

Stultifera navis. Z dziejów motywu

Marta i Marek Skwarowie

Marta i Marek Skwarowie

**Stultifera navis.
Z dziejów motywu**

Spółczesność średniowiecza nękane chorobami psychicznymi, wśród których wiódł prym taniec św. Wita, umieszczało obłąd w kategorii występków, a obłąkanych zamykało w więzieniach lub karało publiczną chłostą. Nie były to nowe sposoby wykluczania obłądów — już Gerazeńczycy często wiązali swego szaleńca, który zwał się Legion, w pęta i łańcuchy (Mk 5, 3–4). Absolutnym *novum* kultury wieków średnich były statki szaleńców, którymi wywożono obłąkanych poza granice miast. Statki takie płynęły w górę Renu i w dół rzekami Nadrenii. „Frankfurt w roku 1399 z pomocą marynarzy pozbył się goło paradującego wariata.”¹ Istniały zapewne dwie interpretacje tego zwyczaju: przede wszystkim było to rytualne wykluczenie ze społeczeństwa zdrowych, ale także była to podróż w nadziei odzyskania rozumu, niektóre statki zawijały do miejsc pielgrzymek: Saint-Mathurin w Larchant, Besançon i Gheel. Sama podróż, żegluga po morzu, miała także co najmniej dwa symboliczne znaczenia, kojarzono ją bowiem z wodą niosącą oczyszczenie, wolność, ale także z odmętami zimna i wilgoci, z obecnością drobniutkich kropelek, „które przenikają naczynia i włókna

¹ M. Foucault *Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu*, przeł. H. Kęszycka, Warszawa 1987, s. 22.

ludzkiego ciała, niweczą jego odporność i gotują obłąd”². Literacki i malarski motyw *Narrenschiff* oparty na zwyczaju wywożenia szaleńców przejął obie interpretacje: jest to więc albo galera głupców albo, choć rzadziej, okręt pełen obłąkańców poszukujących prawdy, mądrości, lepszego świata.

W „złotym wieku szaleństwa i głupoty”³ rozpoczynają się dzieje tzw. literatury o głupcach — *Narrenliteratur*, ważne miejsce zajmuje w niej statek szaleńców. *Narrenschiff* jako twór literacki jest motywem zapożyczonym ze starego cyklu o Argonautach. Od początku XV wieku stały się modne utwory, w których statki z różnymi załogami wyruszają w symboliczne podróże.⁴ Największą rolę w dziejach „europejskiej głupoty” odegrał poemat satyryczno-dydaktyczny Sebastiana Branta *Statek głupców*.⁵ Bardzo szybko rozpoczyna się jego międzynarodowa kariera, po przekładzie na francuski i angielski⁶, w 1497 roku Jakub Locher, uczeń Branta, przekłada poemat na łacinę wyjaśniając jego

² Oczyszczające działanie morza często podkreślane jest w tragediach antycznych. np. Ifigenia mówi do Toasa: „Morze obmywa wszelkie ludzkie zmy”, *Ifigenia w kraju Taurów*, w: Eurypides *Tragedie*, przeł. J. Łanowski, Warszawa 1980, s. 297. Morze wdzierające się do organizmu ludzkiego jest przyczyną chorób umysłu, tak tłumaczono wieczną melancholię wyspiarzy–Anglików (zob. M. Foucault, op. cit., s. 25).

³ Określenie Jeana Delumeau z jego książki *Cywilizacja Odrodzenia*, przeł. E. Bąkowska, Warszawa 1987, s. 510.

⁴ Symphorien Champier stworzył kolejno *Nef des princes et des batailles de Noblesse* w 1402 i *Nef des dames vertueuses* w 1403 roku. Załogi tych statków coraz bardziej przypominają kpiarzy, głupców i szaleńców, zmiany te sygnalizują już same tytuły: *Blauwe Schute* Jakuba Van Oestworen z roku 1413 i *Stultiferae naviculae scaphae fatuarum mulierum* (1489) Jossego Bade. Zob. M. Foucault, op. cit., s. 22. Szczególnym znakiem zmiany znaczenia jest kolor niebieski (błękitny), który w ludowej tradycji niemieckiego obszaru językowego jest naczelną barwą oszustwa, o czym świadczą takie określenia jak: *blauer Dunst* (mydlenie oczu); *das Blaue vom Himmel herunterlungen* (kłamać bezwstydnie); *etwas Blaues vormachen* (tudzić obietnicami); *blaue Enten* (nieprawdziwe opowieści); *blaue Dokumente* (nieprawdziwe dokumenty). Zob. W. Fraenger *Hieronim Bosch*, przeł. B. Ostrowska, Warszawa 1987, s. 56.

⁵ Korzystaliśmy z wydania: S. Brant *Das Narrenschiff. Text und Holzchnitte der Erstaussgabe 1494*, Leipzig 1986. O olbrzymiej popularności tego poematu świadczy m. in. fakt, że gdy w roku 1498 Johan Geiler z Kaiserbergu w strasburskiej kolegiacie St. Pierre le Vieux wygłosił 146 kazań na temat *Statku głupców*, wywołało to najpierw sensację, a później prawdziwy skandal i oburzenie. Zob. W. Fraenger, op. cit., s. 324.

⁶ Poeta tudorski Alexander Barclay adaptował pomysł Sebastiana Branta; w swym utworze *The Shyp of Follys of the Worlde* (1509) prezentuje kolekcję satyrycznych typów wziętych ze współczesnego życia angielskiego.

sens. Chodzi o naukę: „quae mala, quae bona sint; quid vitia; quo virtus, quo ferat error”. Poemat Branta to ogromne „zwierciadło głupców”, w którym przeglądają się reprezentanci wszystkich stanów. Ten zbiór to efekt dokonanej przez autora dokładnej penetracji ulic i placów, zagładania do domów i straganów, pracowni artystów i pałaców, szkół i kościołów, knajp i domów publicznych, a wszędzie tam Brant znajdował bohaterów do swojej satyry. Humanista strasburski szczególnie ostro krytykuje wszelkie przejawy samolubstwa, skąpstwa i chciwości, kultu zysku za wszelką cenę, o których tak obszernie pisali współcześni mu satyrycy i moralisci. Rad Pana Pfenniga słuchają władcy i książęta, rządzi on zarówno w Sądzie jak i w Ratuszu. Brant z prawdziwym rozczuleniem przypomina legendarny wiek złoty, w którym wszystko, co „moje”, było i „twoje”. Żądza posiadania, która opanowała całe społeczeństwo, jest jedną z przyczyn, dla których autor umieścił na swym statku Pogardę ubóstwa. Głównym celem, jaki przyświecał Brantowi przy tworzeniu poematu było nakłonienie współczesnych, by łódzie własnego żywota kierowali do portu Mądrości, aby nad światem zapanaował rozum i ład.

Do olbrzymiej popularności *Statku głupców* przyczyniły się liczne grafiki, którymi poemat był ilustrowany. Ostatnio większość historyków sztuki (zwłaszcza Max J. Friedlander, Daniel Burckhart i Jaro Springer) skłonna jest uważać młodego Albrechta Dürera za autora znacznej części ilustracji. Przebywał on akurat w Bazylei w czasie, kiedy przygotowywano wydanie poematu. Prawdopodobnie przy pracy nad drzeworytami Dürer korzystał z rad Branta. Niektóre grafiki pomagają zrozumieć satyryczny zamysł autora poematu, rozwijają i dopełniają jego myśl. Tak jest na przykład z grafiką dołączoną do pieśni poświęconej Tańcom (61). Kobiety i mężczyźni, w czapkach głupców, w tanecznych płasach okrążają kolumnę, na której stoi złoty cielec. Tańczący, w interpretacji grafika, to już nie tylko głupcy łamiący reguły życia społecznego, to grzesznicy, słudzy Szatana, który dla nich stworzył cielca i taniec, aby poniżyć Jahwe.

Prawdopodobnie między 1490 a 1500 rokiem Hieronim Bosch maluje swoją *Łódź głupców*. Pisząc o źródłach literackich tego obrazu Franco de Poli⁷ przypomina, że łódź, w której płynie gromada swawolników,

⁷ *Geniusze sztuki*. Autorem tekstu jest Franco de Poli, przeł. W. Jekiel, Warszawa 1987, s. 94 i inne.

została opisana już w poemacie *Błękitna barka* wydanym we Flandrii w 1413 roku. Prawdopodobnie malarz znalazł poemat Branta. Spośród wszystkich namalowanych przez Boscha postaci tylko jedna wyobraża prawdziwego głupca, jest to dworski błazen w stroju z dzwoneczkami, pozostali to braciszek franciszkański, zakonnica i grupa chyba mieszczan. Nie wiadomo czy pasażerowie łodzi śpiewają przy akompaniamencie grającej na lutni zakonnicy, czy może pootwierali usta, aby chwycić zębami kawałek placka zawieszzonego na wysokości ich twarzy. Na desce leżącej w poprzek łodzi widać miskę z owocami, które zidentyfikowano jako czereśnie. Były one uważane za symbol grzechu. „Obraz Boscha to satyra na łakomstwo, czy w ogóle na brak powściągliwości i wstrzemięźliwości?” — pyta Franco de Poli.⁸ Sugerowano, że *Łódź głupców* należała do cyklu plastycznego odtwarzającego najważniejsze pieśni *Statku głupców*. Bardziej wyważona wydaje się hipoteza podkreślająca związek obrazu z pieśnią (s. 27) piętnującą pijaków i żarłoków.⁹ A może puszczone z prądem łódź ma być alegorią kościoła pozostawionego samemu sobie, o którym, przeczuwając zbliżającą się reformację, tak pisał Sebastian Brant: „Łódeczka św. Piotra kołysze się silnie, boję się, żeby nie poszła na dno, fale z siłą biją w nią, będzie wielka burza i wielkie nieszczęście”.¹⁰ Interpretatorka obrazu Boscha — Anna Boczkowska — podkreśla znaczenie symboliki księżyca (wisi on nad łodzią głupców), który uważany był za planetę wodną podlegającą przemianom, a w związku z tym patronkę wędrowców i włóczęgów. Z księżycem wiązano temperament flegmatyczny i wszelkie choroby umysłowe. Powiązany był z głupcami dwojako: jako patron ich stanu psychicznego i kondycji społecznej, której główną cechą było wieczne wygnanie.¹¹

Das Narrenschiff Sebastiana Branta oraz *Łódź głupców* Hieronima Boscha to dzieła, które głoszą: „cały świat składa się z głupców”, to znaczy z grzeszników. Pomysł ten wywodzi się z tego samego średnio-wiecznego źródła: trzeba kazać „głupcowi” wypowiedzieć te prawdy,

⁸ F. de Poli, op. cit., s. 95.

⁹ Zob. M. Foucault, op. cit., s. 29.

¹⁰ S. Brant, op. cit., s. 142.

¹¹ A. Boczkowska — największy znawca twórczości Hieronima Boscha w naszym kraju — poświęciła analizie twórczości tego malarza trzy książki: *Hieronim Bosch*. Album, Warszawa 1974; *Hieronim Bosch. Astrologiczna symbolika jego dzieł*, Wrocław 1977; *Tryumf Luny i Wenus. Pasaż Hieronima Boscha*, Kraków 1980.

których ludzie „rozsądni”, z natury ostrożni, boją się wyrzec, a nawet do nich przyznać. Ale o ile na przykład w obrazach średniowiecznych chodziło o pobudzenie do śmiechu, to satyra humanistyczna, szczególnie u Erazma, ożywiona jest pasją reformatorską¹² i głupota zaczyna kpić sama z siebie. Słuchacze Erazmiańskiego mówcy-sofisty nigdy nie wiedzą, kiedy przemawia sam nierozum, a kiedy mądrość podszywająca się pod głupotę. Czy córka Plutosa (Bogactwa) i Neotete (Młodości), wychowanka Pijaczynki, Bakchusowej córki i prostytutki, córki Pana, zrodzona „z gorącej chuci” na Wyspach Szczęśliwych, jest tylko krzywym zwierciadłem przywar — zadufania i miłości własnej, czy może mędrcecm udającym głupca? Erazm w pewnym stopniu sam daje odpowiedź na to pytanie, rozróżniając ustami Głupoty dwa rodzaje szaleństwa:

jeden, który zsyłają z piekieł straszne mścicielki zbrodni, ilekroć szczując swymi wężami zażegają w piersiach śmiertelników, czy to żądzą wojny, czy nienasycone pragnienie złota, czy miłość haniebną i zbrodniczą [...]. Ale jest i szaleństwo inne, [...] które oczywiście ode mnie pochodzi. A z takim mamy do czynienia, ilekroć jakiś błogostawiony obłęd równocześnie i uwalnia duszę od owych trosk, które ją trwożą i napełnia je różnoraką rozkoszą.¹³

Ten drugi rodzaj nierozumu nie tylko daje człowiekowi szczęście, ale także oddziela go od złego świata i zbliża do bogów. Patronują mu nie Furie, lecz Horacy i Platon chwਾਲący „szał, jaki owłada poetów, wieszczów i kochanków”. Koncepcję tę wpisać można w dwojaką interpretację funkcji okrętu głupców, który wywieźć musi ze świata normalnych tych wszystkich, których wymienił już Sebastian Brant (przede wszystkim zaś zdrajców sztuki — „ryczytatorów” i literatury — gramatyków), a ocalić od tegoż świata tych innych, mających dość szalonej odwagi, by nie bać się śmierci i dać się pochłonać „sprawom duszy”.

Głupcy wyszydzeni i wyśmiewani, ładowani na statki, czasem byli leczeni przez „prawdziwych” lekarzy. W dialogu Hansa Sachsa *Wyleczenie głupców* (1557)¹⁴ Lekarz został wezwany do Chorego, który uskarża się na ból brzucha. Wszystko zdaje się świadczyć, że będzie to zwykła, rutynowa wizyta u pacjenta, który przebrał miarę w jedzeniu i picciu.

¹² J. Delumeau, op. cit., s. 301.

¹³ Erazm z Rotterdamu *Pochwała głupoty*, przeł. i objaśnił E. Jędrkiewicz, Wrocław 1953, s. 73.

¹⁴ E. Sachs *Werke*, Stuttgart 1883.

Lekarz ogląda naczynie z moczem chorego.¹⁵ Diagnoza jednak jest zadziwiająca, we wnętrzu pacjenta jest cały oddział głupców, którzy wypełniają go aż po samo gardło. Potrzebny jest zabieg chirurgiczny. Lekarz wydobywa z brzucha Chorego: Samochwałę, Skąpca, Rozpustnika, Obzartucha, Lenia — „Są tu wszyscy, których Sebastian Brant wyprawił w morze na swoim statku”. Wyjęte z brzucha Chorego postacie to personifikacje grzechów, które czynią z człowieka głupca.

Dotykamy tu jednego z podstawowych dla kultury znaczeń głupoty (obłąkania) — choroby za grzechy. Znaczenie takie zdaje się ewokować fragment z Biblii: „Pan dotknie cię obłądem, ślepotą i niepokojem serca” (Pwt 28, 28). Obłąd taki może być tylko próbą dla grzeszników, z której wyjdą zwycięsko wierzący w jednego Boga, jak mieszkańcy Jerozolimy, którym w dniu ocalenia wyrocznia Pana głosiła: „porażę każdego konia trwożą, a jeźdźca obłądem” (Za 14, 2). Szaleństwo może być także ważnym czynnikiem spajającym wspólnotę, niezbędnym elementem funkcjonowania społeczności. Gdy Jezus uzdrowił opętanego z Gerazy (Mk 5, 2–17, Łk 8, 26–39, Mt 8, 28–34) i wpędził jego złego ducha w świnie, Gerazeńczycy jęli prosić Jezusa, by od nich odszedł. W interpretacji René Girarda Jezus pozbawił ich teatru, stałego rytuału piętnowania szaleńca, gdyż istnieje „coś w rodzaju spisku pomiędzy ofiarą a jej oprawcami w celu zachowania obopólnego uczestnictwa w grze niezbędnej najwyraźniej do utrzymania równowagi we wspólnocie Gerazeńczyków”¹⁶. Lekarz z dialogu Sachsa jest personifikacją społeczeństwa, którego gra z głupotą przejawia się w ciągłym spychaniu jej

¹⁵ Obserwacja moczu chorego (w szklanym naczyniu) była podstawą każdej diagnozy lekarskiej. Wielu świadectw tej praktyki dostarcza malarstwo północne, szczególnie holenderskie. Interesujący jest obraz przechowywany w Ermitażu w Leningradzie *Chora i Lekarz* Gabriela Metsu. Malarz przedstawił sypialnię młodej damy, która siedzi w fotelu, pod plecy ma podłożoną dużą poduszkę. Obok chorej siedzi stara służąca–powiernica, która zdaje się domyślać prawdziwych przyczyn złego samopoczucia swojej młodej pani. Obok lekarz ogląda płyn w szklanym naczyniu, on także domyśla się prawdziwej przyczyny choroby, wie, że nie takiego lekarza potrzeba młodej kobiecie. Nie tylko prawdziwi lekarze posługiwali się tą obserwacją, chętnie wykorzystywali ją szarlatani, jak np. ten z poematu Sebastiana Branta (Pieśń 55). Na dołączonej rycinie artysta przedstawił izbę, w której na dużym łożu leży obnażony do pasa chory. Przy łożu zgromadziła się rodzina — kobieta i dwaj mężczyźni. Na pierwszym planie, odwrócony plecami do widzów, stoi młody lekarz–szarlatan (na głowie ma czapkę głupców) i ogląda naczynie z moczem. Wynik jego leczenia jest znany.

¹⁶ R. Girard *Kozioł ofiarny*, przeł. M. Goszczyńska, Łódź 1987, s. 250.

poza codzienność, zwyczajność, w topieniu jej i zwyciężaniu. Załadowanie na statek z poematu Branta zostaje u Sachsa zastąpione wsadzeniem wszystkich głupców do worka i wyrzuceniem do rzeki Pegnitz.

Zarówno u Branta, jak i u Sachsa morze (woda) pojmowane jest jako *locus horridus*. Odczuwanie morza jako obszaru wszechobecnego zła i śmierci ma bardzo długą tradycję w kulturze europejskiej. Ostrzegają przed nim Biblia, literatura piękna, relacje podróżników i przysłowia.¹⁷ Dla wielu autorów biblijnych morze jest obszarem śmiertelnej zagłady, gdyż sądzi się, że jego dno sąsiaduje z Szeolem. W okresie Cesarstwa Rzymskiego morze staje się okrutne¹⁸ dla mieszkańców imperium, gdyż jest miejscem krwawych kaźni. Chrześcijaństwo usiłowało opanować swój lęk przed morskim żywiołem poprzez wiarę, że opieka Boga chroni „okręt sprawiedliwych” w czasie burz i nawałnic. Zagubiona na pełnym morzu łódeczka staje się symbolem człowieka poszukującego Boga, a św. Augustyn wyznaje: „Wzdychałem, a Ty pochylałeś się nade mną. Kiedy miotaly mną fale, Ty ujmowałeś ster mojej łodzi”¹⁹. Najwybitniejszy kaznodzieja niemiecki wieku XIV, Jan Tauler, twórca nadreńskiej szkoły mistyki, pogłębia znaczenie łodzi w symbolice chrześcijańskiej. Jego kazanie na piątą niedzielę po Trójcy Świętej, stanowiące wykład Ewangelii według św. Łukasza, ukazuje drogę do Boga: Łódź Szymona, którą „Pan nasz kazał wyprowadzić na głębię, *Duc in altum* — to nic innego jak wznoszący się do Boga duch człowieka i jego uczucia”.²⁰ Na straszliwym morzu duch-pasażer łodzi poddany będzie wielu ciężkim próbom. Będą go nękały „ból i opuszczenie”, osaczą go wszelkie pokusy i obrazy, nad którymi już dawniej zapanował. Tylko ten, kto opanuje trwogę i cierpienie, pozna łaskę Pana, łódź jego rozpadnie się, a nowy duch zatopi się w Bogu jak w morzu bez dna.

Motyw podróży w celu odnalezienia wartości najwyższych pojawia się w literaturze długo po tym, jak prawdziwe statki wyruszały do miejsc świętych. Ich pasażerowie, szaleńcy, przestali być symbolem błędzenia duszy z chwilą zamknięcia w Salpêtrièrie i miejscach jemu podobnych. Od tej pory na morskie wyprawy wyruszać będą indywidualiści, którzy

¹⁷ Zob. J. Delumeau *Strach w kulturze Zachodu XIV-XVIII w.*, przeł. A. Szymanowski, Warszawa 1986, s. 35 i inne.

¹⁸ J. Jundziłł „*Okrutne morze*” w *ujęciu Rzymian okresu Cesarstwa*, „Meander” 1983 z. 7–8, s. 243–251.

¹⁹ Św. Augustyn *Wyznania*, przeł. Z. Kubiak, Warszawa 1987, s. 116.

²⁰ J. Tauler *Kazania*, przeł. W. Szymon OP, Poznań 1985, s. 317.

podobnie jak autor *Łodzi głupców świata*, Pierre Riviere, mogliby powiedzieć: „Jestem błędzącym wędrowcem. Jestem wielkim głupcem pływającym po głębokim morzu świata”.²¹ Tak kreowany jest bohater liryczny *Statku pijanego* Arthura Rimbauda. Porwany przez falę, „w której ludzie kołowrót widzą ofiar wieczny” (tłum. Miriama) odbywa halucynacyjną podróż, „mocniejszą niż alkohol”. Morze ogarnia go swym wszechogromem, oczyszcza i uwalnia od grzechów: „Wód zieleń w mą sosnową wdarła się łupinę / Uniosła ster, kotwice, stopy lin zapaśnych / i zmyła kały wstrętne i win plamy sine”. Żywiół obejmuje tułacza, ukazuje to, „co człowiek widzieć zawsze skory”: Florydy bajeczne, słońca srebrne, nieb żary. Samo morze staje się miejscem wyzwolin, cudownej przemiany, ostatecznym celem pielgrzymki. „Ja–łódź” wyrzeka się jednak swego wyzwolenia, choć „Wolny, rzeźwy, dymiący, odzian w mgły dziewicze” bohater tęskni do wybrzeży odwiecznych Europy. Archipelagi gwiazdne okupione zostały zbyt wielkim cierpieniem, Jutrznie choć piękne są bolesne, księżycy srogie, groźne wszystkie zorze. Jedyna woda, do której tęskni wyzwoleniec odrzucający wolność, to „błotnista kałuża, gdzie w zmrokowej chwili / Dziecina pełna smutków, kucnąwszy nad bagnem / Puszcza statki węższe od pierwszych motyli”. Marna głupota człowieka zatoczyła wielkie koło. Podróż rozpoczęta w miejscu złym, grzesznym, skalanym, musi z woli nierozumu do tegoż miejsca prowadzić. Bohater Rimbauda wybrał to, od czego uciekał — głupotę usidlenia, wynikającą z niemożności wzniesienia się ponad swoją trwożę, z niemożności dotarcia do Boga. W czasach, gdy człowiekiem rządzi przede wszystkim starożytna hybris²², wszelkie poszukiwania muszą skończyć się klęską. Ci, którzy nawet nie wiedzą, w jaką otchłań chcą się zanurzyć — „Piekła? Nieba?” — w każdym porcie zastaną obrazy z *Podróży* Baudelaira, którym winna jedynie:

Ludzkość pijana swą wiedzą, obelżywa,
 Której wiecznym znamieniem szaleństwo i wina,
 Wołająca do Boga w swych dzikich porywach:
 — „O mój bliźni, mój władco, ja ciebie przeklinam”
 [tłum. M. Leśniewska]

²¹ Cytujemy za: A. Boczkowska *Hieronim Bosch. Astrologiczna symbolika jego dzieł*, Wrocław 1977, s. 36.

²² *Hybris* oznacza niepokromioną pychę, zuchwalstwo, butę i samowolę; zob. M. Foucault *Szaleństwo i nierozum*, przeł. T. Komendant, „Literatura na Świecie” 1988 nr 6.

Echa poematu Rimbauda widoczne są we wczesnym opowiadaniu Gombrowicza *Zdarzenia na brygu Banbury*²³, podobny jest koloryt tej opowieści, w której powtarzają się Rimbaudowskie obrazy i epitety — „fantastyczne archipelagi”, „srebrzyste fale”, „seledyny”, „bolesne kondory”, „śnieżnobiałe ptaki” — podobna myśl o niemożliwości wyzwolenia. Bohater Gombrowicza także ucieka od Europy, w której jego sytuacja stawała się coraz „przykrzejsza i bardziej niewyraźna” i szuka zapomnienia w podróży. Przypadkiem dostaje się na bryg Banbury, na którym rozgrywa się partia między zniewoloną nudą i rutyną narzucanych zachowań załogą a kapitanem i pierwszym oficerem. Zachowanie marynarzy można tłumaczyć powolnym popadaniem w obłąd — kuchcik jest wyraźnym przypadkiem klinicznym, który bohater określa jako „urzeczenie automatyzmem”, specyficzny tuman zrodzony z „pomyłek instynktu”. Ważniejsza niż wariowanie jest tu jednak gra, owo marynarskie małpowanie, przekręcanie, obracanie wszystkiego w brudy i głupotę, którym towarzyszą podobne zachowania zwierząt (delfinów i skarabeusza). Wszystko to z podróży, która miała być „zapachem przestrzeni”, czyni przeżycie „ciasne i natrętne”. Spisek załogi skierowany jest także przeciw jednemu pasażerowi, po wylupywaniu oczu przychodzi bowiem pora na miłosne manifestacje cielesne, które zastraszają i zmuszają do ucieczki Zantmana wierzącego, że nawet w obojnakich rybach „jest mężczyzna, kobieta i malutki ksiądz”. Chroni się w swojej kajucie i zapada w sen o „ordynarnym przewalaniu, obejmowaniu się” i buncie załogi. Zantman już nie wychodzi ze swej kryjówki, bryg „jak łódka po stawie” płynie ku baobabom, palmom i kaskadom, gdzie marynarze chcą zaspokoić swoje żądze. Uświadamia sobie jednak coś, co dotychczas było „mętne i niedomówione”: „od początku wszystko było moje, a ja byłem taki właśnie jak wszystko — zewnętrżność jest zwierciadłem, w którym przegląda się wnętrze” (s. 151). Bryg i jego załoga to zawilości psychiki bohatera, nawet szpary w kajucie mają przecież charakter mędrkowaty, mózgowy. Całe zło siedzi we wnętrzu człowieka i, co gorsze, nie może zostać wydobyte. Jak wielkim optymistą był Sachs każący swemu lekarzowi potopić głupców—grzechy w rzece!

Poemat Rimbauda i opowiadanie Gombrowicza realizują jednocześnie dwa motywy: okręt głupców i człowiek—okręt. Ten drugi ma swe źródło

²³ W. Gombrowicz *Bakakaj*, w tegoż: *Dziela*, t. I, Kraków–Wrocław 1986.

w poezji antycznej, Anakreont pisał: „Nad rafami ukrytymi, fale morza mnie unoszą” [fr. 58 (403)], współcześnie podejmuje ten motyw Gregory Corso, tworząc poetycki obraz narodzin człowieka: „Powietrze jest opalem, woda napędem, nogi kołami / oczy sterem, uszy czujnością” (przeł. T. Truszkowska). Obraz *Okręt* (1934–35) Salvadora Dali może być doskonałą interpretacją wizji poetyckiej. Przedstawiona na nim postać to jednocześnie żaglowiec i człowiek — z człowieka pozostały jedynie części motoryczne (ramiona, nogi), ze statku tylko żagle. Są one namalowane w ten sposób, że zasłaniają tułów i głowę człowieka, symbolizując jego duszę i rozum. Istota ludzka, od zawsze przywiązana do żagli, próbuje wznieść się na wzór ptaka widocznego na drugim planie. Jest to przedstawienie człowieka chcącego podążyć za swoim marzeniem, realizatorem tego marzenia jest triumfator w glorii i chwale, okielznujący swój okręt (*Sen Kolumba* 1958–59).

We współczesnej literaturze częstsze są jednak przedstawienia upadków niż wzlotów człowieczeństwa. Dlaczego tak być musi wyjaśnia w swej twórczości i filozofii Witkacy. Oto żyjemy w czasach władzy tłumu (trwającej od Wielkiej Rewolucji Francuskiej), kiedy to „żądza użycia wszystkiego staje się prawem istnienia na naszej planecie”. Prawo to niszczy Tajemnicę Istnienia, której warunkiem koniecznym jest uczucie metafizyczne, doznawanie dziwności swojego istnienia, rozmyślanie nad jego zaskakującą jednością w wielości. Wraz z zanikiem poczucia Tajemnicy zanika człowieczeństwo, ludzie w czasach mechanizacji mogą już tylko zabijać wewnętrzną pustkę, uciekać w narkotyki, alkohol, pseudo-sztukę (jak Ziezio Smorski, który „zazdrościł każdemu, od kogo los nie wymagał *raçon du génie*”), wreszcie szaleństwo. Szaleństwo to tylko dla ostatnich potomków ludzi dziwnych — artystów — może być stanem prawdziwego uniesienia i cierpienia, dla mechanizującej się rzeszy bydła jest to tylko głupota. Ci, którzy chcą instynktownie bronić się przed marnością i szarością szerzącą się wokół, wyruszają w szaloną podróż — jak Julia, Tréfaldu, Travillac pędzący w nieznaną na Szalonej Lokomotywie. Ucieczki jednak nie ma, nawet katastrofa Lokomotywy nie jest oczyszczającą zagładą — dwoje bohaterów przeżywa ją i dostaje się do szpitala wariatów. Ukazuje także Witkacy podróże na prawdziwej łądźi głupców, która zgodnie z jego filozofią musi skończyć się zintensyfikowaniem obłędu cywilizacji. Bohaterowie *Panny Tutli-Putli* uciekają od krańcowo nudnej rzeczywistości do nieznanego, egzotycznego miejsca, w którym oczekują przeżyć niezwykłych (podobnie czynią

Atanazy i Hela Bertz). Podróż na jachcie odbywa Kawaler D'Esparge, dla Panny Tutli–Putli mało atrakcyjny jako „mała maszynka do topienia okrętów”. Kawaler, by zadowolić swą ukochaną, przedzierzga się w dzielnego zdobywcę wyspy Tua–Tua, którą potem kupują Milionerzy, a której rozwojem zajmie się działacz w czerwonej kamizelce. Milionerzy, działacz i Panna Tutli–Putli przybyli na wyspę drugim statkiem, który jest następną, bogatszą w pasażerów, łodzią głupców ostatecznie niszczącą pierwotny świat zastany. Dzicy mieszkańcy wyspy śpiewają z żalem w zakończeniu: „Nikt się już nie dowie / Jak pięknym było życie / Czekają nas, nędzne stworzenie / Ohydne, szare zgnicie”.²⁴ Panna zaś, którą najlepiej określają słowa: „Mam jakieś myśli nienormalne, dziwne. Jakieś pragnienia ni w pięć ni w dziewięć”, i jej Kawaler stwierdzają rezolutnie, że dawne czasy minęły i trzeba raczej dbać o przyjemności. Wracają więc do poprzedniego życia, potęgując głupotę, w którą się nieuchronnie staczają. Powódz nierozumu zalewa nas wszystkich i żadna pielgrzymka jej nie powstrzyma, już niedługo nikt nie odczuje nawet potrzeby wypraw metafizycznych.

Podobnie jak Witkacy, ludzkość opętana błżeństwem ukazuje w swej powieści *Ship of Fools* amerykańska pisarka Katherine Anne Porter.²⁵ Jest to już jednak następny etap degradacji człowieczeństwa — błżeństwo przestaje być tylko głupie, staje się złe, nienawistne, pogardliwe. Porter świadomie nawiązała do poematu Branta czyniąc ze swego utworu misternie skomponowaną alegorię. Sama pisała o swojej powieści:

Tytuł tej książki jest przekładem z niemieckiego *Das Narrenschiff* Sebastiana Branta [...]. Kiedy zaczynałam myśleć o mej powieści przyjął ten prosty, a niemal uniwersalny obraz statku tego świata żeglującego ku wieczności.²⁶

Wacław Sadkowski zauważa, że *Narrenschiff* pisany był przede wszystkim w celach moralizatorskich, w przekonaniu, że ludzkość można jeszcze naprawić i zmienić, *Ship of Fools* tej wiary już nie wyraża, jest jedynie opisem zła, analizą zwyrodnienia prowadzącego do obozów

²⁴ St. Witkiewicz *Panna Tutli–Putli*, „Dialog” 1974 z. 2, s. 54.

²⁵ K. A. Porter *Statek szaleńców*, przeł. K. Tarnowska, Warszawa 1966. W 1965 r. powieść przeniósł na ekran Stanley Kramer. Reżyser zaakcentował przede wszystkim wątek polityczny (Niemcy w latach trzydziestych) i psychologiczny (zachowania poszczególnych bohaterów), film miał być zwierciadłem świata tuż przed wielką katastrofą.

²⁶ W. Sadkowski *Statek szaleńców*, „Nowe Książki” 1966 nr 12.

koncentracyjnych. Alegoria Porter zbudowana jest bardzo przejrzyście, dominuje w niej gradacja napięcia, stopniowe demaskowanie bohaterów, hiperbolizacja ich cech zwierzęcych. Widziane oczami tubylców kobiety, wsiadające na pokład „Very” to „starszawe pudła” i „młode, krzykliwe stwory”. Fräulein Lizzi Spockenkiekier „wmaszerowała skrzecząc jak paw po niemiecku do swojego towarzysza, niziutkiego grubasa o różowej twarzy i świńskim ryjku” (s. 21). Towarzysz ten to Herr Rieber, dalej opisywany jako „wieprzek–pieszczoszek” i Poltergeist. Grupa tancerzy hiszpańskich będących w istocie złodziejami i aferzystami, sprawia na młodej Amerykance Jenny wrażenie kukieł (są więc jeszcze gorsi od zwierząt, są tylko atrapami istot żywych). Obrazu pasażerów dopełniają postacie dzieci (Rica i Raci zwanych przeważnie diabłami), garbusa kaleki, Żyda — „pariasa w świńskim społeczeństwie gojów”, porządnym Niemców i błazeńskich studentów Kubańczyków. Obojętność współpasażerów z czasem zmienia się w nienawiść, jawną wrogość spowodowaną barierą narodów, płci, różnych sposobów zachowania, odmiennych usposobień. Wszyscy wszystkich nazywają błaznami i głupcami, nawet porządna Frau Lutz tak nazywa swego męża i ojca swojej córki. Stopniowo wychodzi na jaw pogarda człowieka, Herr Rieber, początkowo jedynie obcesowy w stosunku do Żyda dzielącego z nim kajutę, po pewnym czasie z zadowoleniem objaśnia swój projekt pieców gazowych dla Żydów, Murzynów i Chińczyków; kłótnie kochanków i przyjaciół są coraz ostrzejsze.

Zanim dojdzie do ostatecznej kulminacji zła na balu maskowym, dowiadujemy się o innych znamionach upadku człowieczeństwa: o alkoholizmie (dręczącym już Brantowskiego Pijaka, a po nim wszystkich pasażerów statków głupców), narkotykach (La Contessa, jedna z najszlachetniejszych postaci, jest tylko nałogową narkomanką), braku religijności (bezbożnicy u Branta). Rytuał zostaje zamieniony przez ludzi–zwierzęta w puste gesty; Pani Rittersdorf przeżegnała się, gdyż „Uważała, że jest jej z tym do twarzy, a poza tym znak krzyża oddalał nieszczęścia”. Jakże przypomina to Witkacowskiego Florestana, który pragmatycznie oznajmiał: „Bóg jest głupstwem, w które można wierzyć, kiedy przynosi odpowiedni procent”. W takim świecie miłosierdzie trzeba kupić, jak uczynił to Herr Graf, a spokój opłacać szantażystom Hiszpanom, złodziejom i okrutnikom. Na ich coraz bardziej agresywne żądania odbywa się ów bal kapitański, pełen postaci zapustnych, groteskowo poprzebieranych pasażerów — Herr Rieben wystąpił

w stroju niemowlaka, a Herr Baumgartner w za małym żakieciku swojej żony. Wszyscy czują, podobnie jak Jenny, że „to wszystko jest obłąkane, że jest jednym wielkim kantem”, nikt jednak nie sprzeciwia się okrucieństwu hiszpańskich, latynoskich, cygańskich (tożsamość Szatana zaciera się, jest ponadnarodowa) gospodarzy, którzy bezkarnie szydzą ze wszystkich. Zło wiszące jak duch nad statkiem triumfuje, zwierzęcość staje się drapieżna. Herr Glocken szczyrzy zęby jak gargulec, ręce Dawida przypominają szpony, Herr Rieben zaatakowany przez Hensena zamienia się w kozła i becząc bodzie go w splot słoneczny. Lizzi po całej awanturze zachowuje się jak „bojaźliwe, kosmate zwierzątko”.

Czy wśród tych wszystkich, którzy „świadomie lgną do zła, są dotknięci nieszczęściem, są anormalni” (s. 16), nie ma nikogo godnego ratunku? Zasługuje nań być może Jenny, jedna z tych „dziewczyn szalonych, zagubionych, samotnych”, czująca jeszcze po ludzku, darząca miłością Dawida. Jenny, która chce wierzyć, że to, co się działo na statku, było tylko sennym koszmarem, mogłaby zawołać słowami Crane’a: „Permit me voyage, love, into your hands”.²⁷ Jej ratunek jest jednak w rękę Dawida, który miał dla niej najwięcej miłości, gdy płakała przez niego. Ocalenie dla wszystkich pasażerów jest niemożliwe, zło i nienawiść niszczą normalne stosunki między ludźmi, człowiek przestał być najbliższą istotą dla drugiego człowieka, przyjaciółmi stają się rzeczy i zwierzęta: poduszczyk Frau Schmitt, buldog Bebe, przez którego zginął człowiek (ale był to przecież pasażer trzeciej klasy), wreszcie miasto-moloch. Rejs, pozornie zakończony, będzie się teraz toczył wśród lądowych dekoracji, aż po wieczność.

Wydawać by się mogło, że już dalej nie można poprowadzić karykatury człowieczeństwa. I jest tak zapewne w literaturze, gdzie słowa są wymyślone, a te wypowiedziane naprawdę zniekształcone przez samo zapisanie. Film ma dużo większe możliwości, może ukazać ludzi prawdziwych, ich własne gesty, słowa, sposób bycia. Te możliwości doskonale wykorzystał Marek Piwowski tworząc *Rejs*. Film ten od samego początku odczytywany był jako utwór alegoryczny. Bywalec z „Polityki” nazwał go „Statkiem opętanych”, E. Boczek pisał, że jest to „portret pewnej zbiorowości — zbiorowości przekrojowej społeczeństwa — w której

²⁷ H. Crane *Voyages*, w: *Czas niepokoju. Antologia współczesnej poezji brytyjskiej i amerykańskiej*, wybór i oprac. P. Mayewski, Nowy Jork 1958, s. 266.

każdy z osobna i wszyscy razem stanowią grono głupców, imbecyli, oportunistów”. Marek Hendrykowski rozumiał *Rejs* jako przypowieść, wywiedzioną z ducha kazań Skargi, jako ciąg metafor o klęsce, jaką musi przynieść bezmyślne działanie.²⁸ Sama konstrukcja fabuły filmu, który składa się z luźnych scen dziejących się na spacerowym statku płynącym nie wiadomo skąd i dokąd, wyklucza realistyczne interpretacje. Prawie wszystkie postacie, oprócz niewielu świetnych kreacji aktorskich, są ludźmi „prawdziwymi”, ochotnikami chcącymi zagrać w filmie, mającymi gdzieś domy, rodziny, pracę. To, jak sami się prezentują, mówiąc i działając zgodnie ze swoją wolą, stokroć przewyższa opisy Branta i Porter. Na statek zamustrowali się bowiem: Mississipi (pseudonim własny młodego człowieka), który pisze wiersze, jak np. „Kocham do cholery Twoje cztery litery”; Tokarz z Żerania piszący poematy o rejsie; Malarka Niedzielna, która malując ze statku krajobraz ciągle pokrzykuje: „muszę się spieszyć, bardzo spieszyć, pejzaż mi ucieka”; pani Besançon, która śpiewa w siedmiu językach, piosenkę: „I paluszkami pierściła kotka”. Jest też bufetowa, gimnazistka, krawiec-poeta, oraz profesor, przybyły prosto z Ameryki matematyk, trzymający się nieco na uboczu. Wszyscy ci ludzie przesuwają się przed kamerą, czy raczej kamera przesuwa się od poety recytującego: „Stać dobrze, jakby lepiej / Jechać dobrze, jakby lepiej / Iść dobrze, jakby lepiej” do postaci przebijających się na bal maskowy, toczących dialog: „JAJKO: W jajku jest ciężko i niewygodnie, listwy mnie uwierają w głowę. ŚWINIA: W świni jest za duszno. W zakonniku jest więcej powietrza”.²⁹ Bohaterowie *Rejsu* odtwarzają także rytuały naszego dnia codziennego: zebranie organizacyjne, na którym wszyscy śpią, śpiewanie zbiorowych, „radosnych” pieśni, śledztwo w sprawie napisu w toalecie. Zapewne dlatego w utworze tym dopatrywano się przede wszystkim paszkwilu, choć nie jest on przecież bezpośrednim, złośliwym, stronniczym przedstawieniem ludzi, jak w większości utworów realizujących ideę łodzi głupców. Efekt alegoryczności został tu wygrany podwójnie: to już nie tylko przypowieść o łodzi naszego życia, przez swą fikcyjność odległa i poddająca się wielu interpretacjom³⁰, to także realna opowieść o ludziach żyjących wśród

²⁸ Bywalec *Statek opętanych*, „Polityka” 1969 nr 42; L. Pijanowski *Przygoda z Rejsem*, „Kino” 1971 nr 3; M. Hendrykowski „*Rejs*” *Marka Piwowskiego*, „Profile” 1971 nr 3.

²⁹ Bywalec, op. cit.

³⁰ Np. powieść K. Porter próbowano odczytać tylko jako satyrę na Niemców.

nas, wszakże po zakończeniu rejsu tylko aktorzy zmieniają skórę, reszta odejdzie do normalnych domów, na nasze podwórka. Siła reżysera tkwi w niemocy człowieka, twórca filmu nie może potopić swoich bohaterów ani rozpętać apokaliptycznej burzy, która ich zabierze ze świata. Pasażerowie z *Rejsu*, korzystając z podwójnej egzystencji, prosto z ekranu pójdą do sklepu po pasztetową lub do kiosku na piwo. O ileż to groźniejsze spojrzenie niż tamto, które zaproponował Jaworski, wypuszczając pacjentów doktora Lipki, silnych banią śmiechu, w świat.

Ship of Fools Katherine Porter i *Rejs* Piwowskiego doprowadzają do końca interpretację okrętu głupców prezentowaną przez Branta, ludzie to grzesznicy–zwierzęta, nie ma dla nich ocalenia. Przez swą jednostronność i alegoryczność dzieła te są może mniej atrakcyjne intelektualnie niż utwory ukazujące ludzkość wewnętrznie podzieloną, w której głupcy nie dostrzegają w podróży żadnych wartości metafizycznych, a szaleńcy tylko z morską wędrówką łączą nadzieję na ozdrowienie, a przynajmniej na ucieczkę od szarej egzystencji. To drugie widzenie okrętu głupców, mające swe źródło w pielgrzymkach do miejsc świętych, doskonale przekazują *Wielkie wygrane* Julio Cortazara i *Lot nad kukulczym gniazdem* Kena Keseya, sfilmowany przez Miloša Formana.

Napisana w 1958 roku pierwsza powieść Julio Cortazara *Wielkie wygrane*³¹ tylko z pozoru jest powieścią realistyczną o nieudanej wycieczce. Kiedy dwunastu mieszkańców Buenos Aires w Loterii Turystycznej wygrało wycieczkę statkiem, wydawało się, że uśmiechnął się do nich los. Przed wypłynięciem wszyscy spotykają się w kawiarni „«Londyn» na rogu Peru i Avenidy”. Już tu zaczynają pojawiać się pierwsze wątpliwości, czy aby wycieczka nie jest złym żartem, bo — jak mówi Lopez — „coś, co rzeczywiście czuje się w powietrzu, coś w rodzaju kpiny na wielką skalę, na bardzo wysublimowanym, dalszym planie” (s. 25). Raul z kolei w rozmowie z Paulą sugeruje, że podróż to „szaleństwo”, które „złe się skończy”. Dalej dodaje: „W najgorszym wypadku będzie to zwykły statek, tyle że jadący w niewiadomym kierunku” (s. 48). Im bardziej przybliżała się chwila wypłynięcia, tym wątpliwości było więcej. Sam wyjazd z kawiarni przypominał raczej deportację niepożądanych gości: opuszczone żaluzje w oknach „Londynu”, kordon policji na Avenidzie, czarny autokar. Całą tę sytuację podsumował Lucio: „To bardziej wygląda na kocioł niż na wycieczkę” (s. 63).

³¹ J. Cortazar *Wielkie wygrane*, przeł. Z. Chądzyńska, Warszawa 1976.

Do chwili przyjazdu do portu uczestnicy wycieczki nie znają nawet nazwy statku, na pokładzie którego mają odbyć rejs. Wątpliwości zdaje się rozwiewać Inspektor z Ministerstwa Opieki Społecznej. Wybrany statek to półpasażerski frachtowiec „Malcolm” należący do Magenta Star. Luksusowe kabiny znacznie poprawiają nastroje wycieczkowiczów. Jednak niepokój Lopeza budzą zamknięte drzwi broniące dostępu na rufę. Ta tajemnicza i niedostępna część statku dzieli pasażerów na dwie grupy — na tych, którzy chcą tam dotrzeć za wszelką cenę i tych, którzy podporządkowują się decyzjom tajemniczego kapitana. Według słów barmana: „Do wczoraj kapitanem statku był Lovatt, ale wieczorem słyszałem, że...” (s. 157). Inny jest także cel wycieczki, pierwotnie miał nim być Liverpool, ale ktoś zmienił plany i statek popłynie do Japonii. Bohaterowie powieści zróżnicowani są dwojako: 1) poprzez miejsce, jakie zajmują w hierarchii społecznej, jak mówi jedna z bohaterek na pokładzie: „Kraj jest reprezentowany w całej rozciągłości. Awans i dewans w swoich najbardziej reprezentatywnych formach” (s. 72); 2) poprzez ich miejsce w hierarchii bytów. Najniższy szczebel drabiny zajmują reprezentanci załogi i Inspektor, mały Jorge nazywa ich Glikozydami lub Lipidami. Miejsce wyższe zajmują byty bardziej zorganizowane, pasażerowie-zwierzęta, najwięcej skojarzeń zwierzęcych budzi inwalida na wózku don Gal Porrino, który przypomina „oskubanego kurczaka”, „olbrzymiego kleszcza”. Jego kierowca wygląda jak „nie-dźwiedz”. Don Gal na wózku wraz ze swym służącym podobni byli do: „dziwaczego hipogryfa, tworzyli niepowtarzalną formę, na którą składał się fotel, szofer i on sam, co łącznie osiągało niepokojące wymiary” (s. 313). Doktor Rostelli „w sztywnym kołnierzyku i niebieskim krawacie w fiołkowe groszki (...) przypominał żółwia” (s. 8), innym razem wyglądał jak „kogut”³². Najwyższy szczebel to pasażerowie-ludzie: Carlos Lopez, Gabriel Medrano, Klaudia Lewbaum, Paula Lavelle, Paul Costa. Pasażerowie-zwierzęta całkowicie podporządkowują się Glikozydom, przejść na rufę starają się tylko Ludzie. Punktem kulminacyjnym powieści jest wyprawa do odizolowanej części statku i zabicie przez Glikozyda Gabriela Medrano. Różne są reakcje pasażerów na wyprawę, Lucio nazywa jej uczestników „Kupą wariatów”, Don Galo odróżnia „niewinne szaleństwo” (bal na statku, fajerwerki) od

³² Pasażerowie-zwierzęta zostali przedstawieni tak jak wszyscy bohaterowie powieści Katherine Porter.

„głupoty” tych, którzy buntują się przeciw zarządzeniom kapitana. Paula, z kolei, uważa bunt Lopeza za „szaleństwo, które jest jednak zaraźliwsze na tym statku niż tyfus 224” (s. 405). Tylko pasażerowie—ludzie dodatkowo wartościują szaleństwo, to dla nich pobyt na statku miał być czymś „w rodzaju przerwy pomiędzy odłożeniem jednej książki, a momentem, w którym zacznie się przecinać stronicę następczej. Ziemia niczyja, gdzie o ile to możliwe, liżemy rany oraz zbieramy węglowodany, tłuszcze i rezerwy moralne przed nowym zanurzeniem się w kalendarz” (s. 425). Ale bardzo szybko okazuje się, że statek to „Buenos Aires z ostatnich tygodni”. „Malcolm”, ten współczesny statek szaleńców i głupców (nad którym podobnie jak nad *Łodzią* Boscha góruje „leniwie kręcąc się półksiężyc radaru”), okazał się tylko złudzeniem. Dla prawdziwych ludzi nie ma ucieczki poza czas i przestrzeń, gdyż zawsze ze sobą noszą „swoje mieszkania”, tak jak Medrano, dla którego czytanie książki to zanurzenie się w jego mieszkaniu w Buenos Aires, w którym zaczęła tę powieść: „Tak jakby wiózł z sobą własny dom” (s. 273). Po rejsie trwającym tylko trzy dni Paula, Raul i Lopez wrócili do miejsca wyjścia, do kawiarni na rogu Peru i Avenidy. Koło się zamknęło, wszystko powróciło do normy, zginął tylko niewinny człowiek.

Niemożliwość ucieczki łączy szaleństwo przez ludzi wymyślone, fantazję indywidualistów z prawdziwą chorobą, tragicznym i nigdy nie poznanym stanem umysłu ludzkiego. Uwolnienie od codziennego życia, podobnie jak ucieczka ze szpitala wariatów, są niemożliwe. Paradoksalnie w obu przypadkach więzi ludzi przyzwyczajenie do normalności, rutyna życia w społeczeństwie lub życia w szpitalu które, jak dowodzi antypsychiatria, nie są tak znowu odległe.

Heinar Kipphardt, niemiecki literat o rodowodzie lekarza psychiatry, opisuje zmagania ze zniewoleniem toczone przez schizofrenika, poetę, myśliciela i wielkiego kpiarza Aleksandra Märza.³³ Ofiara Syndykatu (który oznacza rodzinę, państwo, psychiatrię), jak określa się März, próbuje w rozmaity sposób wyrwać się z Kombinatu — na przykład przez stosowne prośby pisane do Dyrekcji („Szanowna Dyrekcjo! Czy nie można mnie raz na zawsze odłączyć, bardzo proszę. Z poważaniem A. März” — s. 151), czy też poprzez ucieczki rzeczywiste, zawsze zakończone klęską. März nie opuszczają marzenia o wyzwoleniu, ich wyrazem jest spędzanie czasu wolnego na lotnisku. „Żołnierz psychiatrii”

³³ H. Kipphardt *Aleksander März*, przeł. W. Wachowiak, Warszawa 1980.

zdaje sobie sprawę ze swego drugiego zniewolenia, jakim jest choroba — kolejne stadia swego pobytu w Lohbergu określa jako „zatonięcie statku”, którego wrak zawsze wypływa, by tonąć raz jeszcze. Gdy w życie Märza wkrada się miłość, pacjent znów staje się człowiekiem i upomina się o wolność. Ucieczka Hanny i Aleksandra kończy powieść i wydawać by się mogło, że jest to wyzwolenie prawdziwe i ostateczne. Po przeczytaniu Suplementu złudzenie pryska. Para kochanków rzeczywiście ucieka i to, chciało by się rzec, zgodnie z tradycją — płyną promem przez Jezioro Bodeńskie i motorówką przez Jezioro Zuryskie, lecz „okręt ich życia” rozbija się o brzeg wyspy szczęśliwej. Udało im się znaleźć miejsce do życia, pracę, sielskie szczęście pastuszków, nie udało im się jednak porzucić choroby. Gdy Hanna dostaje kolejnego nawrotu psychozy, März zrozumiał, że również „schizofrenik nie wie, jak pomóc schizofrenikowi” (s. 233) i wraca. Podróż przyniosła wiedzę tragiczną, o której nie miał pojęcia młody Aleksander odbywający „chrześcijańską peregrynację po morzu Arktycznym i na Alasce”. Wiedzę, z którą uporać się nie sposób — Hanna ucieka raz jeszcze symbolicznie skacząc do rzeki, März, zawsze utożsamiający się z Chrystusem, ponownie ukrzyżowuje się i dokonuje samospalenia. Ogień to w jego rozumieniu zniszczenie ostateczne, wybrał go, gdy zawiodła złudna woda—wyzwolicielka, zmuszająca jedynie do nowych zatonięć. Piękne, odwieczne marzenie o „człowieku—okręcie” stało się realnym obrazem „człowieka—wraka”, który może decydować tylko o jednym — kiedy przestać wypływać.

Ukazanie uwięzienia w chorobie, zamknięcia w świecie leków, przypisywano powieści Kena Keseya *One Flew over the Cuokoo's Nest*, szczególnie zaś fragmentowi książki opisującemu wyprawę na ryby — kolejną realizację motywu *stultifera navis*. Zarówno rozmówcy Marii Janion³⁴, jak i prof. Jan Białostocki³⁵ interpretowali ten fragment na podstawie ilustracji filmowej Miloša Formana. Jest ona dość wierna tekstowi Keseya, łącznie z zawieszeniem kamery nad statkiem odpowiadającym narracji Wielkiego Wodza obserwującego w zakończeniu całą wyprawę z lotu ptaka.³⁶ Ujęcie to wykorzystał Forman do przekazania sensów

³⁴ *Galernicy wrażliwości*, wybór i oprac. M. Janion i S. Rosiek, Gdańsk 1981.

³⁵ J. Białostocki *Lot nad kukułczym gniazdem: kompozycja i symbolika*, w: *Symbole i obrazy w świecie sztuki*, Warszawa 1982, s. 467–470.

³⁶ Podobnym ujęciem posłużył się Cortazar: „Widziany z góry «Malcolm» wyglądał jak zapalka na półmisku (...). Morze zatracalo wszelkie rozmiary i rzeźbę, życie zmieniało się w nieprzezroczysty, ciemny kawałek papieru” (s. 574).

interpretacyjnych, ukazania kutra (w filmie jest to raczej jacht) i jego pasażerów w podwójnej perspektywie — są to bowiem pacjenci szpitala wariatów przekształceni przez „kurację karnawałową”³⁷ w ludzi normalnych, dzielnych, przedsiębiorczych, ale też ich entuzjazm to tylko pusta zabawa, kręcenie się w kółko w zamknięciu, które, zdawało się, opuścili. Z zamknięcia tego wiedzie tylko jedna droga — do portu z którego wypłynęli, a stamtąd do szpitala. Wyprawa kutrem nie jest więc podróżą Chrystusa–McMurphy’ego, który wlał duszę w swych apostołów i przywraca godność Marii Magdaleny — Candy, a tylko radosną przerwą chorego życia, pauzą w terapii lekowej. Przegrywa jej inicjator, dostrzegający, że euforię pacjentów Wielkiej Oddziałowej trzeba ciągle podsycać i sztucznie utrzymywać. W drodze powrotnej opowiada im więc dowcipy, lecz Bromden w świetle reflektora widzi: „grymas zmęczenia, napięty i pełen r o z p a c z y, jakby McMurphy nie miał już czasu na coś, co powinien zrobić”³⁸. Wyprawa została więc przegrana i taki sens przekazuje zarówno tekst literacki, jak i film. Interpretowanie jednak całości w ten sposób jest chyba niewłaściwe. Przypomnijmy, że powieść Keseya była manifestem kontrkultury amerykańskiej, wyrosłej z buntu przeciw konsumpcyjnemu, sterowanemu modelowi życia i jako taka miała wymowę jednoznaczną. Chorzy — outsiderzy społeczeństwa, umęczeni przez Kombinat, ośpieni przez elektrowstrząsy i psychotropy, zostają wyzwoleni przez McMurphy’ego składającego ofiarę z własnego życia. Wyzwoleni zostają ci właśnie, którzy wzięli udział w wyprawie kutrem³⁹, tylko ci, którzy nie przeleżeli się opowiadań siostry Ratched o sztormach i burzach, którzy zwyciężyli siebie i własną niechęć do życia i jego trudów. Pozostali na zawsze będą tylko funkcją Kombinat, ludźmi–roślinami przykutymi do łóżek. Ofiara McMurphy’ego (którego kukłę po lobotomii dusi Wielki Wódz), Cheswicka i Billego (za słabych na wyzwolenie) umożliwia życie innym. Bromden w świetle Księżycy ucieka nad wielką rzekę, w której łowił

³⁷ Zob. głos S. Chwina w dyskusji z M. Janion, op. cit., s. 436.

³⁸ K. Kesey *Lot nad kukulczym gniazdem*, przeł. T. Mirkowicz, Warszawa 1981, s. 228. Fragment powieści pt. *Wycieczka* drukowany był w „Literaturze na świecie” 1976 nr 6, s. 214–255.

³⁹ „Siostra Ratched usiłowała zaprowadzić na oddziale dawny porządek, ale szło jej to niesporo (...). Traciła po kolei wszystkich pacjentów. Kiedy Harding wypisał się ze szpitala i odjechał z żoną, a George przeniósł się na inny oddział, spośród uczestników wyprawy rybackiej pozostało nas tylko trzech — ja, Martini i Scanlon” (s. 285).

z ojcem ryby. To właśnie dzięki wyprawie kutrem pokonał strach przed wodą złą, niosącą największe zagrożenie, przed wodą basenu terapeutycznego, która, poprzez niezliczoną kombinację rur zainstalowanych przez Wielką Oddziałową, wysłała ludzi „aż do oceanu”. Film kończy się, podobnie jak książka, ucieczką Bromdena. Efekt wyzwolenia podkreślony jest ukazaniem strumienia wody–wyzwolicielki, cieknącej z urządzeń zniszczonych przez Wielkiego Wodza. Można oczywiście zadać pytanie, czy możliwa jest ucieczka od choroby, jest to jednak pytanie rozsądku, a nie apoteozy szaleństwa.

Triumf wyprawy obłąkańców wpisuje się w pojmowanie szaleństwa jako brawurowego działania, sprzeciwiania się normom, pokonywania życia w jego zaskorupiałej formie, wreszcie dążenia do indywidualnej manifestacji wartości najwyższych. Tak rozumiane szaleństwo nie jest grzechem, lecz darem bogów, naznaczeniem innością, która zdolna jest sprzeciwić się pysze rozumu ludzkiego i jego zgubnym konstrukcjom. Takiej tradycji patronują prorokowie Starego Testamentu (niejednego z nich nazywano — mešugga), Platónski *furor poeticus*, romantyczny kult poety–wieszczka, Nietzscheański szał dionizyjski. Im dalej jesteśmy od klasycystycznego krytycyzmu pozwalającego na pogardę szaleństwa, zredukowanie go do głupoty i, jak pisał Kartezjusz, „mózgu zmaconego czarnymi wyziewami żółci”, tym bardziej rozwija się tęsknota za szaleństwem wielkim, wyzwalającym. Znajduje to swój wyraz we współczesnych badaniach psychiatrycznych, a nawet w koncepcjach lingwistycznych. Francuscy badacze języka, Felix Gauttari i Gilles Deleuze⁴⁰ nawołują do uprawiania szaleństwa własnej mowy, do odejścia od potocznych zwrotów i skojarzeń, poddania się swoim pragnieniom i marzeniom, z których stworzony być może lepszy, nierepresjonujący indywidualności kod językowy. J. Lecerle, propagujący poglądy Deleuzego i Gauttariego, nawołuje w zakończeniu swej książki: „Nie bądź przemytnikiem, bądź astronautą i saharyjskim nomadem. W innych słowach podejmij ryzyko” (s. 238). Powraca więc motyw wędrowania nieodłącznie związany z szaleństwem poszukującym tajemnic Kosmosu i choć jest to wędrowanie lądem oddaje podobne sensy jak *stultifera navis*. O wyjątkowym znaczeniu symbolu łodzi zadecydowały zapewne: rzeczywisty zwyczaj średniowiecznych

⁴⁰ Poglądy obu badaczy podziela i opisuje J. Lecerle w książce *Philosophy through the Looking Glass*, London 1985.

okrętów, znaczenie wody w kulturze, a także asymilacja wyobrażeń chrześcijańskich (wypłynięcia na głębię i zatracenia się w Bogu). Zauważmy jednak, jak rzadko ukazywana jest prawdziwa łódź szaleńców, podróż wyzwalająca, metafizyczna. Są to przede wszystkim wizje współczesne, czasem tylko retrospektywne (na przykład M. Foucault rozpatruje obraz Boscha *Łódź głupców* jako „manifestację Kosmosu w sztuce”: „Statek szaleńców pełen obłąkanych twarzy, z wolna pograżający się w noc świata, w pejzaże napomykające o niepojętej alchemii wiedzy”⁴¹). Tragiczne rozdarcie szaleństwa polega na ciągłym kwestionowaniu jego wartości przez rozum — to logiczne myślenie każe odrzucać najoczywistszą interpretację powieści Keseya, ono także uniemożliwia sukces wyprawy ukazanej przez Cortazara, ściera z powierzchni ziemi Szaloną Lokomotywę. Podejrzliwość zdrowego rozsądku każe dostrzegać w szaleństwie głupotę, ludzką przywarę, grzech, a zdrowy rozsądek wspiera świadomość kondycji człowieka. Czasy degradacji ludzkości, które, jak pokazuje historia myśli ludzkiej, trwają od zawsze, skazują nas na łódź pełną głupców, będącą jedynie galerią ludzkich przywar, które nie zmieniły się zresztą od czasów Branta. Z woli rozumu statek szaleńców na zawsze pozostanie naszym marzeniem, a łódź głupców rzeczywistością.

⁴¹ M. Foucault *Historia szaleństwa*, op. cit., s. 37.