnie podejściu kulturowemu czy antropologicznemu konkretne dzieło literackie właściwie się wymyka. Podejście kulturowe nie jest bowiem nastawione na to, co pojedyncze, szczególne i niepowtarzalne, natomiast pozwala rozpoznawać coś, co można nazwać infrastrukturą kulturową, co stanowi wspólne podłoże konkretnych dzieł, konkretnych praktyk literackich. I przy tej perspektywie opowiadanie Themersona poddaje mi figurę – zapewne przez autora niezakładaną, chociaż kto wie, a właściwie to mnie to nie obchodzi, bo ważne jest, co tekst we mnie uruchamia – a więc poddaje figurę pozwalającą uchwycić, czym jest literatura. Otóż literatura to jest właśnie trzecia noga. Sztuka to jest trzecia noga. To jest coś, co jest nienaturalne, przynajmniej niestandardowe, to jest coś, co jest niekonieczne do życia, natomiast wtedy, kiedy się rodzi, kiedy się pojawia, to od razu stawia w nowym świetle dwie pozostałe nogi. Te dwie standardowe nogi już nie są tymi samymi nogami w tym szczególnym towarzystwie. Przy tym trzecia noga nie jest jakimś zbytkiem, nie jest wyrostkiem robaczkowym, nie jest jedynie fantazmatem, kaprysem czy fanaberią, tylko ma różne ciekawe i użyteczne zastosowania, czego przejawem jest w opowiadaniu jazda na wrotkach.

Jeśli znać, że trzecia noga dostarcza dogodnej figury tego, jak można patrzeć na literaturę, to z jedną istotną różnicą. O ile w historii człowieka jako gatunku ciało specjalnie się nie zmienia i nogi zawsze są podstawowo takie same i mniej więcej w tym samym miejscu, to kontekst dwóch nóg – tego, co nieartystyczne, „życiowe” – w którym pojawia się literatura jako trzecia noga, ulega historycznym zmianom. I jest tak, że nie tylko dwie standardowe nogi są stawiane w świetle podejrzeń za sprawą pojawienia się trzeciej nogi, ale i odwrotnie: ten zmienny historycznie kontekst dwóch nóg za każdym razem czyni tę trzecią, literaturę, trochę czymś innym.

I tu wyłania się pytanie o aktualność tego tekstu. Stawiam radykalną tezę, że wszystkie teksty literackie są potencjalnie aktualne. To nie jest kwestia jakiejś

transhistorycznej czy wręcz uniwersalnej doniosłości przesłania dzieła, tkwiących w nim znaczeń. Dzieło może stawać się aktualne dzięki temu, że wpisując się w nowe konteksty, w nowe dwie nogi, stwarza możliwość czy może nawet konieczność nowych odczytań, które, oczywiście, raz są łatwiejsze, szybciej się nasuwają, innym razem trudniejsze, wymagają więcej inicjatywy od czytelnika. Niektóre utwory zachęcają do tego, inne niespecjalnie. Ale zawsze jest to możliwe, zawsze jest to wyzwanie dla odbiorcy. Jest to możliwe również dzięki temu, że chociaż każdy tekst jest zanurzony w swojej kulturze, to przez to właśnie, że jest tekstem, próbuje wykroczyć poza swoje miejsce i swój czas. Ponieważ jako tekst ma być autonomiczny znaczeniowo, to w zasadzie wszystko, co potrzebne do jego zrozumienia, powinien w sobie zawrzeć. To jest oczywiście jedynie idea regulatywna, choć czasem możliwa do urzeczywistnienia, tyle że akurat na polu literatury nie przyniosłoby to zbyt dobrych rezultatów. Dlatego tekst literacki nie tyle aspiruje do uniwersalności, ile raczej, osadzony w swojej współczesności, zarazem zwraca się poza nią, wychyla się ku temu, co nieznane, ku nieznanemu odbiorcy. I co ten nieznaną odbiorcą ma zrobić? On nie odbiera żadnego uniwersalnego przesłania, nie musi też odtwarzać macierzystych kontekstów utworu, tylko go rekontekstualizuje, odnosi do tych dwóch nóg, na których sam stoi.

Wskazywano na przykład na dwa ważne historyczne, międzywojenne odniesienia opowiadania Themersona: jego adresy satyryczne oraz kontekst ujawniającej się wówczas intermedialności. Przyszło mi do głowy, że można by to opowiadanie z powodzeniem wpisać w warunki kultury angielskiej drugiej połowy XVIII wieku, w której tego rodzaju odniesienia również istniały, tylko w odmiennych postaciach: szczególnie satyra swiftowska i intermedialność w takiej postaci, w jakiej występuje chociażby w *Tristramie Shandym* Sterne'a. Współczynniki kontekstowe byłyby więc analogiczne do okoliczności współczesnych Themersonowi, ale odczytanie jego opowiadania byłoby przecież odmienne, wymagałoby rekontekstualizacji. Swoją drogą warto zauważyć, że gdy mówimy o ponadczasowości czy aktualności dzieła, to mamy na myśli to, jak trwa ono później, w przyszłości. Może byłoby ciekawe, gdyby rzutować je również w przeszłość, badać hipotetycznie, jak funkcjonowałyby we wcześniejszych kontekstach.

Zastanawiając się nad zdolnością dzieła literackiego do przekraczania czasu, przywykliśmy uważać, że o jego nośności, o tym, że jest czytane przez kolejne pokolenia, decyduje „głębia”, złożoność, wielowymiarowość. Tymczasem opowiadanie Themersona jest płaskie. Tu nie ma „głębi”. To jest przemarsz marionetek. Tylko czy to znaczy, że jego przekaz jest płaski? Broń Boże. Na przykład stosowana w utworze praktyka uporczywego definiowania pojawiających się zjawisk czy pojęć, najczęściej dość dobrze znanych, może się wydawać zabiegiem spłaszczającym obraz świata, sprowadzającym go do kategorii uproszczonego racjonalizmu, płytkiego scjentyzmu. A przecież efekt jest zupełnie inny. Nagromadzenie tych definicji, stosowanie ich ponad potrzeby, w sytuacjach, które najwyraźniej tego nie wymagają – wszystko to wyprowadza tekst na nowe obszary szczególnej poetyckości czy może lepiej: dziwności istnienia. To nagromadzenie spłaszczeń prowadzi, paradoksalnie, do wypiętrzenia, do wytworzenia nowego wymiaru rzeczywistości – wymiaru groteski czy absurdu. Przypomina mi to rozprawę o podcieraniu się z *Gargantui i Pantagruela* Rabelais'go, gdzie pierwszy oryginalny pomysł, czym można się podetrzeć, jest śmieszny, potem kolejne pomysły śmieszają nieco mniej, aż nadchodzi moment, gdy przedłużanie tej listy – zdawałoby się, ponad miarę – stwarza poczucie nierzeczywistości czy może raczej „innej” rzeczywistości. To zresztą szersza

kwestia, wykraczająca poza zabiegi konkretnych autorów w celu wywołania konkretnych efektów. Tylko tytułem sygnału przywołam *Imperium znaków*, gdzie Roland Barthes przedstawił kulturę japońską jako niesłuchanie silnie nasyconą znakami, ale pozbawioną „głębi”, właśnie płaską, eksponującą wszelkie znaczenia na powierzchni. Nie czyni jej to jednak uboższą czy prostszą – inna jest tu jedynie zasada generowania i funkcjonowania znaczeń. Mechanizmy semiotyczne są więc kulturowo uwarunkowane i żadne rozwiązania w tej materii nie są uniwersalne.

Ciekawy jest jeszcze jeden aspekt tej praktyki definiowania. Gdyby odnosiła się ona do tego, co z takich czy innych względów wymaga definiowania, byłaby przejawem metodyczności, z gruntu obcej duchowi literatury. Byłaby nudna. Ale gdy zaczynamy, jak u Themersona, definiować rzeczy, które wcale tego nie wymagają, bo wydają się znane, a nawet oczywiste, wtedy otwierają się przestrzenie zupełnie nowych możliwości, skutecznie zabijających nudę. W życiu codziennym posługujemy się mową prawie asemantyczną, rzadko kiedy zastanawiając się, co właściwie znaczą słowa, których używamy w różnych naszych grach językowych, gdy mówiąc nie tyle coś komunikujemy, ile raczej różne rzeczy sprawiamy, uskuteczniamy. Zadanie odsłaniania tych ukrytych znaczeń naszych powszednich wypowiedzi, często bardzo skonwencjonalizowanych, podejmuje etnometodologia, zmierzając do ujawnienia wiedzy potocznej, ukrytej, która określa ramy i reguły świata dzielonego przez jakąś społeczność. W antropologii podobne cele stawia się przed opisem etnograficznym, który ma pozwolić w pełni zrozumieć jakieś zjawisko danej kultury temu, kto jest spoza niej, kto nie zna całej tej rzeczywistości, w której to zjawisko jest zanurzone, z której się wyłania. Praktyka definiowania w opowiadaniu Themersona wydaje się nawiązywać do tej metody, tyle że jest ona tam stosowana nie do „innych”, „obcych”, tylko do „swoich”, do pobratymców. W jakim celu? Metoda ta, jak w antropologii, obnaża głębokie uwarunkowania kulturowe rzeczy i zjawisk, ale w tym przypadku chodzi o uwarunkowania kulturowe nas samych, to wszystko, co nas w sposób niedostrzegalny określa. To, co zazwyczaj przezroczyste, staje się w ten sposób nieprzejrzyste, można to wreszcie dostrzec. Jest to praktyka inicjująca nas w naszą własną kulturę, która okazuje się bliską nieznaną. Ale nie jest to wcale praktyka apodyktyczna i zamykająca. Przede wszystkim dlatego, że u Themersona nie służy ona bynajmniej odsłanianiu istoty spraw. Te wszystkie definicje nie są przecież zadowolające, nie dają nam wglądu w to, jak się rzeczy naprawdę mają. Przeciwnie, wydają się jakby niestosowne, nieprzystające do tego, czym na co dzień żyjemy, a przez to nieodparcie śmieszne. Ale przez to wytrącają nas z kolein życia, z jego automatyzmów – jak śmiech u Bergsona. Niczego do końca nie wyjaśniają, a nawet wprowadzają do naszego odczuwania świata jakieś zamieszanie, zawirowanie. W każdym razie pozbawiają je oczywistości. Rodzą poczucie dziwności istnienia. Czego chcieć więcej od literatury?

**Alina Molisak:** Pomyśl ze sztuką jako trzecią nogą bardzo mi się podoba i zgadzam się z tym. Sztuka, ten tekst, to jest coś, co ma nas wytrącić z naszego zwyczajnego myślenia, skierować na coś innego, temu służy między innymi wskazywane definiowanie. W jakiejś mierze jest to także tekst, w którym bardzo wiele pytań i problemów pojawia się nie wprost, takich, które są generowane, kiedy ten tekst czytamy.

Polemika będzie dotyczyć tego, że jednak naprawdę różnimy się fundamentalnie. Nie uważam, żeby cała literatura, jaka powstała w dziejach ludzkości, miała ten ogromny potencjał stania się „trzecią nogą”. Gdy dziś patrzymy na „tekstowy

świat”, dostrzec możemy wielką górę papieru i z olbrzymiej masy czasami coś możemy wyciągnąć, tam tkwi gdzieś potencjalność, ale też trzeba chyba mieć świadomość, iż tę górę papieru tworzy w dużej mierze niestety tylko papier.

**Agnieszka Karpowicz:** Być może o żywotności i aktualności jakiegoś tekstu nie decydują więc jedynie jego walory wewnątrztekstowe, coś, co jest jego immanentną cechą, lecz bliskość środowisk komunikacyjnych: tego, w którym powstał i którego dotyczy, w tym wypadku je również przekraczając przez przedrzeźnianie i krytykę i projektując nowe, a także tego, w którym jest czytany? Może to praktyki komunikacyjne uczestników kultury, do jakich Themerson wprost nawiązuje (m.in. propaganda i inne praktyki perswazyjne, również te komercyjne), są nadal aktualnym problemem współczesności, co zapewnia też czytelność i aktualność temu opowiadaniu-eksperymentowi? Gdy warunek ten przestaje być spełniany, tekst literacki przestaje nas dotykać do żywego, bawić czy w ogóle interesować?

**Elżbieta Sidoruk:** Z mojej perspektywy *Bayamus* jest opowiadaniem, w którym groteska, stanowiąca wyraźną dominantę estetyczną, służy szeroko rozumianej satyrze, nadając jej charakter metaforyczny. Niewątpliwie satyra jako praktyka dyskursywna silnie osadzona w kontekście historyczno-społecznym łatwo się dezaktualizuje. Niemniej jednak obok satyry tzw. krótkiego zasięgu, istnieje satyra długiego trwania, cechująca się aktualnością pomimo upływu czasu, a groteska wydatnie przyczynia się do trwałości tekstów satyrycznych. O aktualności satyry decyduje nie tylko jej obiekt, ale forma, w jakiej manifestuje się postawa satyryka. Dezaprobata wobec krytykowanych zjawisk wcale nie musi wyrażać się w sposób jednoznaczny. Większe szanse na zachowanie aktualności ma satyra, która wyraża odbiorcę z dobrego samopoczucia i prowokuje do refleksji niż taka, która osądza i piętnuje wyraźnie określony obiekt. Jako estetyka o wysokim potencjale polemicznym groteska jest niewątpliwie skutecznym środkiem oddziaływania na odbiorcę w taki sposób, by odczuł on motywujący do myślenia dyskomfort.

W *Bayamusie* groteska, przejawiająca się na płaszczyźnie stylistycznej i w konstrukcji świata przedstawionego, prowokuje, moim zdaniem, do refleksji nad problemem tożsamości i odmienności. Służy temu przede wszystkim motyw mutantów, będący aktualizacją typowo groteskowego motywu monstrum. W zakończeniu opowiadania okazuje się, że niemal wszyscy jego bohaterowie są w jakimś stopniu mutantami. Znamienne, że to właśnie zrośnięte mięśniami bliźniaczki na wiadomość, iż głowy bohatera-narratora i „dyrektora cyrku” zostały zamienione w wyniku transplantacji, zareagowały historycznie, wyzywając obu od monstrów, diabłów, piekielnych, sztucznych potworów. Z punktu widzenia „naturalnych” mutantów mutacje dokonane przez człowieka są dziełem szatańskim. To, co nowe i nienazwane, budzi lęk, wystarczy jednak – jak ironicznie zauważa „dyrektor cyrku” – wymyślić nową nazwę dla nowej rzeczy, aby zyskać poczucie, że wie się o niej wszystko.

Aktualizując tradycyjny motyw groteskowy, Themerson wprowadza go jednak w nowy kontekst. *Bayamus* nie mógłby powstać w każdym czasie, wyrasta bowiem z konkretnych doświadczeń historycznych i kulturowych. Na płaszczyźnie problematyki jest reakcją na doświadczenie II wojny światowej, w zakresie formy, wyzyskującej krytyczny potencjał kolażu, stanowi pokłosie eksperymentów awangardowych. W jednym z wywiadów Themersona zapytany o dadaizm i nową sztukę, za najważniejsze wydarzenie z tego okresu uznał zapał, entuzjazm i ufność, że można zmienić świat na lepszy, że nowy porządek lub nieporządek w sztuce narzuci pokój i sprawiedliwość. Wydaje mi się, iż etyczny wymiar sztuki był dla pisarza bardzo istotny, o czym dobitnie świadczy *Katedra przyzwoitości*.



Estetyczny i etyczny impuls płynący z doświadczeń nowej sztuki uwidacznia się szczególnie wyraźnie w projekcie Poezji Semantycznej, pozbawionej hipnotyzującego rytmu i rymu, a dzięki temu wydobywającej gorycz i śmieszność z samej rzeczywistości, której esencją jest żółć i sól attycka. Koncepcja poezji opartej na czystych definicjach, obnażająca ich kontekstualność i względność, prowadzi do formy otwartej, wymagającej również otwartości i aktywności ze strony odbiorcy. Zgadzam się panią profesor Ewą Szczęsną, że *Bayamus* uczy nas tolerancji. Trzeba jednak wyraźnie podkreślić, że ten cel „dydaktyczny” realizuje się w opowiadaniu w sposób bardzo subtelny, a siła oddziaływania tego utworu zasadza się na niejednoznaczności. Losy bohatera-narratora, którego tożsamość okazuje się wysoce problematyczna, skłaniają do pytania o to, kim jesteśmy i jakie są granice naszej otwartości na to, co odmienne. Komentując twórczość Schwittersa i Słonimskiego, Themerson stwierdził, że dla obu było miejsce w jego świecie, że obu akceptował. W *Bayamisie* ta idea otwartości na inne i nowe manifestuje się poprzez formę, która w moim odczuciu nie utraciła swej prowokacyjnej mocy.

**Sylvia Chutnik:** Na wstępie należy zaznaczyć, że prawdziwym skandalem jest pominięcie Franciszki Themerson jako współautorki tekstu i, przede wszystkim, ilustracji. Mówi się o tym małżeństwie jako parze twórców wzajemnie się inspirowanych, trudno jest wobec tego zrozumieć fakt pominięcia jednej z osób na okładce. Czy była to ich wspólna decyzja, czy wynikała może z proporcji nakładu pracy nad całością? Ważne jest, aby w takich wypadkach pamiętać o kobietach, które współtworzyły z mężczyznami i są często pomijane w oficjalnej historii. *Bayamus* ma zatem również i matkę.

Skoro jesteśmy przy wątku feministycznym, to warto jest prześledzić schemat pokazywania kobiet w tekście. Jawi się on dość tradycyjnie. Narracja umiejscowiona jest w Hiper Mieście opisanym jako „bez horyzontu”, bez śladu nieba i ziemi. W tej niekończącej się przestrzeni, tak różnej od naturalnego środowiska, mamy tylko dwie strefy kobiece: lupanar, do którego z chęcią udają się bohaterowie, oraz pokój do opieki nad dzieckiem. Kurtyzana albo matka – takie zostały przewidziane funkcje dla kobiet wokół Bayamusa. Gdyby z życzliwością podejść do tej koncepcji, to można ewentualnie doszukiwać się wątków kontinuum w fakcie urodzenia i opiekowania się córką, która miałyby być symbolem początku nowej normy. Jej podtrzymaniem i kreacją. Ciało córki jest tu przedłużeniem ciała ojca, zupełnie inaczej niż u Luce Irigaray. Jest to jednak ciało wstydlive, chowane przed oczami ludzi niegotowych na nienormatywność. Ciało to jest znowu żeńskim Innym, nawiązaniem do ojca, który jest nieobecny, chwilowy. Wzrusza się widokiem swojej kontynuacji tak jak król, któremu rodzi się pierworodny. Wymyka się jednak od zajmowania córką, ucieka, zostawiając dziecko w ramionach przyjaciela. Nie jest gotowy, być może uważa, że spełnił już swoje zadanie. Dokonał się postęp, o którym wspominał wcześniej w rozmowie z przyjacielem. On sam stał się przyczynkiem zmiany. Znika więc, odpychając się dwoma nogami. Trzecia, uzbrojona we wrotkę niczym w raketę kosmiczną, pozwala mu zmieniać przestrzenie, w których się znajduje. Szybko, swobodnie. Jak stwórca, który dokonał swojego dzieła i, wzruszony, opuszcza ziemię, aby tworzyć dalej.

I tu przejść można do analizy queerowej.

Natura daje nam „biologiczne wrotki”. Mogłaby swobodnie przejść na stronę kultury – tylko wtedy, kiedy moglibyśmy ją wykorzystać. Dzięki temu, że Bayamus zażyczył sobie wrotki, dostał ją. Jego ciało posłuchało jego potrzeb. Kryje się w tym

rozumowanie, że jesteśmy w stanie panować czy sterować naturą, w zależności od tego, czego od niej oczekujemy. Wrotka jest niezbędna do zachowania niezależności bohatera, to taki wehikuł czasu, dzięki któremu można w każdej chwili uciec. Czy również od wojny, która przewija się w tle całej opowieści?

Teoria queerowa przydaje się również, jeśli chodzi o redefiniowanie normy. Nie chodzi tu tylko o cielesność, również o sposób życia, relacje między ludźmi i innymi osobnikami. Przede wszystkim mamy tu do czynienia z umownością językową. Groteska jest zabiegiem mającym na celu uwypuklenie pewnych zdarzeń przy jednoczesnym ich oswojeniu. Są to właściwie drobne przestawienia w potencjalnie realnych sytuacjach. Po kilku stronach tekstu nie musimy uważnie tropić nierealnych scen, przedmiotów, ponieważ są na tyle zgrabnie wplecione w narrację, że łatwo je pominąć. Być może takie było właśnie zamierzenie: aby zgubić czytelnika i pozostawić w poczuciu konfuzji. To takie wieczne boksowanie się z tym, co mogłoby się stać i tym, co byłoby wykluczone. Po jakimś czasie granice się zacierają i nikt nie wie już, jak powinien wyglądać prawdziwy świat. Normalny świat. Te kategorie tracą na znaczeniu, wydają się wręcz zabawne, ponieważ nie pasują do tego, co proponuje nam autor. Ośmieszają rzeczywistość przez negację oczywistych skojarzeń. Czasami działa to oddalająco, niejako rykoszetem. Zbytnie nagromadzenie hiperboli, magii oddala nas od tematu opowieści. Sprawia, że opisywane zjawisko staje się obce, trudno do niego dotrzeć i je zrozumieć przez nadmiar obrazów zaburzających realizm. Dodatkowo, zabieg wprowadzenia nowomowy ze świata reklamy przenosi opowieść w rejony sztucznie wykreowanego świata mającego na celu omamienie odbiorcy. Być może zmuszenie go do czegoś, perswazję. Nowomowa sama staje się elementem groteski, podkreślając bajkowość Bayamusowego świata.

Ale w tych nie-realiach znajdujemy również wywrotowe koncepcje. Tak jest choćby z przedstawionymi ciałami. Mutacje zamknięte w słojach z formaliną, niczym w gabinecie osobliwości, nabierają podmiotowości. Nie są więc umieszczone w jednym miejscu po to, aby służyć rozrywce i stanowić okazy do podziwiania i wywoływania obrzydzenia. Mówią, kłócą się, wyrażają swoje zdanie. I chociaż jest wśród nich dyrektor cyrku, to wydaje się nie mieć nad nimi władzy. Trochę tak, jakbyśmy obserwowali świat w przededniu rewolucji. Być może za jakiś czas dziwadła przejmą władzę lub wmszają w tłum i staną się bliższe nam. Na razie wyśmiewają się z podobnych im, odstających od normy. Krzyczą: „Żyd” i czują zagrożenie, że ktoś mógłby pomyśleć o nich jako Innych. Zamknąć w getcie, uwięzić w obozie. Zabić. Cielesność przemawiająca nabiera znaczenia i tworzy nowe normy. Może robi to ze strachu, ale na pewno zmienia tym podejście do inności. Porównanie ciała do poezji, które pojawia się w tekście, zbliżyć nas może niebezpiecznie do esencjonalizmu, ale daje zarazem wskazówkę do pola interpretacji. Poezja jako nienormatywność? Jako wartość przekraczająca zastane reguły? Z takim tropem zgodziłoby się pewnie wielu badaczy i badaczek. Poezja byłaby tu również oderwaniem się od przyzwyczajęń, jakimś ruchem przecięcia czy negacji tego, do czego jesteśmy przyzwyczajeni.

Tekst kończy się ucieczką Bayamusa na wrotce. Autor zostawia nas w oszłomieniu, z własną interpretacją. Stawia w dość trudnej sytuacji, ponieważ wielość poziomów dzieła i ich różnorodność prowokuje do dyskusji. Nagle oddalenie się bohatera odebrać można jako zakpienie z nas. Tekst stałby się wtedy kaprysem bez znaczenia, wywiedzeniem nas w pole. A może ucieczka to taktowne pozostawienie nas w domysłach, których autor nie chce kierować na żadną interpretacyjną

ścieżkę? Ta nagła wolność, którą swobodnie posługuje się Bayamus, a która i nam przypada w udziale w zakończeniu opowiadania, może być również odbierana jako zachęta do odczytania dzieła w formie dokonanej. Oto pozanormatywność zadbała o swoją kontynuację. Ziarno zostało zasiane.

**Małgorzata Litwinowicz-Droździel:** Po pierwsze: nie wiem, jak to powiedzieć, bo sprowadza się to do bardzo prostych stwierdzeń, takich jak: Themersona warto czytać, oraz: Themersona warto czytać dzisiaj.

Aktualność jest oczywiście podejrzanym słowem; pytanie o „aktualność tego czy innego pisarza/pisarki” kojarzy mi się nieodmiennie z próbami ożywienia czegoś już dawno struchlałego. W dodatku tej na ogół nieudanej galwanizacji dokonuje zwykle jakiś strażnik systemu, nauczyciel, rodzic czy też inna figura wprzęgnięta/samozaprzęgnięta do wagonu tradycji/kanonu kultury, po drugiej zaś stronie znajdują się niechętni albo po prostu zajęci sobą odbiorcy tego spektaklu reanimacji. Zwykle młodszy. Zwykle wątpięcy w to, by Władysław Syrokomla, Stanisław Jachowicz czy sama Maria Konopnicka mieli coś dzisiaj do powiedzenia. Coś, co nie jest ani przesłaniem z odzysku, uniwersalną wartością po recyklingu, ani kluczem do zrozumienia przeszłych światów i doświadczeń. Potencjał znaczeń tkwi w każdym zapisanym tekście, ale jest też tak, że nad niektórymi nieźle się trzeba natrudzić, by dokonać ich skutecznej reaktualizacji, by stały się przedmiotem żywej, współczesnej lektury, a nie pamiątką starożytności, niezbyt zrozumiałej, średnio atrakcyjnej.

*Bayamus* jest tekstem, który ma 70 lat, od doświadczeń autora i historycznego momentu, w którym opowiadanie to powstało, dzieli mnie wiele. W moim odczuciu jest on aktualny w najprostszym sensie: nie wymaga żadnych zabiegów, gdyż jest tekstem napisanym jakby wczoraj, ze środka naszych czasów, ze środka współczesnego doświadczenia i rzeczywistości językowej i komunikacyjnej, której mieszkańcami i współtwórcami jesteśmy teraz, w roku 2015. To jest bardzo wesoły tekst, napisany w niewesołym świecie, w którym właściwie lepiej już nie mówić. Nie, nie jest jak w amerykańskim filmie „Wszystko co pan/powie może zostać wykorzystane przeciwko...”, „Proszę się skontaktować z moim adwokatem”. Nie ma żadnego adwokata, nic też nie zostanie przeciwko nam wykorzystane. Tania to metafora, ale lepsza nie przychodzi mi do głowy: jesteśmy otoczeni przez sroki. Nie, niekoniecznie z ust naszych spływają klejnoty, mogą być i najtańsze błyskotki albo słowa codziennego użytku – wiele z nich zostanie pochwyconych i zaniesionych tam, gdzie staną się elementami jakichś całkiem nowych konstrukcji. Mój licealny polonista powtarzał ciągle (w zasadzie zawsze ilekroć omawialiśmy jakikolwiek utwór poetycki, przy poezji dwudziestowiecznej – na pewno za każdym razem) frazę o poezji jako sytuacji, w której „słowa dziwią się swojemu sąsiedztwu”. W jego ustach – mimo iż powoływał się na czcigodnego autora tego lotnego powiedzenia – brzmiało to jak jedna z tych mądrości o zdrowym odżywianiu się i gimnastyce. Nie tylko dlatego, że była to szkoła. Także dlatego, że w jakiś zapewne niezamierzony sposób i wbrew swojej intencji przypominał o tym, że słowa dziwią się swojemu sąsiedztwu również w innych okolicznościach. Także wtedy, kiedy na pewno i stanowczo, przy całym zrozumieniu różnorodności świata i postaw wobec niego, wołałyby nie mieć tych akurat sąsiadów. Nie, nie zmienić adres. Po prostu posłać ich na możliwie odległą planetę. Słowa, do których przywiązujemy wagę, są nieustannie zawłaszczane. Dobro publiczne, sprawa, relacje, miłość, polski, czyn społeczny, i tak dalej. Ktoś dawno je sobie wziął, lepiej nie mówić.

*Jak to na wojence ładnie* w przekładzie na Poezję Semantyczną jest majstersztykiem. To znaczy – nie ten utwór jest majstersztykiem. I nie sam przekład przecież, bo jest on raczej z gatunku „zagubione w tłumaczeniu”, wszystko zostało zagubione w tłumaczeniu, a polska pieśń patriotyczna nie tyle przetłumaczona, co wytłumaczona.

Jeszcze [kraj o powierzchni 312 679 km<sup>2</sup> i ludności 38,5 miliona ludzi, graniczący obecnie z Obwodem Kaliningradzkim, Litwą, Białorusią, Ukrainą, Słowacją, Niemcami i Szwecją, określany rzeczownikiem żeńskim], [nie zakończyła swojego istnienia w wyniku aktu kryminalnego/morderstwa/nieszczęśliwego wypadku/otrucia/uduszenia oraz nie zakończyła swojego istnienia w wyniku naturalnych procesów starzenia prowadzących do biologicznej śmierci organizmów] póki [podmiot zbiorowy, druga osoba liczby mnogiej, z dużą pewnością mieszkańcy tego kraju, prawdopodobnie nie tylko obecni, ale także przeszli oraz przyszli, choć nie jest jednoznaczne czy wszyscy mieszkańcy, czy ci, którzy się nimi czują, czy też może ci, którzy posiadają formalne obywatelstwo albo też obywatelstwo nieformalne, nieformalnie potwierdzone przez tych mieszkańców, którzy z całą pewnością stanowią nieusuwalną część owego podmiotu mnogiego] [podmiot zbiorowy wypowiadający się w liczbie mnogiej kontynuuje proces biologicznego istnienia].

Masz babo. Jeśli „my” to nie tylko mieszkańcy teraźniejsi, ale i przyszli, a może i przeszli, to w jakim sensie „żyjemy”, skoro nie żyją (jeszcze albo już); i dlaczego to jakieś nieżywe albo dopiero potencjalne „my” mówi nami, którzy żyjemy? Naprawdę, za co się człowiek nie weźmie, od razu stąpa po grząskim acz wciągającym gruncie tanatologii, pocieszać się może jedynie myślą, że nie jest to jedynie nasza narodowa specjalność.

Próby przekładu pierwszych linijek *Pana Tadeusza* na Poezję Semantyczną może od razu zaniechać, gdyż próbujący polegnie na słowie „Litwo”; jako że nie ma ono, po prostu nie ma, swojego rzeczywistego znaczenia, mieści się w geografii wyobraźni, ta zaś nie zna południka Greenwich.

Gdy Themerson przekłada na poezję semantyczną wyliczanki albo popularne i żołnierskie piosenki, dokonuje niezwykłej sztuki. Poszukiwanie znaczenia oznacza czasem jego utratę; a może raczej – unaocznienie tego, że źródłami znaczeń nie zawsze są słowa, i że czasem istotniejsza jest praktyka ich wykonywania, a rytm i rym to jest dopiero opium dla mas. Gdybym tylko mogła, poprosiłabym Stefana Themersona o semantyczny przekład utworu „Ene due like fake, torba borba usme smake”. I mnie się nawet wydaje, że „torba borba” to jest „Jak to na wojence ładnie” powiedziane najtrafniej. Ostatecznie zawsze lądujemy w tym samym miejscu: równy krok, wspólny rytm, „i bęben gra nam dalej/ (...) i jedna myśl i słowo jedno/ (...)/ niesiemy kłosa lub nagrobek/ co mądry nam wywróży bęben/ gdy w skórę bruków bije krok/ ten hardy krok co świat przemieni/ na pochód i na okrzyk jeden” (Zbigniew Herbert, *Pieśń o bębnie*). Od razu należy jednak tutaj powiedzieć: pokrewieństwo między Themersonem a Herbertem jest jednak nikłe. W prostych słowach: Herbert jest całkowicie pozbawiony poczucia humoru, Themerson jest pogodnym ironistą. Herbert to żółć. Themerson – bo ja wiem – five o’clock i to, co Stanisław Brzozowski pisał o humorze brytyjskim: wielki śmiech jest heroizmem wobec absurdu świata i wobec przemijania.

Psychodynamika oralności? Wolne żarty. Głupota raczej, zatopienie we wspólnym rytmie, który zwalnia od myślenia. Przypomina się tutaj fragment *Ucztę* Ksenofonta, w którym jeden z uczestników zadaje drugiemu pytanie „czy znasz ludzi głupszych od rapsodów”, a odpowiedź brzmi „z pewnością nie”.

---

Zbiorowe uniesienia warto przemyśliwać, nawet jeśli okaże się to wszystko źródłem zażenowania. Tupać, maszerować, wykrzykiwać, partycypować, wznosić myśli i słowa, doznawać wzruszeń – tak, z czułością o tym Thernerson pisze. Przypominając, że zawsze we wspólnocie trwającej w uniesieniu jest ktoś, kto nagle się ocknie, i wszystko to zobaczy, będąc w środku, jakby z zewnątrz. I będzie to trochę jak podglądanie aktu, w którym cielesność i emocje wzięły górę nad intelektem. Zdarza się, ale nie warto czynić z tego wzorca i normy.