

Przezroczysta lekkość bytu – od Calvina do Bieńczyka

ABSTRACT. Błaszczak Monika, *Przezroczysta lekkość bytu – od Calvina do Bieńczyka* [The transparent lightness of being – from Calvino to Bieńczyk]. „Przestrzenie Teorii” 25. Poznań 2016, Adam Mickiewicz University Press, pp. 177–210. ISSN 1644-6763. DOI 10.14746/pt.2016.25.8.

Transparency is one of physical esthetic categories that are used to describe literature and other arts. The main aim of this paper is to show how those esthetic categories are used on three levels: esthetic, performatively-dramatic and philosophical in modern literature, theater, film and fine arts. The starting point for those considerations are methods of Italo Calvino (“American lectures”) and Marek Bieńczyk (his collection of essays titled “Transparency”). Calvino’s category of “transparency” (in his attempt to go beyond anthropocentric cognition with the author’s main question: “Is imagination an instrument of cognition?”) is contrasted with Marek Bieńczyk’s term of “transparency”, who has pointed out the positive aspects of paintings (which are not only giving a feeling of emptiness but also provide certainty of clarity and obviousness). In addition to these categories, lucidity and glassiness are featured and a crystal structure is summoned in the context of mistiness as its opposition.

*Modlę się Panie żebym nie zasłaniał
był byle jaki ale przezroczysty
żebyś widział przeze mnie kaczkę z płaskim nosem
żółtego wiesiołka co kwitnie wieczorem
wciąż od początku świata cztery płatki maku
serce co w liście wzruszenie rysuje
(choć serce chuligan bo bije po ciemku)
[...]
aby już Ciebie tylko było widać*.*

Przezroczystość jako fizykalna kategoria estetyczna

Przezroczystość jest jedną z częściej przywoływanych – zarówno w literaturze i sztuce, jak i w dyskursach literaturoznawczych czy filozoficznych – fizykalnych kategorii estetycznych. Warto tę kategorię zobaczyć zwłaszcza w perspektywie performatywnej, poprzez pokazanie związków łączących twórczość artystyczną z działaniami krytycznoliterackimi. Splotem tych właśnie powiązań chciałabym poświęcić ten szkic, za punkt

* Ks. J. Twardowski, *Przezroczystość*, [w:] tenże, *Przezroczystość*, układ tomu i posł. A. Sulikowski, Kraków 2001.

wyjścia rozważań o przezroczystości przyjmując dwa odniesienia: *Wykłady amerykańskie* Itala Calvina¹ oraz zbiór esejów *Przezroczystość* Marka Bieńczyka².

W pracach wymienionych pisarzy-krytyków skupiają się wszystkie poziomy rozumienia przezroczystości; ujęcia artystyczne, przeplatając się z refleksjami teoretycznymi, pokazują związki estetyki i filozofii, dramaturgii i performatyki, architektury i powieści.

Można by powiedzieć, że przezroczystość należy do strefy performatywnej; odsyła równocześnie do pozytywnej wartości istnienia oraz prowokuje pytanie o brak, wszelką nieobecność, a poprzez swą niejednoznaczność wprowadza grę w zakrywanie i odsłanianie, jednocześnie ujawnia i przysłania (jak woal, tiul, kir, koronka...).

Kategoria „przejrzystości” Calvina (w jego próbie wyjścia poza poznanie antropocentryczne, z naczelnym pytaniem autora: czy wyobraźnia jest narzędziem poznania) zderzona zostaje z pojęciem „przezroczystości” Bieńczyka, zwracającego uwagę na pozytywne aspekty obrazów (które nie tylko rodzą doznanie pustki, ale także dają poczucie pewności, jasności czy oczywistości). Italo Calvino, obok przejrzystości wymienia także inne fizyczne kategorie estetyczne, jak lekkość, szybkość, dokładność i wielorakości, które wzajemnie się oświetlają, pełne są względem siebie nawiązań, współbrzmień lub zaprzeczeń. Do kategorii wymienionych powyżej dodać chciałabym jeszcze świetlistość i szklistość, przywołana zostanie także (w kontekście precyzji i dokładności) struktura kryształu oraz (jako jej przeciwieństwo) mglistość.

Niech odwołanie do Jacques’a Derridy i Gilles’a Deleuze’a uwiarygodni w tym miejscu wszystkie te kategorie w ich aspekcie filozoficznym. Zazwyczaj są one przywoływane na zasadzie opozycji: lekkość – ciężkość, szybkość – powolność, dokładność – nieokreśloność, przejrzystość – zamglenie, wielorakość – jednorodność. Dzisiaj trudno utrzymać te podziały. Derridiańska dekonstrukcja wprowadziła do opisu zjawisk pojęcie ruchu – pojawiły się obrazy wykonywanych czynności, działań w toku, nieukończonych nigdy gestów, odpowiedzi na „ruch batuty”, które sprawiają, że to, co zmienne, momentalne, niestałe – a więc dynamiczne i dramatyczne – wysuwa się na plan pierwszy. W dramatycznym dyskursie Derridy ulegają zatarciu granice między sztukami, powstaje scena zdarzenia, performansu. Ważne jest to, co pomiędzy, w różnicy, w zawieszaniu.

W *Prawdzie w malarstwie* Derrida zakwestionował tradycyjną estetykę polegającą na pytaniach sugerujących opozycje binarne. [...] Derrida pokazywał, jak ta-

¹ I. Calvino, *Wykłady amerykańskie*, przeł. A. Wasilewska, Gdańsk–Warszawa 1996.

² M. Bieńczyk, *Przezroczystość*, Kraków 2007.

kie pojęcia, jak smak czy piękno nie mogą być definiowane przy stosowaniu opozycji i starania się o podanie cech tkwiących w przedmiocie. [...] Dopomina się innych reguł postępowania wobec pojęć, które są [...] pozorami, widmami. [...] Estetyka staje się w jakimś sensie nauką o pozorach. Jesteśmy nieoczekiwanie blisko pola dramatu. Scena wkracza w teorię, teoria wchodzi na scenę³.

Przywołane kategorie zatem, z naczelną przejrzystością, łączącą i zawierającą w sobie – moim zdaniem – wszystkie pozostałe, można przyłożyć do performatywnego dyskursu Derridy – przekraczającego i zacierającego dyscypliny literatury, plastyki, teatru. Francuski filozof, analizując serię obrazów nazywaną „Buty van Gogha”, zastanawia się nad ideą powrotu, pisząc – „do kogo i do czego wracają lub należą określone buty, a być może buty w ogóle. W konsekwencji zaś, chcąc wywiązywać się z długu, komu i czemu należałoby je zwrócić, oddać – restytuować”⁴. Pozostając w kręgu tego języka i obrazowania, można zatem zapytać: Do kogo i do czego odsyłają prześwitujące elementy tekstów, dzieł sztuki, popkultury, medialnych przekazów?

Gilles Deleuze z kolei pisze, że „powtórzenie snuje się od jednego wyróżniającego punktu do innego, obejmując różnice”⁵. Przywołane jest więc pojęcie ruchu i strefy „pomiędzy”. Różne dziedziny sztuki mają własne techniki nakładających się powtórzeń, które osiągają punkt najwyższy w momencie, kiedy są w stanie poprowadzić odbiorcę od płaskiego poziomu przyzwyczajień do głębokich powtórzeń pamięci, a następnie do powtórzeń ostatecznych – śmierci i w konsekwencji wolności. Powtórzenie odsyła do tego, co niedostateczne, nieukończone i wtórne. Różnica stanowi warunek możliwości doświadczenia. „«Podmiot» – [...] «Ja pęknięte» – myśli tylko wówczas, gdy zostaje do tego zmuszony przez to, co zewnętrzne, przez różnicę zintensyfikowaną powtórzeniem”⁶. Ruch i antybinaryzm stają się nadrzędnymi pojęciami. Wydaje się, że analizowane fizykalne kategorie estetyczne odsyłają właśnie do tej gry różnicy i powtórzenia oraz do logiki wielości. Tworzą system otwarty, kłaczę, „w którym rozwidlają się i przenikają różnorodne i heterogeniczne wielości”⁷. A przezroczystość staje się równoznaczna z „zasadą przeświecania”, czyli aktem przebijania się przez siebie w artystycznej walce o przestrzeń istnienia

³ A. Krajewska, *Dramatyczna teoria literatury. Zarys problematyki*, Poznań 2009, s. 58-59.

⁴ J. Derrida, *Prawda w malarstwie*, przeł. M. Kwietniewska, Gdańsk 2003, s. 302-303.

⁵ G. Deleuze, *Różnica i powtórzenie*, przeł. B. Banasiak, K. Matuszewski, Warszawa 1997, s. 39.

⁶ B. Banasiak, *Wstęp*, [w:] G. Deleuze, *Różnica i powtórzenie*, s. 17-18.

⁷ Tamże, s. 20.

materii słowa, obrazu, dźwięku, nawzajem nakładających się warstw-śladów powstających w wyniku iteracji, powtórzeń, wariacji, re-konstrukcji.

Czy zatem można nazwać przezroczystość jedynie kategorią estetyczną? Warto odnieść się do podstawowej kwestii, jaką jest sama definicja kategorii estetycznej. Nie sposób dziś odgraniczyć terminu od teorii używanych na polu różnych dyscyplin humanistycznych. Poza tym zależność sposobu użycia, wykorzystania czy zastosowania teorii od punktu widzenia samego badacza wskazuje niemożność domknięcia poznania i osiągnięcia na tym polu pełni. Idąc tropem wyznaczonym przez Annę Krajewską, można by powtórzyć, że:

Ważną rolę odgrywa w proponowanym ujęciu postrzeganie kategorii estetycznych jako pojęć literaturoznawczych, np. prześledzenie skomplikowanych relacji od przejrzystości (np. w strukturalistycznej koncepcji języka nauki jako „przejrzystego dla znaczenia”) po mglistość (np. ponowoczesne „mgławice dyskursu”)⁸.

Same dzieła nieraz trudno jednoznacznie zakwalifikować jako filozoficzne, estetyczne, teoretyczne czy literackie. Kategoria przezroczystości wydaje się właśnie takim obszarem „pomiędzy”, na granicy dyscyplin, sztuk, teorii. W pojęciu przezroczystości mieści się to, co estetyczne, epistemologiczne, pragmatyczne, filozoficzne, a nawet metaforyczne. Nie ułatwia to próby jego zdefiniowania i scharakteryzowania, a raczej otwiera najróżniejsze pola badawcze i możliwości interpretacji poprzez tę kategorię zjawisk szeroko rozumianej kultury (literatury, sztuk plastycznych, architektury, teatru), a nawet życia społecznego. Iwona Lorenc zauważa za Arnoldem Berleantem⁹:

doświadczenie estetyczne nie ma dziś charakteru autonomicznego. To, co estetyczne [...] przenika bowiem rozmaite obszary życia i kultury; nie da się zamknąć w wydzielonej przestrzeni badawczej, która byłaby izolowana od sfery moralności czy praktyki społecznej. [...] wartości estetyczne infiltrują naszą współczesność, stale nam towarzyszą, obecne są w różnych przestrzeniach naszego życia. Kantowski aksjomat oddzielenia tego, co estetyczne, od sfer moralności i przyrody jest nie tylko nieprawdziwy, ale i szkodliwy w praktyce. [...] Kantowska formuła bezinteresowności nie prowadzi do dobrych rezultatów w ocenie sztuki tradycyjnej i współczesnej. Potrzebujemy w jej miejsce estetyki zaangażowanej, estetyki integracji doświadczenia w polu percepcji. Rysuje on obraz i charakter estetycznego zaangażowania w różnych dziedzinach: teorii, w sferze codziennej praktyki, szeroko pojętej twórczości, sztuki; sugeruje różne sposoby przekraczania tradycyjnej estetyki; kładzie szczególny nacisk na włączenie do badań estetycznych

⁸ A. Krajewska, *Dramatyczna teoria literatury...*, s. 22.

⁹ Jego kluczowe dla tych rozważań dzieło to: A. Berleant, *Prze-myśleć estetykę. Niepokorne eseje o estetyce i sztuce*, przeł. M. Korusiewicz, T. Markiewka, Kraków 2007.

problematyki ciała i zmysłowości; poszerza estetykę o zapoznane dotąd obszary działania i praktyki¹⁰.

Przenikanie tego, co estetyczne do wielu różnych innych sfer doświadczenia świata, to zjawisko dostrzegane przez takich badaczy, jak na przykład Robert Jauss (estetyka recepcji), Wolfgang Iser (anestetyzacja, estetyka poza estetyką) czy Richard Shusterman (somatoestetyka). Szukanie kategorii, która przenikała do tych innych sfer, zaowocowało przywołaniem tytułowej przezroczystości. By raz jeszcze zacytować Lorenza:

to, co estetyczne, w coraz to większym stopniu traktowane jest jako fenomen współczesnej rzeczywistości, bywa kluczem do jej rozpoznania, nieodłącznym składnikiem filozoficznym, socjologicznym, psychologicznym czy antropologiczno-kulturowych paradygmatów i modeli, przy pomocy których próbujemy zrozumieć otaczający nas świat i nasze w nim miejsce¹¹.

Kategorie estetyczne mają więc charakter „transfakultatywny”¹² i tak są w niniejszych rozważaniach traktowane.

Przezroczystość – cecha materii czy filtr naszego poznania?

Przezroczystość to kategoria, która ma fizyczny rodowód, wywodzi się bowiem z nauk przyrodniczych i mówi o właściwości ciał. Jak podaje słownik:

Woda, szkło i inne przezroczyste rzeczy przepuszczają promienie świetlne i dzięki temu widać, co jest za nimi. [...] Przezroczysta skóra jest bardzo delikatna, blada i napięta. [...] Jako przezroczyste określamy czyjeś intencje, myśli lub zamiary, jeśli są łatwe do rozszyfrowania¹³.

Co ciekawe, słowo „przejrzysty”, które powszechnie używamy jako synonim wyrazu „przezroczysty”, ma osobną słownikową definicję, która zakłada brak obecności światła jako czynnika niezbędnego do zaistnienia przejrzystości. „Woda, powietrze i inne przejrzyste rzeczy są takie, że możemy przez nie zobaczyć, co jest za nimi. [...] Jako przejrzyste określamy to, co jest łatwe do zrozumienia. [...], łatwe do rozszyfrowania”¹⁴.

¹⁰ I. Lorenz, *O potrzebie estetyki nieautonomicznej*, [w:] *Wizje i re-wizje. Wielka księga estetyki w Polsce*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2007, s. 84.

¹¹ Tamże, s. 88.

¹² Tamże, s. 89.

¹³ *Inny słownik języka polskiego*, t. 2: *P...Ż*, red. naczelny M. Bańko, Warszawa 2000, s. 349.

¹⁴ Tamże, s. 306.

Przezroczystość to kategoria opisu oraz rodzaj strategii: twórczej, kompozycyjnej i odbiorczej dzieła. Występuje jako chwyt twórczy na poziomie powstawania dzieła, materii i formy utworu, konstrukcji bohaterów („ich toku rozumowania lub procesu psychologicznego”¹⁵), świata przedstawionego, akcji, czyli na poziomie samego utworu („jako figuralny obraz, który nabiera znaczenia emblematu”¹⁶) oraz sposób percepcji odbiorcy. Staje się więc kluczem do opisu literatury, sztuki i zjawisk kultury, tak jak kategorie stworzone przez Calvina. Należy też zaznaczyć, że ten podział na strategię twórczą, dzieło i odbiorcę jest niemożliwy do utrzymania w świetle przyjmowanej tu performatywnej perspektywy badawczej, a jedynie służy pewnemu uporządkowaniu zagadnień i klarowności wywodu. Jak pisze Erika Fischer-Lichte, w performansie, a więc także w dziele literackim ujmowanym z tej perspektywy:

nie ma [...] miejsca dla widzów jako tylko czujących czy myślących podmiotów. Biorą w nim udział również jako działający uczestnicy, jako wykonawcy. Ta istotna zmiana stawia pod znakiem zapytania tradycyjne heurystyczne rozróżnienie na estetykę produkcji, estetykę dzieła i estetykę recepcji, a może nawet świadczy o jego anachronizmie. Jeśli bowiem nie istnieje dzieło sztuki, egzystujące niezależnie od twórcy i odbiorcy, jeśli zamiast niego mamy do czynienia z wydarzeniem, w którym wszyscy – choć w różnym stopniu i w różnych funkcjach – biorą udział, a więc „produkcja” i „recepcja” ma miejsce w tej samej przestrzeni i w tym samym czasie, to wysoce problematyczne wydaje się dalsze operowanie takimi kategoriami, jakie proponują estetyki oddzielające od siebie produkcję, artefakt i recepcję¹⁷.

Przezroczystość to pojęcie wykorzystywane w sztuce i w refleksji o niej, które pozwala zobaczyć świat nie w ramie ustanowionego przez rozum sztywnego kadru, a poprzez zmienną, projektowaną przez zmysły przysłone. Jest więc ona właściwością samego bytu czy filtrem naszego poznania? A może, ujmując rzecz performatywnie, jest sposobem wytwarzania obrazu świata poprzez uświadomienie sobie efektu poznawczego dystansu zarówno wobec rozumu, jak i zmysłów. Co oznacza patrzenie przez przezroczysty byt, który przepuszcza nas dalej poza swoje granice, nie zatrzymując na sobie ani wzroku, ani uwagi? Co wpływa na nasze spojrzenie i tworzy jakość obrazów?

Przezroczystość bytu odsyła do św. Pawła, który mówi: „Teraz widzimy niejasno jak w zwierciadle, / potem zobaczymy bezpośrednio – twarzą

¹⁵ I. Calvino, *Wykłady amerykańskie*, s. 21.

¹⁶ Tamże, s. 22.

¹⁷ E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2008, s. 22.

w twarz”¹⁸ (*I List św. Pawła do Kor. XIII, 12*). Twarz można widzieć także za pośrednictwem przezroczystej szyby pełniącej funkcję pośrednika spojrzenia, jak pisze Tadeusz Różewicz w wierszu *bez tytułu*:

rzeczywistość
którą oglądałem

przez brudną szybę
w poczekalni

ujrzałem
twarzą w twarz¹⁹

Poznanie poprzez szybę to zatem poznanie pośrednie, pasywne, niedoskonałe, a ujrzenie twarzą w twarz można określić jako bezpośrednie, aktywne i prawdziwe. Poeta wykorzystuje tu „motywy niedoskonałej i zwodniczej reprezentacji, piękna i prawdy, dzieła jako zwierciadła i okna («szyby») na rzeczywistość”²⁰. Forma wiersza to ślad, który zostawia swój odcisk w postaci przedstawienia. Zatem „Wiersz opowiada o czymś szczególnym, co się wydarzyło, wnioskuje o tym z odczytywanych pamięciowych śladów”²¹.

Wątek ten wykorzystuje Maria Poprzęcka²² w swojej książce *Inne obrazy*, w której zastanawia się nad naturą widzenia. Przezroczystość oscyluje tu między nadmiernie wyostrzonym widzeniem a jego zakłóceniem. Interesuje ją to, co jest opozycją przezroczystości – obrazy niejasne, nieostre, niepewne, zamazane, mgliste, prześwietlone. Tytułowe „inne obrazy” to – „odbicia, refleksy, zamglenia, cienie, efekty osłepienia światłem”²³. Autorka przywołuje twórczość między innymi Leonarda da Vinci²⁴, Leona Battisty Albertiego, Odilona Redona, impresjonistów (np. Claude’a Moneta), Williama Turnera, Francisa Bacona, Marcela Duchampa czy Andrzeja Bielawskiego²⁵.

¹⁸ *Pismo Święte Nowego Testamentu*, wstęp, nowy przekład z Wulgaty, komentarz ks. E. Dąbrowski, Poznań–Warszawa–Lublin 1959, s. 565.

¹⁹ T. Różewicz, *bez tytułu*, [w:] tenże, *Poezja*, t. 2, Kraków 1988 (wiersz pochodzi z tomu *Regio*).

²⁰ R. Nycz, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Kraków 2000, s. 139.

²¹ Tamże, s. 145.

²² M. Poprzęcka, *Inne obrazy. Oko, widzenie, sztuka. Od Albertiego do Duchampa*, Gdańsk 2009.

²³ Tamże, s. 18.

²⁴ Tu zwłaszcza odwołuje się do Leonarda da Vinci, *Traktat o malarstwie*, przekład, przedmowa, wprowadzenie i komentarz M. Rzepińska, Gdańsk 2006.

²⁵ Do wymienionych twórców przezroczystych obrazów w tym miejscu należałoby dopisać jeszcze Mauritsa Cornelisa Eschera, który w swoich pracach z cyklu *Lustrzane odbi-*

Szyba zabezpieczająca powierzchnię obrazu to nie jedynie przeszkoda w jego oglądaniu, nie tylko jego zakłócenie, ale na swój sposób wzbogacenie poprzez uruchomienie kontekstów odbicia – jak to ma miejsce w przypadku dzieł Duchampa (*Wielkiej szyby*) czy Bielawskiego (*Gablota*).

Szkło jest przezroczyste. Jednak nałożone na nieprzezroczystą powierzchnię staje się refleksyjne. [...] Stając wobec obrazu za szybą, widzimy w nim odbicie tego wszystkiego, co przed nim się znajduje: przeciwległego otoczenia, innych obrazów, widzów, wreszcie nas samych. Do tego dochodzą refleksy światła, rażące odbłaski lamp, lśnienie powierzchni. Trudno o lepszy przykład poznawczego dysonansu²⁶.

Obraz podlega metamorfozom, jest płynny, niejednoznaczny i amorficzny. Poprzeczka przywołuje Mirona Białoszewskiego, który w *Szumach, zlepiach, ciągach* zauważa: „wielki świat jak przez szybę, nagrany, zaludniony, same procesje, wystawa, Marszałkowska, wielki, wielki świat”... „ludzie za ludźmi. I ludzie przed ludźmi. Ludzie w szklach, w szybach, wchodzą, w domy towarowe, wszystkimi przezroczystościami”²⁷. Badaczka analizuje także prace malarzy mglistości i świetlistości. Patrzenie przez mgłę to jak spoglądanie przez brudną szybę autobusu, jak pisał w jednym ze swoich wierszy zatytułowanym *Szyba* Stanisław Barańczak, podkreślając kłamliwy i pozorny charakter szyby²⁸. A konsekwencją takiego spojrzenia przez zamgloną, brudną szybę jest niedowidzenie. W ostatnim rozdziale *Innych obrazów*, zatytułowanym *Obraz niemożliwy*, autorka odwołuje się do Calvina, obierając jego słowa jako motto tych wieńczących książkę rozważań: „Może tarasy tego ogrodu wychodzą tylko na jezioro naszego umysłu?”²⁹.

Przezroczystość widziana jest także w kontekście sprawowania władzy, na co wskazuje Michel Foucault. Architektoniczną figurę panoptikonu badacz postrzega jako mechanizm optyczny służący zachowaniu dyscypliny.

Panoptikon, subtelnie zaaranżowany w ten sposób, by jeden nadzorca mógł jednym rzutem oka ogarnąć całą mnogość jednostek, pozwala również całemu świa-

cia, podzielonych na dwie serie: *Odbicia w wodzie* i *Odbicia kuli* nadaje wizualny wymiar przezroczystości, jednocześnie wychodząc poza ramy tradycyjnego postrzegania i zmieniając perspektywę spojrzenia.

²⁶ M. Poprzeczka, *Inne obrazy...*, s. 75. Pisze o tym także Tadeusz Różewicz – patrz: T. Różewicz, *Francis Bacon czyli Diego Velazquez na fotelu dentystycznym*, „Twórczość” 1995, nr 7/8, s. 10.

²⁷ M. Białoszewski, *Sobota, Raj*, [w:] tenże, *Utwory zebrane*, t. 5: *Szumy, zlepy, ciągi*, Warszawa 1989, s. 315, 282.

²⁸ S. Barańczak, *Szyba*, [w:] tenże, *Wiersze zebrane*, red. R. Krynicki, Kraków 2013.

²⁹ M. Poprzeczka, *Inne obrazy...*, s. 156.

tu nadzorować nawet najmniejszego nadzorcę. Maszyna do patrzenia była czymś w rodzaju *camera obscura*, gdzie szpieguje się jednostki; teraz staje się przezroczystym budynkiem, gdzie sprawowanie władzy podlega kontroli całego społeczeństwa³⁰.

Ta „przejrzysta klatka”³¹, jak nazywa Foucault Benthamowski panoptikon, to „instytucja dyscyplinarna, ale także niewidzialny woal dyscypliny funkcjonujący w całym społeczeństwie. Panoptyczne uporządkowanie [...] na równi z elementarnym i łatwym do przenoszenia mechanizmem programuje funkcjonowanie podstaw społeczeństwa w całości poprzecinanego i przenikniętego przez mechanizmy dyscyplinarne”³². Niewidzialny, przezroczysty aparat nadzoru staje się synonimem spojrzenia pozbawionego twarzy. Panoptikon staje się zatem realizacją przezroczystości rozumianej jako filtr naszego poznania.

Świetlistość i szklistość – w olśnieniu (nie)poznania

Istotnymi cechami przezroczystości są świetlistość i szklistość. Zjawisko światła funkcjonuje jako problem epistemologiczny, estetyczny i fizyczny. Epistemologia wprowadza poznanie jako olśnienie – *claritas*. Jako pierwszy widział w olśnieniu sposób poznania św. Augustyn. Światło odbite, lśnienie otwiera problem granicy między odbitym a odbijanym. Sfera liminalna rozciąga się od jasności, blasku, pełnego światła, aż po przygasanie i zaciemnienie. Blask, lśnienie może także oślepić, unieвозмоżliwiać spojrzenie, a więc rozpoznanie. Dopiero olśnienie pozwala na przeniknięcie przez lśnienie. Estetyka rozpatruje piękno jako blask, czyniąc z lśnienia kategorię estetyczną. Światło przekształca obrazy rzeczywistości w sztukę, przez co odrywa ją od rzeczywistości, odrzuca realne odnośniki przedmiotów. W symbolice światło odczytywano na kilka sposobów – na przykład w Starym Testamencie zapalona lampa oznacza boskie światło i mądrość.

Marek Bieńczyk³³ w swojej książce wiąże przezroczystość z takimi pojęciami, jak *diaphanes* i *transparens*. Odwołując się do źródłosłowu, tak naprawdę wskazuje także na te cechy, które znajdujemy w *Wykładach amerykańskich*. Sięgając do początków fascynacji tytułowym pojęciem, pisarz sięga do semantyki samego słowa:

³⁰ M. Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, przeł. T. Komendant, Warszawa 2009, s. 202.

³¹ Tamże, s. 203.

³² Tamże.

³³ M. Bieńczyk, *Przezroczystość*.

Jan Jakub [Rousseau – M.B.], gdy mówił o przejrzystości czy przezroczystości, posługiwał się słowem *transparent*, które wywodzi się z niemal identycznie brzmiącego łacińskiego neologizmu *transparentens* ukutego w wiekach średnich. W starożytnej grece używano pięknego słowa *diaphanes*. Można je powtarzać dla samej przyjemności, nie wiedząc, co oznacza, lecz czując, jak wypełnia usta czystym powietrzem, otwiera je na słońce swoim podwojonym „a”. Przetrwało ono w językach romańskich; mówi się *diafane* po rumuńsku, podobnie w zapisie *diaphane*, po francusku. Po rumuńsku oznacza ono coś lekkiego, delikatnego jak piórko czy wiosenna sukienka; użycie francuskie większy nacisk kładzie na przepuszczalność światła, nie całkowitą, lecz zauważalną. *Diaphane* może być porcelana, liść jesienny, pergamin, arystokratyczna lub chora skóra na rękach; przez rozszerzenie znaczenia można *diaphane* powiedzieć również o sylwetce („była piękna, elegancka i *diaphane*”) czy nawet o słońcu przy szczególnej widzialności: „słońce było jasne i *diaphane*: jak białe wino (oba cytaty, choć tak delikatne, wzięte z Sartre’a)”³⁴.

Można jeszcze bardziej się cofnąć i prześledzić obecność tego pojęcia u starożytnych filozofów i poetów. Greckie *diaphanes* u niektórych autorów było używane jako określenie światła w chwili zorzy, u innych jako jasne świecące zjawiska jak płomień stosu (Pindar) czy jako księżyc w chwili zaćmienia. Wymienieni zostają Platon, Arystoteles, później ojcowie Kościoła, myśliciele średniowieczni, tacy jak Bonawentura, Tomasz z Akwinu, Roger Bacon, Mistrz Eckhart. Przezroczystość jawi się w tym przeglądzie dziejów pojęcia jako: synonim czystości dusz i miłości, jasności, warunek postrzegania rzeczy (gdy pełna przejrzystość pojawia się między promieniem wysłanym przez oko a promieniem wysłanym przez przedmiot w ich spotkaniu i wzajemnym przenikaniu), a w widzeniu – jest niemal światłem (powiązanie między widzialnością, barwą a przezroczystością tkwiącą w rzeczach jako warunkiem dostrzeżenia ich barwy, a zatem nich samych – aktywna przezroczystość staje się światłem). Z pojęcia przezroczystości korzystali także twórcy witraży i gotyckich katedr oraz powstałe przy tej okazji estetyczne teorie światła i jego postrzegania.

Szczególne znaczenie ma myślenie o przezroczystości i jej pochodnych w kontekstach literackich i teatralnych. Interesującą realizację znajduje kategoria świetlistości w dramacie Jerzego Łukosza³⁵ zatytułowanym *Świetlistość*, w którym zjawisko to zyskuje metafizyczny wymiar. Główny bohater, Wawro, to sfrustrowany, czujący się całkowicie życiowo i zawodowo przegrany artysta-wizjoner. Naprawdę nazywa się Piotr Waw-

³⁴ Tamże, s. 29-30.

³⁵ J. Łukosz, *Świetlistość*, [w:] *Trans/formacja. Dramat polski po 1989 roku. Antologia*, wybór i wstęp J. Kociński, opracowanie tekstów G. Wroniewicz, Warszawa 2012.

rzyniec. Z dyktowanemu Notariuszowi testamentu dowiadujemy się, że jest absolwentem studiów humanistycznych, byłym pracownikiem domu kultury w jakimś niewielkim mieście, gdzie opiekował się kółkiem recytatorskim, przekształconym później w teatralne. I tak powoli zbliżał się do idei świetlistości. „Tworzy własną teorię teatru. [...] formuje zasady swej teorii Kulteatru. Teatr jest świetlistością żądz ciemnych. Rozróżniamy żądze półciemne i nibyjasne, których dziupłami [...] są nasze lędźwie”³⁶.

Pobrzmiwają tu echa „człowieka świetlistego” i „aktu całkowitego”, których poszukiwał w teatrze Jerzy Grotowski. Istotne jest tu dojście do granicy samego siebie i przekroczenie jej w akcie ujrzenia świetlistości, a nawet stania się nią. Wawro to mistrz, który dokonał tego i został dla swych nowych uczniów bogiem. Ci, którzy nie byli w stanie zrozumieć jego przesłania, wykonywali krok ku ciemności, która jest tu przywoływana na zasadzie opozycji. Wawro chciał swoim uczniom przekazać prawdę, przywrócić sens, który ujrzał dzięki światłu. To ono uczyniło dla niego tę zasłonę, z reguły nieprzepuszczalną dla zwykłych ludzi, przezroczystą. Ciekawe też jest jego zdanie na temat duszy: „To właśnie jest ruchomość. Dusza. To jest nawet wyższy stopień ruchomości, lotność”³⁷. Świetlistość i lekkość duszy spotykają się ze sobą w tak skonstruowanej przez bohatera definicji. Jego kontakt ze świetlistością okazał się jednak ułudą. Był bardziej marzeniem o rządzie dusz niż iluminacją. Propozycja zaprowadzenia wybrańców, którzy chcieli słuchać, do punktów granicznych, po których przekroczeniu mieli się znaleźć w wymiarze świetlistym (padają określenia: „świetlista bojaźń”, „rozszczepione drżenie”, „wyzwolenie ku arcyświetlistości śmierci”³⁸), chęć zapalania w nich światła tak jak robił to Jezus (z którym rozmawia w jednej ze scen w stanie „świetlistego rozszczepienia”³⁹), okazała się ułudą, deliryczną wizją alkoholika. Pozorny stan widzenia, ale jednak postrzegany niegdyś przez niego jako świetlistość, pogrążył się we mgle i ciemności. Na koniec ujawnia wobec Ani, byłej wyznawczyni jego Kulteatru, że cała jego działalność była mistyfikacją, przesłoną, którą wymyślił, aby ją zdobyć i że dopiero jego miłość do niej uczyniła go nagim – przezroczystym w uczuciach i intencjach. Ale tak naprawdę to na niej eksperymentuje, chcąc sprawdzić swoją teorię świetlistości zwycięskiej. Śmierć jest tylko przejściem. „Nie trzeba się bać krótkiego rozbłysku, po którym wędrujemy już wolni przez bezmiary, mgławice...”⁴⁰.

³⁶ Tamże, s. 738.

³⁷ Tamże, s. 740.

³⁸ Tamże, s. 756.

³⁹ Tamże, s. 758.

⁴⁰ Tamże, s. 772.

W kontekście teatralnym kategorię przezroczystości z perspektywy świetlistości zastosować można także, mówiąc o twórczości Anatolija Wasiljewa. Reżyser używa tego określenia w odniesieniu do sztuki aktora, odwołując się i wzorując na wspomnianym już Jerzym Grotowskim. Co ciekawe, przezroczystość znalazła wyraz także w architekturze budynku teatru Wasiljewa. W jego ujęciu łączy się ze świetlistością i lekkością, co widoczne jest w jego koncepcji aktora oraz w strukturze siedziby teatru. O aktorze pisze:

Skupiając się w ostatnich latach na tym temacie [życia wewnętrznego], doszedłem do wniosku, że można od aktora oczekiwać, iż stanie się on całkowicie jakby przezroczysty. Że niczym przez szkło przeniknie przezeń światło, radość światła⁴¹.

Stanie się pośrednikiem między ziemią a niebem. W takiej koncepcji artysty pobrzmiewają echa tradycji Platońskiej, koncepcji Plotyna i Dionizego Areopagity. Człowiek to byt ideowy i cielesny zarazem, a aktor pozwala odbiorcy na chwilę przeniknąć do świata idei.

Z kolei sam budynek teatralny jest wręcz apologią świetlistości.

Teatr [Wasiljewa] jest zalany światłem: przenika ono szklany dach, przez który widać niebo, wdziera się przez wysoko umiejscowione ogromne okna, odbija się w białych ścianach. Doświadczamy dziwnego wrażenia nierealności granic. Niby ściany istnieją, ale są przezroczyste, nie pełnią zatem funkcji oddzielania; poza tym – są materialne, ale przepuszczają światło⁴².

W takim przezroczystym architektonicznie budynku teatralnym aktor ma osiągnąć stan przezroczystości, czemu „służy trening fizyczny i prawdopodobnie techniki metafizyczne. Światło (duchowe) zatem ma przenikać przez aktora tak, jak przez okna i dachy teatru światło słoneczne”⁴³.

Motyw przezroczystości w architekturze bardzo mocno wiąże się ze zjawiskami światła, przeświecania, świetlistości. Nie sposób omówić tu tego zjawiska szczegółowo, ale warto wspomnieć chociażby o dziewiętnastowiecznych szklanych pasażach i pawilonach, o których piszą Charles Baudelaire⁴⁴ i Walter Benjamin⁴⁵. Bieńczyk wspomina o idei Kryształowego Pałacu autorstwa Anglika Paxtona oraz o utopijnych projektach

⁴¹ Fragment wypowiedzi Anatolija Wasiljewa podczas jego spotkania z Jerzym Grotowskim 14 lipca 1991 roku w miasteczku Volterra we Włoszech, cytata za: K. Osińska, *Wasiljew. Między ziemią a niebem*, „Didaskalia” 2002, nr 47, s. 19.

⁴² Tamże, s. 17.

⁴³ Tamże.

⁴⁴ Ch. Baudelaire, *Malarz życia nowoczesnego*, przeł. J. Guze, wprowadzenie C. Miłosz, Gdańsk 1998.

⁴⁵ W. Benjamin, *Pasaże*, przeł. I. Kania, posłowie Z. Bauman, Kraków 2005.

przeszklenia, jak na przykład pomysły przykrycia szklanymi kopułami Paryża czy Manhattanu. Taka przezroczysta „szklistość” pozwalała na dominację spojrzenia i zanikanie „poczucia zaduszenia, narasta poczucie szczęśliwości, otoczone szkłem wewnątrz przemienia się w wystawę, podsuwającą pod wzrok, przechodzący teraz z zewnątrz, nagromadzenie rzeczy, zbiór, który tworzy cały świat. Świat mały, lecz na swój sposób pełny i wyzywający, by go, choćby tylko oczyma, osiąść”⁴⁶. Motywy modernistycznej „szklanej architektury”, czystości form architektury maszyn, kurtynowych okien, szklanych ścian, formy budynku wynikającej z jego funkcji („przeświecającej” przez jego ściany), wkomponowania budynku w krajobraz tak, aby stał się wręcz „przezroczysty stylistycznie”, mieszczą się w obrębie omawianego zagadnienia⁴⁷.

Ważnym nazwiskiem przywoływanym w tym kontekście jest Le Corbusier⁴⁸, jeden z pionierów i ojców modernizmu, autor przełomowego dzieła w myśleniu o architekturze *W stronę architektury*⁴⁹. Architektura miała pełnić zasadniczą, „reanimacyjną”⁵⁰ funkcję w kulturze, zmieniając sposób życia i nadając mu formy adekwatne do nowych potrzeb ery przemysłowej. Nowy styl ma być oparty na prawdzie oraz nagi, czyli pozbawiony zbędnego *decorum*. Le Corbusier podkreślał rolę światła w swojej koncepcji, głosząc hasła: „Architektoniczne emocje «to przemyślana, bezbłędna, wspaniała gra brył w świetle»”⁵¹, a przejrzystość czyni jedną z naczelných zasad swojej koncepcji: „Inżynierowie [...] tworzą przejrzyste, imponujące dzieła plastyczne”⁵².

Idea szklanego domu i ekspresjonistyczna teoria „architektury szkła” dzięki żelbetowi zyskała możliwość realizacji w pełni swoich założeń. Znajdowały tu swoje zastosowanie formy „kryształowe” i panowało przekonanie, że szkło taflowe odpowiednio zabarwione staje się tworzywem artystycznym o dużej mocy. Odwoływano się do utopii szklanych domów (*Glasarchitektur*) sformułowanej około 1914 roku przez Paula Scheerbartha, berlińskiego poetę i pisarza (który oparł się na teorii Johna Ruskina i Williama Morrisa). Szklane domy miały przynieść przewrót estetyczny

⁴⁶ M. Bieńczyk, *Przezroczystość*, s. 99.

⁴⁷ Szerzej na ten temat piszą: M. Leśniakowska, *Jan Koszczyc Witkiewicz (1881–1958) i budowanie w jego czasach*, Warszawa 1998; W. Koch, *Style w architekturze. Arcydzieła budownictwa europejskiego od antyku po czasy współczesne*, Warszawa 1996.

⁴⁸ Na temat Le Corbusiera piszą: Ch. Jencks, *Le Corbusier – tragizm współczesnej architektury*, Warszawa 1982; Ch. Jencks, *Ruch nowoczesny w architekturze*, Warszawa 1987 oraz M. Leśniakowska, *Oczy Le Corbusiera*, [w:] *Le Corbusier, W stronę architektury*, Warszawa 2012.

⁴⁹ M. Leśniakowska, *Oczy Le Corbusiera*.

⁵⁰ Tamże, s. 23.

⁵¹ Le Corbusier, *W stronę architektury*, s. 47.

⁵² Tamże, s. 60.

i cywilizacyjno-etyczny oraz postrzegane były jako „symboliczne katedry» nowej cywilizacji, zrywające z tradycyjnie ukształtowaną kulturą zamkniętych przestrzeni”⁵³. Pojawiła się tzw. kultura światła, w której „światło i przeszklenia pełnią podstawową funkcję kompozycyjną i semantyczną, kreując nową «metafizykę» architektury”⁵⁴.

Wielkomijska architektura również stawiała się przezroczysta. Wysockościowce przemawiają do przechodniów swoją wielkością i odbijanymi przez szklaną elewację refleksami światła, podobnie hale targowe i fabryczne⁵⁵. Tendencje te zmieniły się w ponowoczesności. Przestrzeń postmodernistyczna, w przeciwieństwie do przezroczystej, jednorodnej, abstrakcyjnej przestrzeni modernistycznej, jest historycznie konkretna, znajduje potwierdzenie w konwencjach (oczywiście nie zawsze, bo historyzm i wernakularyzm to tylko dwa nurty postmodernizmu), jest nieograniczona i wieloznaczna, irracjonalna lub przekształcona, zawieszona między częścią a całością, a jej granice są rozmyte i niejasne⁵⁶. „Związek szeroko rozumianej filozofii z architekturą polega na odzwierciedleniu i wyrażeniu pewnych sposobów ujmowania świata zarówno na poziomie świadomym, jak i nieświadomym”⁵⁷. Zaczyna tu dominować z jednej strony wielorakość, niejednoznaczność, niejasność, z drugiej jednak pozostaje element przezroczystości w prześwitywaniu filozofii miasta i społeczeństwa poprzez jego architekturę. W kontekście architektury przezroczystość traktowana jest zatem jako kategoria zarówno estetyczna, jak i pragmatyczna, zarazem filozoficzna i metafizyczna.

Przezroczysta metoda – Calvino a Bieńczyk

Obaj twórcy, Calvino i Bieńczyk, sięgają po fizykalne kategorie estetyczne jako narzędzia opisu świata literatury i sztuki. Calvino poszukuje w literaturze zastosowania dla pojęć fizykalnych, do tej pory niestosowanych w odniesieniu do fikcyjnych światów literackich, a także czyni je

⁵³ M. Leśniakowska, *Jan Koszczyk Witkiewicz...*, s. 56.

⁵⁴ Tamże, s. 57.

⁵⁵ O poznańskiej architekturze w tym kontekście patrz: A. Robakowska, J. Trybuś, *Od Zamku do Browaru. O architekturze Poznania ostatnich stu lat*, Poznań 2005; *Architektura i urbanistyka Poznania w XX wieku*, red. T. Jakimowicz, Poznań 2005.

⁵⁶ Więcej na temat tej architektury w: E. Rewers, *Post-polis: wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Kraków 2005; E. Rewers, *Przestrzeń architektoniczna i techniki medialne: „maszyna do mieszkania” czy ekran zdarzeń?*, [w:] *Przestrzeń, filozofia i architektura. Osiem rozmów o poznawaniu, produkowaniu i konsumowaniu przestrzeni*, Studia Kulturoznawcze, t. 12, red. E. Rewers, Poznań 1999.

⁵⁷ A. Warmiński, *Filozoficzno-symboliczna wieża architektury*, [w:] *Przestrzeń, filozofia i architektura...*, s. 61.

metodą pracy twórczej. Omawiane sposoby opisu i analizy oraz przywoływane przykłady pokazują, jak jedna kategoria wzmacniana jest przez inne – u Calvina przezroczystość oświetlana jest przez dokładność, wielorakość, lekkość i szybkość. Kategorie te oddziałują na nią, współtworząc i dookreślając jej cechy. Bieńczyk przywołany jest jako ten twórca, który świadomie odwołuje się do Calvina i wzoruje się na nim, ale jednocześnie stosuje własną metodę opisu i analizy zjawisk literackich i artystycznych, a nawet społecznych.

Calwinowskie wykłady dotyczą przede wszystkim literatury. Pisarz odwołuje się, najogólniej mówiąc, do opowiadania historii, sięgając także do takich najdawniejszych opowieści, jak baśnie i mity. Przejęte przez niego z nauk przyrodniczych kategorie stosuje do analiz literackich. Sam na wstępie pisze:

moja ufność w przyszłość literatury wywodzi się z przekonania, że istnieją rzeczy, które tylko literatura może wypowiedzieć za pośrednictwem sobie tylko właściwych środków wyrazu. Chciałbym zatem moje wykłady poświęcić tym paru przymiotom, właściwościom czy walorom literatury, które cenię szczególnie i postaram się polecić je przyszłemu stuleciu⁵⁸.

Przywołane pięć kategorii traktuje jako immanentne cechy literatury i dokonuje analizy przykładów dzieł z różnych epok, które je realizują. W jasny, logiczny, uporządkowany sposób, jak na wykłady przystało, szuka jednocześnie definicji dla własnej twórczości. Analizuje więc nie tylko same utwory literackie z ich językiem, strukturą i fikcyjnym światem przedstawionym, ale również samą metodę pisarską z perspektywy twórcy literatury. Powołuje się przy tym na przykłady dzieł starożytnych, jak *Przemiany* Owidiusza, ale i jemu współczesnych, jak *Nieznośna lekkość bytu* Milana Kundery.

W tych teoretycznych wykładach sporo jest „wstawek” literackich, metaforycznych ujęć, poetyckich porównań. Jednocześnie pojawiają się wyliczenia w podpunktach cech lekkości czy szybkości, aby uwypuklić to, co najistotniejsze, a każdy wywód wieńczy wyraźne podsumowanie, w którym wszystkie tezy poparte są konkretnymi przykładami z literatury. Odwołuje się przy tym bardzo szeroko do kontekstu epoki, w której dzieło powstało i czasów, w których się ukazało – panującego w nich światopoglądu, nurtów filozoficznych, aspektów życia społecznego, politycznego i kulturowego. Każdą z kategorii uzupełnia o jej przeciwieństwo, gdyż wartość przeciwna nie tylko dopełnia wywód, ale i wyraźniej pokazuje analizowane zjawisko. Anegdotyczny, eseistyczny styl przeplata się z fachowymi teoretycznoliterackimi analizami dzieł. W formie przestrogi

⁵⁸ I. Calvino, *Wykłady amerykańskie*, s. 7.

pisze, jak ocalić język przed zjawiskiem nazywanym przez niego dżumą – automatyzmu czy utraty mocy poznawczych.

Jego *credo* pisarskie brzmi: „Przywykłem uznawać literaturę za drogę wiodącą do poznania, toteż pragnąc poruszać się po obszarze egzystencji, odczuwam potrzebę poszerzenia go o dziedziny antropologii, etnologii, mitologii”⁵⁹. Jak zauważa Seweryna Wysłouch⁶⁰, ważnym wątkiem w jego twórczości – nie tylko jako teoretyka, ale także powieściopisarza, autora *Opowieści kosmikomicznych* czy *Jeśli zimową nocą podróżny*, są próby „przekroczenia antropologicznego światopoglądu i patronuje im wizja «innych światów», wykreowanych na podstawie naukowych hipotez”⁶¹ oraz stworzenia metapowieści czy hiperpowieści (powieści hipertekstowej), gdzie naczelną zasadą jest problem tekstu.

Postmodernistyczne poglądy na status autora, tekstu i pisma powodują w „hiperpowieści” Calvino rozbudowanie sfery „meta” i degradację powieściowej fabuły, która rozpada się na fragmenty, spojone wątłą ramą narracyjną [...] Teksty produkują teksty, a tekstowy świat staje się wielką biblioteką, w której swobodnie buszuje autor. Szydzi ze współczesności i bawi się konwencjami. Ale nie ogranicza się do destrukcji. Stawia na czytelnika⁶².

Tekst staje się językową powierzchnią, pozbawioną znaczeniowego centrum, a czytelnik występuje w roli poszukiwacza i tropiciela przeświecających ukrytych wątków, tego, co marginalne, podświadome, niejednoznaczne, zawieszane gdzieś pomiędzy⁶³.

Stąd u Calvina jako narzędzie opisu, analizy i interpretacji tekstu pojawia się kategoria przejrzystości, z którą wiążą się takie fizykalne kategorie, jak wspomniane już dokładność, lekkość, szybkość i wielorakość, które podkreślają jej niematerialność, zwiewność i ulotność. Właściwie można je potraktować jako cechy przezroczystości. I tak dokładność łączy się z jednym z najbardziej precyzyjnych bytów na świecie – z kryształem.

Przezroczystość w tym kontekście okazuje się nie tylko nieokreśloną i wieloraką konstrukcją, ale i niezwykle dokładną. A emblematem analizowanej dokładności staje się właśnie kryształ, który „precyzyjnie oszlifowany, zdolny załamywać światło, jest wzorem doskonałości”⁶⁴. Kryształ

⁵⁹ Tamże, s. 30.

⁶⁰ S. Wysłouch, *Italo Calvino i postmodernizm*, [w:] *taż, Narracje małe i duże*, Poznań 2015, s. 222.

⁶¹ Tamże.

⁶² Tamże, s. 226.

⁶³ Patrz: R. Barthes, *Teoria tekstu*, przeł. A. Milecki, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, oprac. H. Markiewicz, t. IV, cz. 2, Kraków 1996; A. Dziadek, *Na marginesach lektury. Szkice teoretyczne*, Katowice 2006; S. Wysłouch, *Tekst wieloznakowy – wokół definicji*, „Przegląd Humanistyczny” 2013, nr 4.

⁶⁴ I. Calvino, *Wykłady amerykańskie*, s. 64.

ten staje się wzorem niezmienności i regularności struktur, a płomień wzorem trwałej formy zewnętrznej pomimo towarzyszącego mu nieustannego ruchu odśrodkowego. Zestawienie geometrycznego sposobu myślenia (kryształu) z „gmatwaniną” ludzkich istnień (płomień) zyskuje u Calvina symboliczny wymiar miasta, gdzie wszystko jest dwuznaczne. Dążenie do ścisłości i precyzji nigdy jednak nie może zostać w pełni zaspokojone. Tytułową kategorię ze względu na jej cechę dokładności, o której pisze Calvino, zdaniem Bieńczyka, odnaleźć można w muzyce. To precyzja połączona z nieokreślonością. Umiar i ograniczenie wyrażone w tym, co nie ma końca. Bieńczyk wskazuje, że romantyczni twórcy widzieli najwyższy wyraz muzyki w tzw. szklanej muzyce (*glassmusic*). Chodzi tu o czysty język uczuć, niezapośredniczony, przezroczysty właśnie, pozwalający na krystalizację i kondensację przekazu w jak najkrótszej formie. Co ciekawe, utwory przywoływanego przeze mnie Kundery są niezwykle muzyczne, często oparte w kompozycji na liczbie siedem i ujawniające muzyczne wykształcenie autora.

Kolejna kategoria – wielorakość w najprostszym słownikowym rozumieniu oznacza „to, co ma wiele form, odmian lub postaci. [...] Wielkość dzieł literackich polega m.in. na tym, że można je wielorako odczytywać i wyjaśniać”⁶⁵. Odsyła do pojęcia sieci utkanej z różnorodnych wątków. Pod tym określeniem kryją się takie zjawiska, jak: oscylowanie między dokładnością a chaosem w sieci powiązań, „niedokończoność” dzieła rozumiana jako niemożność jego zakończenia i nieskończona otwartość, nieuchwytność i nieskończone zwielokrotnienie świata⁶⁶. *Poznanie uznające wielorakość zjawisk*⁶⁷ to wzór epistemologiczny dla modernizmu, jak i postmodernizmu – wzór, który zakłada możliwość poznania. Mimo że całość jest potencjalna, hipotetyczna, wieloraka. Wielorakość może być z jednej strony rozpatrywana jako cecha przezroczyści – jakież zawarte w niej przeciwieństwo, założenie, że nawet w czystości, prześwitywaniu, przeświecaniu może być coś niejasnego, ukrytego, wieloznacznego i nie do końca widocznego. Z drugiej strony może być odrębną kategorią, z pozoru przeciwstawną – jaką wydaje się mglistość. Sama mgła nie tylko zasłania, ale też niesie w sobie z definicji elementy przezroczyści: „Mgłą można nazwać coś lekkiego lub przezroczystego, unoszącego się w powietrzu”⁶⁸. Przezroczyść zawiera już w sobie tę opozycję, tym sa-

⁶⁵ *Inny słownik języka polskiego*, t. 2: P...Ź, s. 1007.

⁶⁶ Określenia za: I. Calvino, *Wykłady amerykańskie*, s. 97.

⁶⁷ Tamże, s. 102.

⁶⁸ *Inny słownik języka polskiego*, t. 1: A...O, red. naczelny M. Bańko, Warszawa 2000, s. 848.

mym ją znosząc i wskazując na swój wieloznaczny, niejednorodny charakter. Pamiętać tu należy o performatywnym założeniu:

Ruchomemu obrazowi płynnych granic performatywnej tożsamości twórcy i tekstu odpowiada także dramatyczny proces interpretacji związany z pozycją odbiorcy jako aktora rozgrywającego tekst (piszę rozgrywającego, a nie odgrywającego, by zaznaczyć zamazaną rację bytu tekstu uzależnionego od obserwatora)⁶⁹.

Każde dzieło jest więc utworem w toku, dzianiem się, powstawaniem, jest wciąż niegotowe. Mglistość to kategoria, którą można dostrzec również w rozważaniach o istocie literatury Josepha Hillisa Millera⁷⁰ czy w książce *Mgławice dyskursu* Wojciecha Kalagi⁷¹.

Lekkość kojarzy się z tym, co delikatne, małe, zwiewne czy mało znaczące. Staje w opozycji do ciężaru i stanowi kategorię opisu twórczości literackiej, co włoski eseista uzasadnia w następujących słowach:

Możemy uznać, że od stuleci o literaturę rywalizują dwie przeciwstawne tendencje: pierwsza stara się pozbać język ciężaru, sprawić, by unosił się nad rzeczami niczym obłok, czy raczej drobny pyłek, albo jeszcze lepiej: jako pole magnetycznych impulsów; druga tendencja usiłuje nadać językowi ciężar, objętość, konkretność rzeczy, ciał, doznań⁷².

Lekkość uzyskuje trzy różne rozumienia: jako obciążenie języka; jako opis toku rozumowania lub procesu psychologicznego, w którym pojawiają się niepochwytnie subtelności lub opis z dużym natężeniem abstrakcji; jako figuralny obraz nabierający znaczenia emblematu. Ciężkość jest „pewnym sposobem widzenia świata wspartym na filozofii i na nauce”⁷³. Obie tendencje przeplatają się w literaturze i sztuce, co widać choćby w takim utworze, jak *Nieznośna lekkość bytu* Kundery. Przezroczysta szyba, półprzezroczysta zasłona czy mgła kojarzą się z tym, co lekkie, zwiewne, nieobciążone żadnymi kontekstami. Jednocześnie naraża to, co za nimi się znajduje na ciężar spojrzeń, skojarzeń, kulturowych i psychologicznych uwikłań.

Szybkość to cecha, która przywołuje na zasadzie opozycji, przeciwstawienia, ale i dopełnienia, powolność. „Szybkość myśli jest wartością samą w sobie, liczy się przyjemność, którą wywołuje w każdym, kto jest na tę przyjemność uwrażliwiony”⁷⁴. W literaturze ważny jest rytm opo-

⁶⁹ A. Krajewska, *Dramatyczna teoria literatury...*, s. 9-11.

⁷⁰ J.H. Miller, *O literaturze*, przeł. K. Hoffmann, Biblioteka „Przestrzeni Teorii”, Poznań 2014.

⁷¹ W. Kalaga, *Mgławice dyskursu. Podmiot, tekst, interpretacja*, Kraków 2001.

⁷² I. Calvino, *Wykłady amerykańskie*, s. 19.

⁷³ Tamże, s. 15.

⁷⁴ Tamże, s. 44.

wiadania, jego logika i oszczędność środków narracji. Lotność i zwięzłość stylu stają się literacką wartością, a siła poetyckiego wyrazu staje się tożsama z szybkością, która w rozumieniu Calvina staje się synonimem różnorodności i która ma nas uchronić przed niebezpieczeństwem spłaszczenia komunikatu. Szybkość myśli zatem to zręczność, ruchliwość, swoboda, wysokie napięcie, zwięzłość i gęstość tekstu („sposób pisania kryształicznie czysty i powściągliwy”⁷⁵). Spojrzenie przez przezroczystą szybę jest właśnie szybkie, zwięzłe, powściągliwe. Daje natychmiastowy ogład. Jednak skazy na szybie, brud, pęknięcia mogą to spojrzenie spowolnić, zakłócić kryształiczną czystość tak rozumianej przezroczystości. W końcu szyba to także zapośredniczenie, a szybkie spojrzenie zostaje obciążone swego rodzaju (nie)dowidzeniem.

Opis przejrzystości rozpoczyna się od cytatu z *Boskiej komedii* Dantego: „Potem spłynął w głębię wyobraźni”. Przejrzystość to wartość, która rozumiana jest jako „zdolność wyrazistego wywoływania wizji nawet z zamkniętymi oczami, zdolność wyczarowywania kształtów i barw z ustawionych rzędem czarnych liter na białym tle kartki papieru, zdolność «myślenia» obrazami. [...] do kontrolowania własnej wewnętrznej wyobraźni”⁷⁶. Wizualna strona literackiej wyobraźni to dla włoskiego pisarza zbiór kilku elementów, takich jak: „bezpośrednia obserwacja rzeczywistego świata, jego fantasmagoryczne i oniryczne przeobrażenia, świat figuralnych przedstawień przekazywanych przez kulturę na różnych poziomach oraz proces wyabstrahowania, kondensacji i uwewnętrznienia zmysłowego postrzegania”⁷⁷. Niewyraźalność czy nierozstrzygalność to cechy przejrzystości. Jednak czy przedstawione światy mogą zaistnieć tylko w materii słownej? Czy dzisiejsze teksty to jeszcze teksty w tradycyjnym znaczeniu tego słowa? A nawet jeśli ograniczają się do słowa jako materii powstania, to czy ich przejrzystość można rozumieć w sposób zaproponowany przez Calvina? Powieściopisarz sięga też po Tomasza z Akwinu czy Ignacego Loyolę (*Ćwiczenia duchowe*), Douglasa Hofstadtera (*Gödel, Escher, Bach*), Jeana Starobinskiego (*L’empire de l’imaginaire* z tomu *La relation critique*). „Zdolność «myślenia» obrazami”⁷⁸ prowadzi go od literatury odrodzenia i baroku, poprzez romantyzm, aż po Samuela Becketta. Opowiadanie Balzaca *Nieznane arcydzieło* (z 1837 roku) zostaje przez niego odczytane „jako parabola literatury, jako metafora nie dającej się wypełnić próżni pomiędzy językową ekspresją a rzeczywistym przeżyciem, jako metafora nieuchwytności wyobraźni

⁷⁵ Tamże, s. 48.

⁷⁶ Tamże, s. 83.

⁷⁷ Tamże, s. 85.

⁷⁸ Tamże, s. 83.

wizualnej”⁷⁹. Może właśnie ta ostatnia metafora jest najbardziej adekwatna do współczesnej kultury i jej wielowymiarowości. Prefabrykaty obrazów nie muszą być zagrożeniem, ale szansą na zaistnienie na nowo w tej wyobraźni niczym nieograniczonej i swobodnie nimi operującej za pomocą ironii czy zabiegu wpisywania w nowe konteksty.

Calvino traktuje wymienione kategorie przede wszystkim jako narzędzie literaturoznawcze, ale wydaje się, że należałoby je rozumieć szerzej jako kategorie literaturoznawczo-estetyczno-filozoficzne i prześledzić ich funkcjonowanie w różnych tekstach kultury. Takie ich rozumienie pozwala na szukanie ścieżki między sztukami – kategoriami, które pozwalają na całościowe i różnorodne, wieloperspektywiczne ujęcie.

Warto dodać, że Calvino swoich wykładów nigdy nie wygłosił, gdyż zmarł w trakcie ich pisania. Zaplanowany był jeszcze szósty, któregoostał się jedynie tytuł *Konsystencja*. Zatem kolejny aspekt materii miał być wartością literatury godną polecenia dla przyszłych pokoleń, jak głosił podtytuł brzmiący: *Sześć przypomnień dla przyszłego tysiąclecia*.

Wybrane i rozważane przez pisarza właściwości literatury w istocie są przymiotami ludzkiego umysłu. Nie będzie w tym nic zaskakującego, jeśli zdamy sobie sprawę, iż autor *Opowieści kosmimicznych* wyznawał w swoim piarstwie zasadę racjonalnego i obiektywnego opisu świata osiąganą poprzez cząstkowe obrazy, drobiazgową analizę i precyzyjne wręcz rozumowanie. Dopiero takie szczątkowe opisy, dokonywane bardzo często przy użyciu zapożyczonych naukowych pojęć i terminologii, powinny dawać obraz pewnej całości. Jednak świadomy autor zdaje sobie sprawę z ułomności każdego poznania. Nawet posługując się precyzją i logiką, nie można opanować świata, gdyż jego poszczególne elementy pozostają w ciągłym ruchu⁸⁰.

Rozumienie i podkreślanie roli aktu poznania jest elementem wspólnym twórczości Calvina i Kundery.

Wykłady amerykańskie Italo Calvino silnie korespondują ze *Sztuką powieści* Milana Kundery wydaną w 1986, czyli na dwa lata przed *Wykładami*, a w rok po śmierci Italo. Obaj twórcy podkreślają wagę aktu poznania, jaki niesie w sobie dzieło literackie, ale każdy z nich poprzez pisanie dowiadyuje się czegoś innego o świecie. Kundera nie zajmuje się rzeczywistością w całości, lecz bada jedynie obszar egzystencji i ludzkich możliwości, historię europejskiej powieści ujmując jako linearny zapis zgłębiający owe przestrzenie. Dla włoskiego pisarza człowiek to tylko jeden z elementów kosmosu – tak jak atom czy cząsteczki elementarne. Dlatego ważniejsze dla niego są wzajemne relacje zachodzące pomiędzy nimi

⁷⁹ Tamże, s. 87.

⁸⁰ M. Wieniec, <<http://www.granice.pl/recenzja,wyklady-amerykanske,2782>> [dostęp: 10.06.2016].

i samo poznawanie natury rzeczy, co zdaje się bardziej przybliżyć go ku współczesnej myśli humanistycznej⁸¹.

U Calvina od razu jesteśmy prowadzeni przez słowa, podczas gdy sama forma dzieła Bieńczyka odwołuje się do tytułowego pojęcia poprzez gest plastyczny – zaraz za okładką, a przed stroną tytułową, wklejona zostaje przezroczysta kartka, rodzaj kalki, przez którą prześwituje tytuł *Przezroczystość*. Liberacka forma dzieła wskazuje na całościowe i wielowymiarowe rozumienie tego pojęcia. Co prawda to tylko dwie strony – jedna na początku, druga na końcu książki, ale – choć w tak uproszczony sposób – wpisuje się formą przestrzenną w materię literacką utworu.

Substancją literatury jest słowo. Mówiąc słowo, ma się na myśli jego brzmienie i sens, pisząc – (niekiedy) także wygląd. O przestrzeni myśli się rzadko lub wcale. Jednak słowo, by zaistnieć w czasie, potrzebuje przestrzeni. Przynależy ona do słowa na równi z jego *kształtem*, dźwiękiem i znaczeniem. Tak pojęte słowo jest substancją **LIBERATURY**. Liberatury, czyli literatury totalnej, w której tekst i przestrzeń książki stanowią nierozdzielalną całość⁸².

Aż się prosi, aby całe dzieło było złożone z prześwitujących stron o strukturze kalki, szklanych wstawek i dźwiękowych realizacji „szklanej muzyki”. Ta opowieść to bowiem wielopłaszczyznowe i wielokierunkowe filtrowanie – rzeczywistość zostaje przesączona przez przejrzystość, a przejrzystość przez rzeczywistość, a w konsekwencji następuje filtrowanie podmiotu. Przenikają się ze sobą takie pojęcia, jak czystość, prześwietlanie i przeświecanie.

Pojęcie to przyjmuje u niego różne rozumienia, dużo szersze niż te proponowane przez Calvina: od czysto fizycznego, przez polityczny, społeczny, psychologiczny, estetyczny, fizyczny, architektoniczny, aż po muzyczny i literacki. Choć aspekt wyobraźni też ma oczywiście dla niego spore znaczenie i często odwołuje się do zjawisk słowa, opowiadania, stwarzania fikcyjnych światów. Książka Bieńczyka to eseistyczna opowieść nie pretendująca do miana zamkniętego dzieła, wyczerpującego tytułowe zagadnienie. Przezroczystość to filtr służący do opisu świata we wszelkich możliwych jego wymiarach. Od rozważań teoretycznych, od analiz konkretnych dzieł literatury i sztuki przeskakujemy w świat rozmyślań fikcyjnej pary bohaterów, a ich losy przeplatają się z dywagacjami autora w sposób spójny i konsekwentny.

Fizykalnego wymiaru tej kategorii dotyczy zwłaszcza fragment, w którym autor tłumaczy się przed czytelnikiem, dlaczego zajął się takim tematem.

⁸¹ Tamże.

⁸² Z. Fajfer, *Liberatura*, <<http://www.liberatura.pl/co-to-jest-liberatura.html>> [dostęp: 2.08.2014].

O przejrzystości i przezroczystości chciałem napisać choć parę stron od dawna, od wielu lat. Przezroczystość – mówiłem sobie – wzywa mnie, drąży jak sonda, jest moja. W obcych miastach do obiadów wybierałem restauracje z panoramicznymi szybami, wieczorem zatrzymywałem się przy oświetlonych witrynach, przyjaciele zaczęli kpić, kupować mi na prezent szklane kule, powstała niezła kolekcja. Szkło było moim fiksum-dyrdum, wchodziłem do sklepów zoologicznych gapić się w akwaria, wracałem do muzeów, gdzie eksponaty [...] wystawiono za pancerną szybą; o Leninie i Mao Tse-tungu w szklanych trumnach wolałem zapomnieć. Pracując nad jakimkolwiek tekstem, rozrzedzałem bezwiednie konkret znaczeń, słowa uciekały od sensów, metafory gubiły idee, wszystko nieuchronnie dążyło ku abstrakcji, zza zdań prześwitywała biel. Śmiech powiedzieć, ale lubiłem klarowane zupy, jedzenie z żelatyną, ryby czy mięsa w galarecie, tymbaliki i inną podobną garmażerkę. Na ścianach w mieszkaniu wieszałem reprodukcje Edwarda Hoppera, lśniły za szkłem jak zbyt tanie odpustowe obrazki⁸³.

Każde dosłowne rozumienie przezroczystości nabiera w książce jednocześnie charakteru metaforycznego czy symbolicznego oraz staje się pretekstem do snucia opowieści związanej z danym jej wymiarem.

Tytułowe pojęcie jest z człowiekiem od początku – tkwi w pierwszym spojrzeniu, w dziecięcych wspomnieniach bajek i fotografii oglądanych na przezroczach, w świetle stwarzanym przez światło. Przezroczystość tak rozumiana odwołuje do czystości – spojrzenia, światła, powierzchni, przez którą przechodzą świetlne promienie. To wreszcie czystość serca.

Wydaje się, że to właśnie Jan Jakub Rousseau⁸⁴ [...] obudził dawne pojęcie i pierwszy wprowadził przezroczystość jako samoistny obiekt (idei, uczuć, fantazmatów) do wyobraźni i literatury europejskiej; to w jego pismach staje się ona oznaczeniem ideału, najwyższej wartości [...]. „Moje serce jest przezroczyste niby kryształ”, powtarzał wielokrotnie w swych listach i *Dialogach*. [...] Serce kryształowe, serce przezroczyste – ideał jest tyleż duchowy, co niemal fizjologiczny. „Jeśli umiem wyobrazić sobie serca Julii i Klary – pisał o bohaterkach swej *Nowej Heloizy* – to były dla siebie przezroczyste”. W takie serca można wierzyć, lecz można je sobie także wyobrażać, nie jako przenośnię, lecz przejrzystą materię⁸⁵.

Przezroczystość to zatem nie tyle marzenie o utopijnym stanie szczęścia, ile stan duchowy, jak i fizyczno-chemiczna właściwość ciał. Przejrzystość tak rozumiana dotyczy relacji międzyludzkich, a co za tym idzie społecznych oraz jest stanem psychofizycznym. Pojawiają się w tamtym

⁸³ M. Bieńczyk, *Przezroczystość*, s. 13-14.

⁸⁴ Bieńczyk powołuje się na następujące utwory J.J. Rousseau: *Nowa Heloiza*, *Dialogi*, *Wyznania*, przeł. T. Żelenski-Boy; *Marzenia samotnego wędrowca*, przeł. E. Rzadkowska; *Lettre d'un symphoniste de l'Académie Royale de Musique à ses camarades de l'orchestre*.

⁸⁵ M. Bieńczyk, *Przezroczystość*, s. 24-25.

okresie wyobrażenia ciała ze szkła. Siedemnastowieczne postrzeżenie tego tworzywa jest jeszcze negatywne – odwołuje się do barokowego dyskursu o kruchości i marności istnienia (Robert Burton, Kartezjusz, martwe natury i obrazy *vanitas*). Szklane ciało jest zatem kruche, toczona chorobą, śmiertelne. Osiemnastowieczny dyskurs wprowadza myślenie pozytywne – szkło zaczyna być wiązane z takimi wartościami, jak czystość i jawność. Dla Rousseau fizyczną właściwością przezroczystości była płynność. „Przejrzystość jest dla Rousseau zastygłą, powstrzymaną czy zmrożoną płynnością i dlatego kryształ serca nie podlega czasowi, trwa w swej nieziennej, czystej postaci jak wieczna rzeka”⁸⁶.

Spójeczno-polityczny wymiar przezroczystości otwiera wspomnianą książkę pisarza i dotyczy jawności podejmowanych decyzji, działań i sposobów finansowania instytucji. Jak wskazuje autor, jest to dziś najczęściej przywoływane w mediach, w wypowiedziach osób publicznych, w systemie władzy i biurokracji znaczenie tego słowa. Opozycyjna do przezroczystości ciemność oznacza wszystko to, co nieujawnione, niesfotografowane przez paparazzich. Jest „dolegliwością, lecz coraz bardziej przez jednostkę zapominaną i akceptowaną [...] przez przyzwyczajenie (już dawno temu uwewnętrzniłmy i przyswoiliłmy Kafkowski urząd)”⁸⁷. Wskazuje też na początki funkcjonowania tego słowa w obiegu społecznym jako *transparence* w 1361 roku w tekście teoretyka finansów Oresmusa. Z języka prawa handlowego słowo zawędrowało jednak dalej – do poezji, a później prozy. Współcześnie pojawia się w tytułach wielu pozycji opisujących i diagnozujących kondycję społeczną, jak na przykład *Spółeczństwo przejrzyste* Giorgia Vattima⁸⁸ czy *Przejrzystość zła* Jeana Baudrillarda⁸⁹.

Ale i tak z tego poziomu pragmatycznego szybko przenosi się na karty literatury i wskazuje na czystą, niezmaconą, przezroczystą właśnie postać istnienia, którą dostrzec można w losach Gabriela ze *Zmarłych* Jamesa Joyce’a czy Tomasza z *Nieznośnej lekkości bytu* Milana Kundery. Jeden i drugi to „bohater zrodzony z podobnego gestu, z patrzenia przez okno”⁹⁰. Pisarz sporo miejsca poświęca też obrazom Edwarda Hoppera⁹¹

⁸⁶ Tamże, s. 27.

⁸⁷ Tamże, s. 70.

⁸⁸ G. Vattimo, *Spółeczństwo przejrzyste*, przeł. M. Kamińska, Wrocław 2006.

⁸⁹ J. Baudrillard, *Przejrzystość zła*, przeł. S. Królak, Warszawa 2009.

⁹⁰ M. Bieńczyk, *Przezroczystość*, s. 12.

⁹¹ Na temat roli przezroczystości i światła w twórczości Hoppera patrz: F. Lipiński, *Hopper wirtualny. Obrazy w pamiętającym spojrzeniu*, Toruń 2013. Co ciekawe, Lipiński, Hopper, Bieńczyk i Kundera spotykają się ze sobą w kontekście tytułu podrozdziału tej książki, który brzmi: „Nieznośna lekkość fotografii; R.G. Renner, *Edward Hopper (1882–1967). Przetwarzanie rzeczywistości*, Warszawa 2005.

oraz szklanej i kryształowej architekturze, która została już wcześniej szerzej omówiona. Kreśli w eseistycznej mozaice bardzo szerokie spektrum użyć, kontekstów i wymiarów tytułowej kategorii.

Przezroczysta własność bytu ulotnego – o twórczości Kundery

Kundera to pisarz, ale i teoretyk, który podjął refleksję nad powieścią współczesną. Z komentarzy na temat twórczości pisarza wyłania się obraz powieści precyzyjnie skomponowanych (klarowny podział na odpowiednią liczbę części), anegdotyczność i nawiązania do Historii (przez wielkie H), brak powagi i liryzmu, za to obecność często przewrotnego i ironicznego humoru, niepowagi, elementów gry i zabawy, perspektywę kilku bohaterów. Jego powieści mają cechy eseistyczne – stąd nazywa je esejami powieściowymi. Zatem Kundera, teoretyk literatury, pisarz i eseista w jednym, wyznaczał na swój sposób rytm zmian w europejskiej kulturze, zwłaszcza w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku.

Powieść poddawana tu analizie była przedmiotem zachwyty:

Niežnośna lekkość bytu opisuje kryzys jednostki, tym razem uwikłanej w monotonię życia ulotnego, a przez to paradoksalnie przyciężkiego. [...] chcę podkreślić fakt, że jako jeden z niewielu pisarzy ostatnich siedmiu dekad Kundera wydaje się posiadać umiejętność wsłuchania się w puls swoich czasów po to, by odnaleźć w nim uderzenia serca kultury Zachodu, a potem wystawić diagnozę, która sprawdza się niechybnie i bezlitośnie⁹²,

jak i ostrej krytyki: „Szczytem bełkotliwości stanie się jedna z najbardziej przereklamowanych powieści XX wieku, czyli *Niežnośna lekkość bytu*”⁹³. Po czym autor tych słów dodaje:

Pod koniec lat osiemdziesiątych i na początku dziewięćdziesiątych w Europie Środkowej, zwłaszcza w Polsce, panował czytelniczy kunderowski boom. Modnym było wówczas nazywanie pisarza postmodernistą. Moim zdaniem Kundera nigdy nie miał nic wspólnego z postmodernizmem. Tym, co interesowało go najbardziej jako pisarza (podobnie jak jego środkowoeuropejskich mistrzów), były wartości oraz śledzenie procesu ich rozpadu. Literackie światy Musila, Brocha

⁹² W. Pietrzak, *Kultura żartu, pępka i nieistotności. Milan Kundera o możliwości zaangażowania*, „Fragile. Pismo Kulturalne”, 14.09.2015, <<http://www.fragile.net.pl/home/kultura-zartu-pepka-i-nieistotnosci-milan-kundera-o-mozliwosci-zaangazowania/>> [dostęp: 10.06.2016].

⁹³ B. Szymankiewicz, *Istotność świętości, czyli Milana Kundery pożegnanie / a z Europą Środkową*, „Niewinni Czarodzieje”, <<http://niewinni-czarodzieje.pl/istotnosc-swietosci-czyli-milana-kundery-pozegnanie-a-z-europa-srodkowa>> [dostęp: 10.06.2016].

i innych pisarzy nowoczesnych to światy rozpadające się, w których sens ulega erozji, a zagubiony człowiek próbuje odnaleźć drogę ku nowym moralnym pryncypiom, ku humanizacji. Owszem, bohaterowie Kundery często popadają w ponowoczesną przygodność egzystencji, ale nie oznacza to, że jest ona wartościowana pozytywnie. Gdyby było inaczej, lekkość bytu pozostawałaby znośną. *Nothing matters, anything goes* – głosi maksyma postmodernizmu. Z jej drugą częścią Kunderowscy bohaterowie mogliby się zgodzić, z pierwszą – niekoniecznie⁹⁴.

Kazimierz Bartoszyński zauważa, że można nawet mówić w przypadku Kundery o wykształceniu się odrębnego modelu powieści, którego tematem jest to, co Kundera nazywa „zapytywaniem o egzystencję”⁹⁵. Nieodłączną częścią kompozycji tych utworów jest refleksja intelektualna, myśl (wprowadzone przez Roberta Musila i Hermanna Brocha do estetyki powieści nowoczesnej). Sam Kundera wprowadza określenie „powieści, która myśli” w jednym ze swoich esejów pod tym samym tytułem w zbiorze zatytułowanym *Zasłona*⁹⁶. Bartoszyński przywołuje kategorię „odsłonięcia”, którą pisarz się posługuje, a ta z kolei nasuwa skojarzenie z kategorią przezroczystości – procesu przeświecania, ujawniania się. Następnie zauważa:

odwołuje się Kundera do fenomenologicznego poszukiwania istoty ludzkich sytuacji, używając Platonsko-Heideggerowskiego terminu „odsłonięcie” (*aletheia*) tego, „czym jest człowiek, co w nim «od dawien dawna» jest, jakie są jego możliwości”⁹⁷. W całokształcie tych fundamentalnych sformułowań splata się Arystotelesowski wątek wykraczania w poezji poza historię ku prawdopodobieństwu z fenomenologiczną zasadą odnajdywania w konkretności istoty czy możliwości⁹⁸.

Warto też zwrócić uwagę na termin „wariacja”, który pisarz zapożyczył od Edmunda Husserla, a oznaczającego formę maksymalnego skupienia, dzięki której można mówić i dążyć do poznania samej istoty rzeczy.

Drogą wariacyjnych modyfikacji precyzuje się u Kundery np. pojęcie „czułości” czy „postawy lirycznej”⁹⁹ [...]. Szczególnie dobitnie występuje wariacyjność w *Nieznosnej lekkości bytu*, gdzie niemal dokładnie te same sytuacje (np. relacje miłosne Tomasza i Teresy) przedstawiane są wielokrotnie w nieznacznie zmody-

⁹⁴ Tamże.

⁹⁵ M. Kundera, *Sztuka powieści*, przeł. M. Bieńczyk, Warszawa 2004, s. 72.

⁹⁶ Tenże, *Zasłona. Esej w siedmiu częściach*, przeł. M. Bieńczyk, Warszawa 2006.

⁹⁷ Tenże, *Sztuka powieści*, przeł. M. Bieńczyk, Warszawa 2004, s. 94; cytata za: K. Bartoszyński, *Dwa modele powieści: Milan Kundera, Umberto Eco*, „Teksty Drugie” 1996, nr 6(42), s. 53.

⁹⁸ Tamże.

⁹⁹ Tamże, s. 55.

fikowanych ujęciach. Przy czym – rzecz dla Kundery istotna – operacjom wariacyjnym modyfikacji, a zarazem wzajemnych zbliżeń, podlegają dwie fundamentalne ludzkie sytuacje: sceny zbliżenia seksualnego i sceny gwałtu o podłożu politycznym¹⁰⁰.

W takich splotach dwojakiej rzeczywistości niektórzy krytycy odczytywali zjawisko określane jako „palimpsestowość wypowiedzi powieściowej”¹⁰¹. Przy czym Kundera nie proponuje jednoznacznego modelu powieściopisarstwa jako esencjalistycznego poszukiwania prawdy o człowieku, poszukiwał bowiem tego, co nieuchwytnie, niejednoznaczne, nieprzewidywalne, pozaprzyczynowe, nieracjonalne i nieulegające poznawczym uporządkowaniom. Do tej listy cech dodać należy upodobanie do humoru, „ludycznej lekkości”¹⁰², elipsy i motyw „oczyszczania się” z elementów tradycji literackiej (mimo odwołań do innych powieściopisarzy, jak Cervantes, Balzak czy Joyce), aby tę lekkość osiągnąć.

Ale przede wszystkim w *Sztuce powieści* Milan Kundera sięga bezpośrednio po pojęcie przezroczystości i proponuje swoje własne jego rozumienie.

W dyskursie politycznym i dziennikarskim słowo to oznacza: odsłonięcie życia prywatnego przed spojrzeniem publicznym. Przywodzi ono na myśl André Bretona i jego marzenia o życiu w *szklanym domu*, na oczach wszystkich. Szklany dom: odwieczna utopia i zarazem jedna z najstraszniejszych postaci życia wspólnego. Reguła: im bardziej tajne stają się sprawy państwowe, tym bardziej przezroczyste muszą się stać sprawy jednostki: biurokracja, mimo że działa w *imieniu publicznym*, jest anonimowa, tajemna, zaszyfrowana, niezrozumiała, podczas gdy *człowiek prywatny* musi ujawnić stan swojego zdrowia, finansów, sytuację rodzinną i, jeśli taki będzie wyrok mass mediów, nie zazna chwili intymnej, czy to w miłości, w chorobie, czy w śmierci. Chęć pogwałcenia czyjejś intymności jest od niepamiętnych czasów formą agresji, która została dzisiaj zinstytucjonalizowana (biurokracja i jej fiszki; prasa i jej reporterzy), moralnie usprawiedliwiona (prawo do informacji stało się pierwszym z praw człowieka) i upoetyczniona (przez to piękne słowo: przezroczystość)¹⁰³.

Bieńczyk, tu także występujący jako tłumacz Kundery, widzi w tej wypowiedzi pisarza trafną diagnozę naszych czasów. Dyktatura przejrzystości staje się synonimem ciężaru spojrzenia Innego, wszechobecnego i bezwstydnego voyeuryzmu. Bo czymże było ujawnienie własnej intymności dla Sabiny z *Nieznosnej lekkości bytu*? Gwałtem, nieznosną inwigi-

¹⁰⁰ Tenże, *Nieznosna lekkość bytu*, s. 47; cytata za: K. Bartoszyński, *Dwa modele powieści*, s. 55.

¹⁰¹ Tamże.

¹⁰² Tamże, s. 59.

¹⁰³ M. Kundera, *Sztuka powieści*, s. 127.

lacją, kłamstwem. Każde upublicznienie naszych działań, świadomość znajdowania się pod obserwacją odbiera nam prawdziwość.

Przezroczystość, lekkość i ciężkość to kategorie, które splatają się i naświetlają wzajemnie we wspomnianej powieści Kundery *Nieznosna lekkość bytu*¹⁰⁴. Lekkość i ciężkość to podstawowy chwyt konstrukcyjny zastosowany przez autora. W jednym z początkowych fragmentów powieści narrator tłumaczy:

Cóż więc mamy wybrać? Ciężar czy lekkość? Pytanie to stawiał sobie Parmenides w szóstym wieku przed Chrystusem. Świat jawił mu się podzielony na antynomie: światło – ciemność, szorstkość – gładkość, ciepło – zimno, byt – niebyt. Jeden biegun był pozytywny (światło, ciepło, gładkość, byt), drugi negatywny. Taki podział na negatywne i pozytywne bieguny może się nam wydać dziecinnie łatwy. Z wyjątkiem jednego przypadku: co jest pozytywne – ciężar czy lekkość? Parmenides odpowiadał: lekkość jest pozytywna, ciężar jest negatywny. Czy miał rację? To jest pytanie. Jedno jest pewne: antynomia ciężar – lekkość jest najbardziej tajemnicza i najbardziej wieloznaczna ze wszystkich antynomii¹⁰⁵.

Lekkość bytu bohaterów powieści Kundery konfrontowana jest nieustannie z jego ciężkością. Obie te antynomiczne kategorie przeplatają się w ich losach, a przechylając się ku jednemu biegunowi, zaczynają tęsknić i pragnąć tego, co jest na tym drugim. Tomasz ceni swoje życie kawalera, swobodę seksualnego życia, puste łóżko w nocy, gdzie nikt nie przygniata go swoim ciężarem. Próbuje wymknąć się powtórzeniu, wiecznemu powrotowi tego samego, w ramionach coraz to nowych kochanek. Aby przeszłość nie miała wpływu na jego aktualne życie, zerwał także więzy rodzinne – nie utrzymuje kontaktów z jedynym synem i byłą żoną, przez co przekreślił też relacje ze swoimi rodzicami. Jednak ten ciężar uczuć, stałości, tworzenia trwałej relacji okazuje się niezbędnym elementem dopełniającym jego egzystencję. Dłoń Teresy, najpierw dziewczyny, potem żony, mocno trzymającej podczas snu jego dłoń, nadgarstek, kostkę czy palce, staje się symbolem tego ciężaru. Ten gest osadza go w rzeczywistości istnienia, nadaje jego życiu wymiar bardziej rzeczywisty, konkretny, pogłębia jego sensy. Zawsze już zostanie w nim potrzeba lekkości – kochanek, a więc seksu bez zobowiązań, tego filtru, który nakłada na ciężkość stałości, ale przez który będzie on zawsze prześwitywać jak przez przezroczę (przezroczystość przebija się przez ciężkość). Lekkość to w końcu wolność od powołania – gdy porzuca zawód lekarski z przyczyn co prawda politycznych, ale w końcowym rozrachunku ze swoim życiem przekonuje się, że takiej wolności właśnie szukał.

¹⁰⁴ Tenże, *Nieznosna lekkość bytu*, przeł. A. Holland, Wrocław 1989.

¹⁰⁵ Tamże, s. 3.

Zupełnie inaczej wyglądają te relacje lekkości – ciężkości w życiu Teresy. Dla niej ucieczka z małego miasteczka, od dominującej, zbyt epatującej swoją cielesnością matki, do Pragi i związku z Tomaszem jest drogą od ciężaru doświadczeń dzieciństwa do lekkości nowego istnienia. Tu może rozwinąć skrzydła, pracować w ciekawym zawodzie (zostaje w końcu fotografem), doświadczyć intymności, za którą zawsze tak tęskniła. Od zawsze prześladowuje ją też pragnienie zobaczenia prześwitującej zza ciała czy poprzez nie własnej duszy – tu przezroczyście zyskuje wymiar metafizyczny. Jednakże świadomość zdrad męża przytłacza ją – jest nieznośnym ciężarem, z którym coraz gorzej sobie radzi, gdyż dla niej miłość fizyczna nie jest ani lekka, ani nieważna. To Tomasz ma nad nią władzę, on ponosi za nią odpowiedzialność, on steruje jej emocjami. Gdy uciekają razem w 1968 roku po radzieckiej interwencji w Czechach do Szwajcarii, nie może tym razem znieść lekkości nowego miejsca – braku pracy, przyjaciół, znajomych, oparcia w języku.

Kolejna bohaterka Kundery, Sabina, jest uosobieniem lekkości bytu rozumianego jako wolność od zobowiązań. Cechuje ją brak męża czy choćby stałego partnera i rodziny, wolny zawód (jest malarką), swobodne dysponowanie swoim czasem, pieniędzmi i ciałem, mieszkanie w wielu miejscach na świecie. Jednak i ona tęskni za czymś, co osadza człowieka w jakiejś historii – czego najlepszym wyrazem jest odziedziczony i wożony przez nią do nowych miejsc pobytu melonik dziadka. Ucieka od mieszczańskich zasad życia, ale i w szerszym sensie od reguł w ogóle. Odrzuca w malarstwie reguły socjalistycznego realizmu, szukając jakieś szczeliny, prześwitu, spod którego wyłoni się prawdziwe, głębsze znaczenie. Ciężar narzuconego jej realizmu staje się paradoksalnie jedynie przezroczyście zasłoną, zza której prześwituje to, co istotne.

– Ten obraz zepsułam. Kapnęła mi na płótno czerwona farba. Z początku byłam wściekła, ale potem ta plama zaczęła mi się podobać, wyglądała jak pęknięcie, jak gdyby huta nie była prawdziwą hutą, ale pękniętą dekoracją teatralną, na której huta jest tylko namalowaną iluzją. Zaczęłam bawić się tą szczeliną, poszerzać ją, wymyślać, co mogłoby być za nią widoczne. Tak namalowałam mój pierwszy cykl obrazów, który nazwałam „kulisy”. [...] Teresa znów przysłuchiwała się z tym wspaniałym skupieniem, które mało który profesor widuje na twarzy swych uczniów i stwierdzała, że naprawdę wszystkie obrazy Sabiny, i dawne, i współczesne, mówią ciągle o tym samym, że wszystkie są jednoczesnym spotkaniem dwóch tematów, dwóch światów i że są jak zdjęcia zrobione przez podwójną ekspozycję. Krajobraz, spoza którego prześwituje nocna lampka. Ręka, która od tyłu rozrywa idylliczną martwą naturę z jabłkami, orzechami i rozświetloną choinką¹⁰⁶.

¹⁰⁶ Tamże, s. 29.

I wreszcie Franz – drugi po Tomaszu ważny kochanek w życiu Sabiny. Jego droga prowadzi od ciężkości do lekkości, choć nie jest to linia ciągła ani prosta binarna opozycja. Bohatera wyróżnia początkowo ciężkość, która jednocześnie daje stabilizację – stała odpowiedzialna praca naukowca i wykładowcy akademickiego, ponaddwudziestoletnie małżeństwo z tą samą kobietą, Marie-Claude. Żył według przyjętych zasad francuskiego mieszczańskiego światka intelektualno-artystycznego, czując się coraz bardziej przytłoczonym jego regułami. Aż poznał Sabinę, dla której zdrada była przedmiotem zachwyty, a nie wierność. Obarczeni innym ciężarem doświadczeń Franz i Sabina zupełnie przeciwstawnie postrzegają te same zjawiska. Muzyka i taniec są dla niego synonimami lekkości – wyzwolenia z samotności, kurzu bibliotek i ciężaru opasłych ksiąg oraz z nicości słów. Dla jego kochanki muzyka to hałas, akustyczny nadmiar, chaos, bałagan i „obrzydliwość akustyczne i wizualne”. Podobnie jest ze światłem i ciemnością. Dla Sabiny ciemność to ucieczka od widzenia, które dla niej jest jednoznaczne ze słowem *żyć* i wiąże się ze światłością. Dla jej kochanka to ciemność jest uosobieniem tego, co czyste, bez wizji i wyobrażeń, nieskończoności. Zza sylwetki malarki przeświecał dramat jej kraju, od którego usiłowała się odciąć, zza postaci Franza – spokój jego pracy w świecie słów, który on z kolei odrzucał jako monotony i zbyt bezpieczny. Franz w końcu pozbywa się ciężaru bytu i „miotłą Herkulesa” wymiata niemal wszystko, co do tej pory tworzyło jego codzienny los. „Życie w prawdzie” oznacza dla Franza przełamanie bariery pomiędzy prywatnym a publicznym. Chętnie cytuje zdanie André Bretona o tym, że chciałby żyć w „szklanym domu”, w którym nic nie jest tajemnicą i do którego może zajrzeć – przezroczystość rozumiana w sposób egzystencjalny, jak i estetyczny staje się w jego życiu kategorią dominującą.

Kundera tłumaczy też, na przykładzie stworzonych przez siebie literackich postaci, swoje rozumienie historii – zarówno ta jednostkowa, jak i ogólnoludzka nigdy się nie powtórzy, jest jednorazowa, to tylko szkic, a nie skończony obraz. „Historia jest równie lekka jak poszczególne życie ludzkie, lekka jak puch, jak unoszący się kurz, jak to, czego już jutro nie będzie”¹⁰⁷. W świecie ciężaru, czyli ciągłego powrotu, ciężar odpowiedzialności byłby nie do zniesienia. Antytezą lekkości bytu jest kicz, narzucający nam sprawdzone formuły postaw i zachowań. Calvino wskazuje jednak na ciężar odpowiedzialności jako nieuchronny: „każdy życiowy wybór, ceniony za swą lekkość, już wkrótce objawia nam swój nieznośny ciężar”¹⁰⁸.

¹⁰⁷ Tamże, s. 105.

¹⁰⁸ I. Calvino, *Wykłady amerykańskie*, s. 13.

„Bohaterowie moich powieści są moimi własnymi możliwościami” – wyznaje Kundera. Takie podejście wynika z jego rozumienia powieści jako „poetyckiej medytacji na temat egzystencji”¹⁰⁹, poszukiwania i odkrywania jej ukrytych aspektów. Przywołuje pytania o ja, o tożsamość, o indywidualną prawdę o sobie samym. Sposobu na odkrycie tej prawdy szuka w środkach czysto artystycznych, takich jak na przykład metafora, która jest u niego czymś w rodzaju metafory-mysli, czyli nagłym poznaniem, epifanią, która w jednej chwili pozwala dostrzec kod egzystencjalny postaci, składający się z kilku słów kluczy i objawiający się stopniowo w akcji, w sytuacjach¹¹⁰. Z analizy tychże sytuacji wyłania się obraz bohatera, którego zasadniczym sposobem funkcjonowania jest gra.

Typową dla Kunderowskiej postaci jest sytuacja, w której mówi ona słowa skierowane do siebie i do czytelnika, bo choć wypowiedane w obecności innych bohaterów są przez nich źle, fałszywie rozumiane: są dla nich za mądre, zbyt zawile; wynikają z o wiele pełniejszego, niemożliwego dla ich wrażliwości rozumienia tragizmu ludzkiego losu¹¹¹.

Niezwykle ważna u Kundery jest także kategoria czasu – wspomniane już wariacje to rodzaj gry z czasem, „u Kundery czas nie płynie, raczej skacze. [...] Pisarz oddaje cechy pewnych zjawisk, gdy są już gotowe, zupełnie ukształtowane, ukazuje pewne «stacje» podróży, nieruchome wyspy na rzece czasu”¹¹². Ma on charakter podrzędny wobec ja postaci, procesualny i symultaniczny. Gra, zwłaszcza teatralizacja, to także narzędzie służące aktywności, przejaw ekspresji i życiowej pasji. To także gra erotyczna bohaterów oraz gra samą postacią, sterowanie nią niczym marionetką poprzez odautorskie komentarze. Tytuł staje się wieloznaczną grą słów, która urasta do rangi kategorii filozoficznej i egzystencjalnej. Powieść to forma zabawy, której ideałem jest osiągnięcie lekkości. Grę i oscylację między lekkością i ciężkością ilustruje pisarz także przykładem filozoficzno-muzycznym, który pojawia się w części piątej powieści zatytułowanej właśnie *Lekkość i ciężar*. Podstawą do stworzenia przez Beethovena, kompozytora tak lubianego przez Teresę, *Es muss sein* była prozaiczna sytuacja domagania się spłaty długu od niejakiego pana Dembschera. „Beethoven więc przemienił żartobliwą inspirację w po-

¹⁰⁹ J. Illg, *W kręgu powieści Milana Kundery*, Kraków 1992, s. 49.

¹¹⁰ Tamże, s. 48.

¹¹¹ E. Graczyk, *Człowiek Kundery*, [w:] *Materiały z sympozjum zorganizowanego w Katowicach w dniach 25-26 kwietnia 1986 r.*, red. J. Illg, Katowice 1988, s. 75.

¹¹² E. Graczyk, *Porcja Kundery*, [w:] tenże, *O Gombrowiczu, Kunderze, Grassie i innych ważnych sprawach. Eseje*, Gdańsk 1994, s. 57.

ważny kwartet, dowcip w metafizyczną prawdę. Jest to ciekawa historia o przemianie lekkiego w ciężkie”¹¹³.

Przezroczystość staje się w tym kontekście ciężarem i lekkością jednocześnie oraz formą gry. Raz jest niezbędnym dla wyzwolenia siebie warunkiem, a raz nieznośnym ciężarem ujawniania własnych intencji i emocji, które bohaterowie Kundery woleliby zachować zakryte. Wyzwala i jednocześnie ogranicza. Przytłacza wystawieniem na pokaz i zarazem oczyszcza, nadając życiu świetlistości.

Spotkanie w idei przezroczystości

Na koniec Bieńczyk i Calvino spotkają się. Pierwszy komentuje dokonania drugiego. Mówi o niemożności ocalenia pomysłu na rozumienie przezroczystości jako swoistej zdolności do kontrolowania własnej wewnętrznej wyobraźni, perspektywy, która wszystko wygładza, klarownej przezroczystości.

Jest higieną wyobraźni i szczęśliwą *media res* chroniącą przed chaotycznym nadmiarem w tym ciemnym i posępnym lesie rozwirowanych obrazów, których szczątki odkładają się w nas niczym – mówiąc Calvino – „złoża śmierci”. Ale w literaturze temat przejrzystości rzadko ma taki terapeutyczny, harmonijny i racjonalny wymiar i rzadko jest ona pojmowana wyłącznie jako świadomy regulator formy, czuwający nad jej klarownością. Pojawia się na różne sposoby, niekiedy wprost, jak w tylu przytaczanych już opisach szklanej architektury, domach, pałacach, kopalniach, pasażach, przepełniających prozę drugiej połowy XIX i początku XX wieku. Jeszcze chyba częściej odnaleźć ją można w nastrojach i obrazowaniach melancholijnych, tam, gdzie wkrada się cisza, gdzie zbliża się kres, ustaje wrzenie życia – pewnie dlatego, że nie jest wyłącznie racjonalnym postulatem, a obsesją, można o niej pisać nie tylko artykuły i referaty¹¹⁴.

Przeciwieństwo przejrzystości w ujęciu Calvina to brak wyobraźni rozumianej jako zbiór potencjalnych hipotez, tego, co możliwe i niemożliwe. Według Bieńczyka „dokładnym, absolutnym przeciwieństwem przezroczystości” jest „żywiol drzemiący tak lekko, że wystarczy jedno muśnięcie pajęczą nóżką, jeden zaciek, liźnięcie straty, jedno złe spojrzenie barona Holbacha, by zerwał się do działania. Nazywam go histerią”¹¹⁵. Histerię wywołuje najmniejsza rysa, skaza na przezroczystości, w rozumieniu braku punktów odniesienia, zawieszenia w próżni z samym sobą

¹¹³ M. Kundera, *Nieznośna lekkość bytu*, s. 91.

¹¹⁴ M. Bieńczyk, *Przezroczystość*, s. 188.

¹¹⁵ Tamże, s. 218.

skonfrontowanym „twarzą w twarz”. Calvino ostrzega czytelnika przed pewnym rodzajem utraty pewności pod postacią „jednej z podstawowych właściwości człowieka: mam na myśli zdolność wyrazistego wywoływania wizji nawet z zamkniętymi oczami, [...] zdolność «myślenia» obrazami”¹¹⁶.

Obaj pisarze są zarazem badaczami literatury i sztuki, choć Calvino głównie koncentruje się na literaturze, a Bieńczyk uruchamia więcej kontekstów. Obaj piszą w eseistyczny sposób. Jednak narracja włoskiego twórcy wydaje się dużo bardziej skomplikowana, podczas gdy polski pisarz stawia na pewną enumeracyjność – przywołanie jak największej liczby przykładów przezroczystości. Wprowadza dodatkowo wątek fabularny, którego w swoich wykładach nie buduje autor *Niewidzialnych miast*. Dotykają jednak tego samego zagadnienia – przezroczystości jako bardzo szeroko potraktowanej fizykalnej kategorii estetycznej.

Z jednej strony mamy więc dążenie do pustki, milczenia, ciszy, czystego światła, krystalizacji, powolności i nieruchomości. Z drugiej lekkość, szybkość, dokładność i wielorakość (wraz z ich opozycyjnymi dopełnieniami, takimi jak: ciężkość, powolność, nieokreśloność i mglistość, jednorodność). Oba podejścia wydają się jednak dla badacza współczesnej kultury akceptowalne i otwierające szerokie pole do nowych interpretacji.

BIBLIOGRAFIA

- Architektura i urbanistyka Poznania w XX wieku*, red. T. Jakimowicz, Poznań 2005.
- Bartoszyński K., *Dwa modele powieści: Milan Kundera, Umberto Eco*, „Teksty Dru-
gie” 1996, nr 6(42).
- Baudelaire Ch., *Malarz życia nowoczesnego*, przeł. J. Guze, wprowadzenie C. Miłosz,
Gdańsk 1998.
- Baudrillard J., *Przejrzystość zła*, przeł. S. Królak, Warszawa 2009.
- Benjamin W., *Pasaże*, przeł. I. Kania, posłowie Z. Bauman, Kraków 2005.
- Berleant A., *Prze-myśleć estetykę. Niepokorne eseje o estetyce i sztuce*, przeł. M. Koru-
siewicz, T. Markiewka, Kraków 2007.
- Bielska-Krawczyk J., *Między widzialnym a niewidzialnym. Widzenie, kolor, światło-
cień i dzieła sztuki w twórczości Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, Kraków 2004.
- Bieńczyk M., *Przezroczystość*, Kraków 2007.
- Brogowski L., *Powidoki i po... Unizm i „Teoria widzenia” Władysława Strzemińskiego*,
Gdańsk 2001.
- Calvino I., *Wykłady amerykańskie*, przeł. A. Wasilewska, Gdańsk–Warszawa 1996.
- Deleuze G., *Różnica i powtórzenie*, przeł. B. Banasiak, K. Matuszewski, Warszawa
1997.
- Derrida J., *Prawda w malarstwie*, przeł. M. Kwietniewska, Gdańsk 2003.

¹¹⁶ I. Calvino, *Wykłady amerykańskie*, s. 83.

- Escher M.C., *Grafiki*, wprowadzenie i komentarz artysty, Warszawa 2005.
- Fajfer Z., *Liberatura*, <<http://www.liberatura.pl/co-to-jest-liberatura.html>> [dostęp: 2.08.2014].
- Fischer-Lichte E., *Estetyka performatywności*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2008.
- Foucault M., *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, przeł. T. Komendant, Warszawa 2009.
- Graczyk E., *Człowiek Kundery*, [w:] *Materiały z sympozjum zorganizowanego w Katowicach w dniach 25-26 kwietnia 1986 r.*, red. J. Illg, Katowice 1988.
- Graczyk E., *Porcja Kundery*, [w:] E. Graczyk, *O Gombrowiczu, Kunderze, Grassie i innych ważnych sprawach. Eseje*, Gdańsk 1994.
- Hillis M.J., *O literaturze*, przeł. K. Hoffmann, Biblioteka Przestrzeni Teorii, Poznań 2014.
- Illg J., *W kręgu powieści Milana Kundery*, Kraków 1992.
- Inny słownik języka polskiego*, t. 1, A...O, red. naczelny M. Bańko, Warszawa 2000.
- Inny słownik języka polskiego*, t. 2, P...Ż, red. naczelny M. Bańko, Warszawa 2000.
- Jencks Ch., *Le Corbusier – tragizm współczesnej architektury*, Warszawa 1982.
- Jencks Ch., *Ruch nowoczesny w architekturze*, Warszawa 1987.
- Kalaga W., *Mgławice dyskursu. Podmiot, tekst, interpretacja*, Kraków 2001.
- Koch W., *Style w architekturze. Arcydzieła budownictwa europejskiego od antyku po czasy współczesne*, Warszawa 1996.
- Krajewska A., *Dramatyczna teoria literatury. Zarys problematyki*, Poznań 2009.
- Le Corbusier, *W stronę architektury*, Warszawa 2012.
- Leśniakowska M., *Jan Koszczyk Witkiewicz (1881–1958) i budowanie w jego czasach*, Warszawa 1998.
- Leśniakowska M., *Oczy Le Corbusiera*, [w:] Le Corbusier, *W stronę architektury*, Warszawa 2012.
- Lipiński F., *Hopper wirtualny. Obrazy w pamiętającym spojrzeniu*, Toruń 2013.
- Lorenz I., *O potrzebie estetyki nieautonomicznej*, [w:] *Wizje i re-wizje. Wielka księga estetyki w Polsce*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2007.
- Nycz R., *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Kraków 2000.
- Osińska K., *Wasiljew. Między ziemią a niebem*, „Didaskalia” 2002, nr 47.
- Pietrzak W., *Kultura żartu, pepka i nieistotności. Milan Kundera o możliwości zaangażowania*, „Fragile. Pismo Kulturalne”, 14.09.2015, <<http://www.fragile.net.pl/home/kultura-zartu-pepka-i-nieistotnosci-milan-kundera-o-mozliwosci-zaangazowania/>> [dostęp: 10.06.2016].
- Pismo Święte Nowego Testamentu*, wstęp, nowy przekład z Wulgaty, komentarz ks. E. Dąbrowski, Poznań–Warszawa–Lublin 1959.
- Poprzącka M., *Inne obrazy. Oko, widzenie, sztuka. Od Albertiego do Duchampa*, Gdańsk 2009.
- Renner R.G., *Edward Hopper (1882–1967). Przetwarzanie rzeczywistości*, Warszawa 2005.
- Rewers E., *Post-polis: wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Kraków 2005.

- Rewers E., *Przestrzeń architektoniczna i techniki medialne: „maszyna do mieszkania” czy ekran zdarzeń?*, [w:] *Przestrzeń, filozofia i architektura. Osiem rozmów o poznawaniu, produkowaniu i konsumowaniu przestrzeni*, Studia Kulturoznawcze, t. 12, red. E. Rewers, Poznań 1999.
- Robakowska A., Trybuś J., *Od Zamku do Browaru. O architekturze Poznania ostatnich stu lat*, Poznań 2005.
- Szymankiewicz B., *Istotność świętości, czyli Milana Kundery pożegnanie / a z Europą Środkową*, „Niewinni Czarodzieje”, <<http://niewinni-czarodzieje.pl/istotnosc-swietosci-czyli-milana-kundery-pozegnanie-a-z-europa-srodkowa>> [dostęp: 10.06. 2016].
- Vattimo G., *Spoleczeństwo przejrzyste*, przeł. M. Kamińska, Wrocław 2006.
- Vinci L. da, *Traktat o malarstwie*, przekład, przedmowa, wprowadzenie i komentarz M. Rzepińska, Gdańsk 2006.
- Warmiński A., *Filozoficzno-symboliczna wieża architektury*, [w:] *Przestrzeń, filozofia i architektura. Osiem rozmów o poznawaniu, produkowaniu i konsumowaniu przestrzeni*, Studia Kulturoznawcze, t. 12, red. E. Rewers, Poznań 1999.
- Wieniec M., <<http://www.granice.pl/recenzja,wyklady-amerykanske,2782>> [dostęp: 10.06.2016].
- Wysłouch S., *Italo Calvino i postmodernizm*, [w:] S. Wysłouch, *Narracje małe i duże*, Poznań 2015.