

Monika Oleksa

Świat, który odlatuje. O funkcjach dialogu w dramacie *Podróż do wnętrza pokoju* Michała Walczaka

I to nie my mówimy słowa,
lecz słowa nas mówią.
Witold Gombrowicz, *Ślub*

Tytuł niniejszego szkicu nawiązuje do zdania pochodzącego z książki Józefa Tischnera *Filozofia dramatu* i wskazuje tym samym na filozofię dialogu jako tę, która będzie perspektywą badawczą dla dramatu *Podróż do wnętrza pokoju* Michała Walczaka. Co potrzebne jest do tego, aby dialog był płaszczyzną porozumienia i budowania? Tischner formułował to następująco:

Z obu otwarć – otwarcia intencjonalnego i dialogicznego – niewątpliwie bardziej podstawowe jest otwarcie dialogiczne. To ono, a ściśle biorąc: to obecny w nas dzięki temu otwarciu inny człowiek – uczestnik dramatu kieruje jakby z ukrycia naszym odniesieniem do sceny, stawiając temu odniesieniu istotny warunek: scena ma być wspólna.

Otwarcie dialogiczne jest otwarciem na innego człowieka: na ty, na on i ona, na my, wy i oni. W nim inny człowiek jest obecny dla mnie, ja dla innego¹.

Dialog, jako podstawowa forma wypowiedzi dramatopisarza, jest istotnym komunikatem nie tylko dlatego że stanowi główny element kreacji bohatera, a przez to całego świata przedstawionego w utworze. Również dlatego że odzwierciedla komunikację między postaciami. Badacze podkreślają, że w ostatnich latach dialog ulega ciągłym przemianom, które są najczęściej symptomem jego kryzysu.

W którą stronę zmierza dialog? Choć według niektórych miał wygasać, to nie przestaje się rekonfigurować. Wyraża świadomość ewolucji międzyludzkich relacji: prostszych, a jednocześnie naznaczonych odcieniem autyzmu. Czy chcemy jeszcze razem żyć, rozmawiać,

¹ J. Tischner, *Filozofia dramatu*, Kraków 2006, s. 12.

„wymieniać się słowami”? Za jaką cenę? Co jeszcze mamy sobie do powiedzenia i czy dotyczy to drugiego człowieka?²

– tak pytanie o dialog we współczesnym dramacie stawia Patrice Pavis. Stwierzenie Pavis'a dotyka jednej z najważniejszych cech dialogów w dramacie Michała Walczaka, ponieważ jedno z zasadniczych pytań, jakie należy postawić, dotyczy chęci komunikacji między bohaterami i tego, czy Jerzy Skóra chce żyć w bliższej relacji z innymi. Dialog tak rozumiany jest nie tylko mową sceniczną, ale przede wszystkim osią komunikacji, rozumienia siebie samego, drugiego człowieka, a co za tym idzie – określa on ludzkie bycie w świecie. Michał Bachtin, którego nie sposób nie wspomnieć analizując tekst literacki w kontekście dialogiczności, pisał o człowieku istniejącym jako „ja” i jako „inny” oraz o tym, że każda z tych form osobno traci rację bytu. To powoduje, że również tekst literacki ma dialogiczną strukturę. Dwudziestowieczna hermeneutyka pokazuje szeroko rozumianą konstrukcję świata i człowieka, dlatego też można patrzeć z jej perspektywy na utwór dramatyczny Michała Walczaka, w którym autor kreuje swych bohaterów w dużej mierze poprzez cytaty, aluzje literackie, nawiązania intertekstualne. Taka konstrukcja, szczególnie głównego bohatera, sprawia, że możliwości interpretacyjne znacznie się zwiększają. Każda kolejna aluzja może prowadzić do właściwego odczytania utworu, ale przede wszystkim buduje ona specyficzny język postaci. Wydaje się też, że kreowanie postaci poprzez język było zasadniczą intencją twórczą Michała Walczaka. Intertekstualność daje duży potencjał komunikacyjny i sprawia jednocześnie, że nie wszystkie zabiegi językowe mogą zostać w pełni odkodowane. Za tą perspektywą przemawia również ograniczenie didaskaliów do absolutnego minimum; zawierają one jedynie informacje o wejściu lub wyjściu poszczególnych bohaterów. W związku z tym to czytelnik, reżyser może doprecyzować przestrzeń wydarzeń, dokonując również subiektywnej interpretacji utworu. Metoda celowego budowania postaci za pomocą kalek z innych utworów stanowi też pewną pułapkę, z którą nie poradziło sobie wielu reżyserów *Podróży...*, dlatego można mówić o trudności adaptacyjnej sztuki. Łatwo się w takim gąszczu kryptocytatów, intertekstualnych nawiązań pogubić, a chaos w głowie bohatera może się łatwo wtedy przenieść w chaos w głowie reżysera. To podstawowy zarzut, jaki postawić można tekstowi Walczaka. Oczywiście może to być celowy zabieg, pokazujący, co dzieje się w postnowoczesnym świecie z ludzką tożsamością i samoświadomością.

Filozofia dialogu mówi o dialogicznym otwarciu na drugiego człowieka, o perspektywie spotkania Innego, mocy tkwiącej w języku, który buduje spotkanie, tworzy

² P. Pavis, *Wymiana czy interakcja?*, „Dialog” 2006, nr 5/6, s. 9.

tożsamość. Czy z takim otwarciem mamy do czynienia w teatrze, dramacie przedstawiającym współczesnych trzydziestolatków? Czy bohaterowie ci choć próbują uczynić cokolwiek, aby scena dramatu była wspólna? Wreszcie zaś, czy mają kompetencje emocjonalne po temu? *Podróż do wnętrza pokoju* Michała Walczaka zdaje się temu jednoznacznie przeczyć. Już sam tytuł sugeruje, że jakakolwiek podróż nie będzie podróżą do innego człowieka, a podróżą do wnętrza. Tylko, czy rzeczywiście będzie to wnętrze pokoju?

Walczak w wywiadzie udzielonym Łukaszowi Drewniakowi mówił o znaczeniu dialogiczności w kreowaniu bohaterów w utworach dramaturgicznych. Wypowiedź ta również skłania do analizy jego tekstu pod tym kątem. Powiedział on m.in.:

Dramat jest odtrutką na używanie literatury do podpierania swego osobistego cierpiętnictwa. Umożliwia autoanalizę. Można w nim samego siebie ośmieszyć, pokazać z wielu stron. Wielogłosowość dramatu oddaje moje wewnętrzne rozbicie, pozwala badać to, co jest we mnie prawdziwe, a co nie. Nie pozwala na trzymanie się jednej maski³.

To stwierdzenie każe zwrócić uwagę na kwestie szeroko pojętego paktu autobiograficznego i autoanalizy, której autor dokonuje⁴. Małgorzata Czermińska, pisząc o pakcie autobiograficznym, konstatuje, że istnieją cztery typy nawiązań, wśród nich:

Czwarty zespół odwołań to „pozostałe”, czyli otwarty, nieskończony wielotekst wszystkich możliwych lektur. Tu trudno mówić o teoretycznych regułkach. Wybór dokonywany z tego *uniwersum* można badać już tylko w porządku historycznoliterackim, opisując i analizując zbiór nawiązań pojawiających się w konkretnym przypadku. (...) Niekiedy pisarz daje wprost wyraz swym przeświadczeniom, innym razem trzeba je odczytywać pośrednio, z praktyki cytatu, aluzji, z dokonania wyboru takich, a nie innych odwołań⁵.

Z taką praktyką stykamy się w *Podróży do wnętrza pokoju*. Drugą istotną kwestią jest dialog i jego funkcje w tym dramacie. Oczywiście oba te zagadnienia będą się w niniejszym szkicu wzajemnie przenikać i uzupełniać.

Istnieją dwie podstawowe możliwości interpretacyjne dramatu. Według pierwszej można uznać, że mamy do czynienia z metafizycznym realizmem, akcja rozgrywa się bowiem w określonym czasie i konkretnej przestrzeni, a metateatralne zabiegi dodatkowo ją

³ Ł. Drewniak, *Dramat to dobra odtrutka*, „Dziennik” 2007, nr 87.

⁴ Por. P. Lejeune, *Wariacje na temat pewnego paktu*, Kraków 2001, s. 22–56.

⁵ M. Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Kraków 2000, s. 101.

wzbogacają, tworząc niejako „przedstawienie w przedstawieniu”. Druga możliwość zakłada, że wszystko dzieje się w głowie Jerzego Skóry, jest steatralizowanym strumieniem świadomości. To nagromadzenie możliwości Wojciech Baluch w swej ostatniej książce nazywa strukturą labiryntu budowaną na dwóch poziomach⁶.

Warto przyjrzeć się scenie trzeciej, ona zdaje się dawać wyraźny sygnał do odczytania utworu:

SCENA 3

KURTYNA: Znowu jestem głodny.

JUDASZ: Patrz, tam ulica...

KURTYNA: Aha...

JUDASZ: Samochody jeżdżą.

KURTYNA: No.

JUDASZ: Ludzie.

KURTYNA: Mhm.

JUDASZ: Nienawidzę tego całego realizmu. Marnotrawstwo przestrzeni. Kto projektował tę scenografię?⁷

Jacek Sieradzki stwierdza w kontekście m.in. tej sceny, że Walczak odchodzi od realizmu i daje to czytelnikowi, widzowi jasno do zrozumienia. Można tym samym przyjąć, że dramat ten odchodzi w ogóle od poetyki mimetycznej. Sieradzki konkluduje ponadto, że „świat jest odleciany, ludzie – realni, eksplozje wyobraźni oświetlają ich z nieoczekiwanych stron”⁸. Można postawić nawet wyrazistszą tezę: bohater – Jerzy Skóra jest realny, ale świat mu „odleciał”, taka interpretacja uprawomocniałaby wcześniejszą tezę o dwóch możliwościach odczytania tego tekstu. Podróż w głąb siebie, jaką odbywa bohater, sprawia również, że i on staje się coraz mniej realny, odrywa się od rzeczywistości. Taką cenę płaci za podróż do wnętrza pokoju i do swego wnętrza. Na takie niedosłowne potraktowanie tekstu wskazywała Maryla Zielińska, sugerując również, że człowiek będący głównym bohaterem jest Każdym⁹.

Dramat ma kłamrową budowę – rozpoczyna go i kończy monolog Kurtyny: „Kurtyna jestem. Zostałem wybrany, bo jestem duży, szeroki i w związku z tym zasłaniam coś, co dzieje się z tyłu”¹⁰. Dość oczywiste jest tu nawiązanie do Gombrowicza, uwagę zwraca jednak coś jeszcze. Oto

⁶ W. Baluch, *Po – między – nami. Słaby dyskurs w polskim dramacie współczesnym*, Kraków 2011, s. 183–184.

⁷ M. Walczak, *Podróż do wnętrza pokoju*, t. 1, Kraków 2009, s. 57. Wszystkie pozostałe cytaty w niniejszym szkicu pochodzą z tego wydania.

⁸ J. Sieradzki, *Walczak bez magii*, „Przekrój” 2008, nr 6.

⁹ M. Zielińska, *Tak po prostu?*, „Dialog” 2003, nr 6, s. 76–84.

¹⁰ M. Walczak, dz. cyt., s. 53.

Kurtyna wskazuje nie tylko na metateatralny charakter fragmentów utworu, ale także deklarując, że coś zasłania, pośrednio daje do zrozumienia, że to „coś” dzieje się pewnie w przestrzeni sceny i jest w jakiś sposób ważne. Być może również wstydlive, skoro musi, chce to zasłaniać. Stwierdza także, że jest personifikacją, nie precyzuje jednak czyją? W końcowej części utworu Kurtyna zwraca się wprost do publiczności, wysyła ją do domów, ale wypowiada też słowa, które brzmią niczym ostrzeżenie lub nawet groźba. Widzowie mają się bacznie rozglądać, czy ich krzesło, zamiast w pozornie bezpiecznym mieszkaniu, nie stoi na środku ulicy. Przed czym ostrzega? Przed uczestnictwem „mimo woli” w wydarzeniach rozgrywających się poza strefą naszych wpływów? Ostatnie zdanie Kurtyny wskazywać może na jeszcze jeden trop interpretacyjny: sugeruje, że wszyscy z pokolenia, którego Skóra jest reprezentantem, są tacy jak główny bohater. W tym kontekście to zdanie brzmi niczym przekleństwo. Wobec tego nazwisko głównego bohatera odczytywane symbolicznie odsyła do zewnętrznej, zmieniającej się powłoki, pod którą wszyscy przedstawiciele pokolenia są tacy jak Jerzy Skóra. Widz zamiast *katharsis* dostaje ostrzeżenie...

W scenie piątej ostatniego aktu Skóra rozmawia z Judaszem, który urasta tu do rangi mentora, przewodnika wyjaśniającego funkcjonowanie zewnętrznego świata lub teatru:

SKÓRA: Zabierz mnie gdzieś, rozerwij jakoś...

JUDASZ: To może do teatru pójdziemy?

SKÓRA: Do teatru? To w moim pokoju jest teatr?

JUDASZ: Oczywiście. Proszę. Już jesteśmy.

SKÓRA: Dlaczego nikt nie gra?

JUDASZ: Czekaj, nie gadaj tak głośno. Oni siedzą.

SKÓRA: Oni siedzą w moim pokoju. Zabić ich.

JUDASZ: Cicho, to teatr.

SKÓRA: Czy to jest na zewnątrz? Czy to jest zewnątrz?

JUDASZ: Obawiam się, że nie¹¹.

Judasz i Skóra prowadzą próbę, próbę spektaklu lub przeciwnie realnego życia. Kluczowa jest tu gra konwencją teatralną – świadomy reżyser, Judasz, instruuje niedoświadczonego najwyraźniej aktora – Jerzego Skórę. W tej instrukcji wskazuje, że w teatrze należy być cicho..., a więc skupia się na sposobie zachowania w tym przybytku sztuki. Jednoznaczna jest tu gra z konwencją teatralną, drwina ze sztuczności tejże, jednak

¹¹ Tamże, s. 97.

uzyskuje ona również dodatkowy wymiar. Łatwo dopatrzeć się także w tej scenie ukrytej dyskusji na temat prawdy, istoty realnego życia. Postmodernistyczny sposób pojmowania świata, charakterystyczny dla Skóry, skłania do uznania, iż tworzymy role, kreujemy swój iluzoryczny wizerunek. Debord taką postawę definiował jednoznacznie:

Wykluczenie *praxis* oraz towarzysząca mu antydialektyczna fałszywa świadomość wkradają się w każdą godzinę życia podporządkowanego spektaklowi, który polega właśnie na „zaburzeniu zdolności do kontaktów z ludźmi” i zastępowaniu owej zdolności społeczną halucynacją: fałszywą świadomością spotkania, „złudzeniem spotkania”¹².

To „złudzenie spotkania” nazwać można inaczej „dialogicznym zamknięciem” na drugiego człowieka.

Dariusz Kosiński we wstępie do wyboru dramatów Michała Walczaka pisał m. in. o roli nawiązań intertekstualnych, a także o wymiarze postaci budowanych w ten sposób:

Dzięki temu czytelnemu odwołaniu do czegoś znanego, postacię wchodzącą w kolejne interakcje z góry wiedz, co je czeka, lecz ta świadomość budzi zarazem dystans i budzi wątpliwości, co z kolei blokuje możliwość działania. Ponieważ wszystko, co może się stać, jest znane, łatwo również przewidzieć kolejny krok i wiążące się z nim komplikacje¹³.

Problemowi samoświadomości bohatera *Podróży...* warto bliżej się przyjrzeć, zwłaszcza że ujawnia ją w swych dialogach i monologach. On niejako celowo, może wręcz teatralnie się obnaża, poszukując formuły, która będzie w stanie wypełnić pustkę w nim i wokół niego. Kosiński zwraca też uwagę na zakulisową teatralność bohaterów, na to, że starają się oni wybierać tę rolę, która w danym momencie najbardziej im odpowiada¹⁴. Wydaje się, że ich zadaniem jest ochrona bohatera, mają stanowić tarczę przed wrogim światem.

Istotą problemu jest użycie języka i stosunek do niego prezentowany przez głównego bohatera dramatu. Językowe doświadczenie świata, określające najlepiej człowieka, tworzące jego tożsamość dzieli się na doświadczenie jednostkowe, kiedy „ja” mówię do siebie, o sobie, i na zewnętrzne, kiedy wchodzę w dialog z „drugim”, buduję z nim jakąś relację. Istotą jest więc relacja, doświadczenie relacji:

¹² G. Debord, *Spoleczeństwo spektaklu*, tłum. M. Kwaterko, Warszawa 2006, s. 142.

¹³ D. Kosiński, *Rozpadlina*, Przedmowa do wyboru dramatów Michała Walczaka, t. 1, Kraków 2009, s. 13.

¹⁴ Tamże, s. 17.

Mówi się, że człowiek doświadcza swojego świata. (...) I nic tu nie zmieni dodanie doświadczeń „wewnętrznych” do „zewnętrznych”, a zgodnie z rozróżnieniem – bynajmniej nie wiecznym – zrodzonym z żądz rodzaju ludzkiego, by stępić ostrze tajemnicy śmierci. Rzeczy wewnętrzne lub zewnętrzne – rzeczy pośród rzeczy¹⁵.

Martin Buber podkreśla jednak, że nasze doświadczenie świata dokonuje się w nas samych. Ma ono również trzy wyraźne sfery: pozostającą poniżej poziomu języka relację z przyrodą, jawną, mającą językową postać relację z ludźmi i twórczą językowo relację metafizyczną. Jak określić w kontekście powyższego doświadczenie, które jest udziałem Jerzego Skóry? Bohatera poznajemy, gdy planuje ambitnie zmienić swe życie, ma trzydzieści dwa lata i chce wyprowadzić się z akademika, znaleźć pracę, coraz poważniej myśli o swym związku z Elką. Dowiadujemy się tego w scenie drugiej, z rozmowy bohatera z jego przyjacielem – Złotym, którego poznał na... porodówce. Ironię wzmacnia to, że od tego momentu w spokojnym, nudnym życiu niedojrzałego człowieka pojawiają się problemy. Ta decyzja o nadaniu życiu poważnego wymiaru, poszukiwanie w nim głębszych znaczeń, uruchamia wydarzenia, które staną się przyczyną upadku Jerzego Skóry. Niemal jak w wypadku antycznego Edypa, który wiódł szczęśliwe życie dopóty, póki nie był świadomy całej prawdy. Maria Janion, komentując ten wymiar tragizmu, stwierdzała, że mądrość zwraca się przeciw temu, kto ją posiadał; Edyp staje się nieszczęśliwy przez samopoznanie. W toku dalszych rozważań Janion powołuje się m.in. na Domenacha, który oznajmiał powrót tragizmu, ale tragizmu przepełnionego „iluminacją absurdu egzystencjalnego” i pozbawionego heroizmu¹⁶. I tragizm współczesny, wzorujący się na teatrze absurdu, na dramatach Ionesco i Becketta znacznie różni się od dawnego. Odnaleźć można jednak jeden zasadniczo podobny aspekt: świadomość obraca się przeciw człowiekowi. Oto Skóra świadomy ponosi klęskę, wie, że nic się nie może w jego życiu udać, że każde kolejne działanie nieuchronnie doprowadzi go do katastrofy. Oczywiście, dodać należy, że mamy przeciętnego bohatera, typowego dla pokolenia i czasów. Obserwując jego zmagania ze światem, doznajemy pewnego zażenowania powodowanego dysproporcją między usiłowaniami a sposobem ich przeżywania i komentowania przez bohatera. Jego działania pozbawione powagi i patosu charakterystycznych dla tragizmu uwidaczniają groteskowość walki o samego siebie. Bohaterowi Walczaka daleko do tragizmu antycznego bohatera, trudno jednak nie pokusić się o stwierdzenie, że tragizm „żyćka” Skóry, to tragizm na miarę jego samego. Jaki to będzie wymiar tragizmu uświadomienia kolejna scena,

¹⁵ M. Buber, *O Ja i Ty* [w:] *Filozofia dialogu*, oprac. B. Baran, Kraków 1991, s. 38.

¹⁶ M. Janion, *Tragizm* [w:] *teżże, Tragizm, historia, prywatność*, t. 2, Kraków 2000, s. 57–65.

w której Kurtyna i Judasz, nie tylko mówiąc o znienawidzonym przez tego drugiego realizmie, wskazują sposób odczytania konwencji, ale także projektują „standardowe życie” Jerzego Skóry. W tym celu posługują się „białym proszkiem”, jasno sugerując jego psychoaktywną moc:

JUDASZ: Zostaw, bo dla niego nie wystarczy.

KURTYNA: Spróbuję tylko końcem języka... Och, pierwszorzędne... Czuję ból, rozpacz... i pomyśleć, że najbardziej wymowna rozpacz wywodzi się tylko i wyłącznie z odrobiny białego pyłu...

(...)

KURTYNA: Dramacik mu zrobimy. Dramacik. Dramaciątko. Żyćko mu rozpiardolimy¹⁷.

Ta rozmowa każe zauważyć, że bohater będzie doświadczał uczuć, emocji tylko pod wpływem narkotyku. Czyżby nie był zdolny do przeżywania prawdziwych emocji? Musi posługiwać się ich substytutami wywoływanymi przez narkotyczny „odlot”. Jest to dość typowa obserwacja, diagnoza, jaką stawia autor odnośnie do pokolenia trzydziestolatków. Swoista impotencja emocjonalna, pozbawienie umiejętności przeżywania głębokich emocji, budowania więzi, relacji dialogicznych z drugim człowiekiem to podstawowe, niestety, elementy tworzące wizerunek pokolenia. Kurtyna i Judasz naśmiewają się w sposób widoczny z bohatera, starają się go osmieszyć, komentują ironicznie jego starania i działania, są w tym nieco podobni do chóru starców z dramatu Różewicza. Odejmują bohaterowi patos i powagę jego wysiłkom. Ich dialog sugeruje jednak jeszcze jedno rozwiązanie; skoro biały proszek staje się tu głównym rekwizytem, to może to wszystko, co następuje później, dzieje się w głowie Jerzego Skóry? Może „świat mu odleciał” wskutek działania narkotyków? To oznaczałoby, że dalsze wydarzenia to zbiór urojeń.

W kolejnych scenach Jerzy usiłuje realizować swój plan – wynajmuje mieszkanie, stara się poważnie rozmawiać z Elką o przyszłości ich związku. Już te rozmowy ukazują dysonans między planami, marzeniami Skóry a możliwościami ich realizacji. Elka zdaje się nie rozumieć dalekosiężnych planów swego partnera.

Akt pierwszy kończy się sugestywnie, od stwierdzenia Kurtyny o rozpoczęciu komedii. Widać Jerzy Skóra nie zasługuje, zdaniem tej metateatralnej postaci, na dramat, dramacik, o prawdziwej tragedii nie wspominając. Trudno się temu dziwić, jak stwierdza Maryla Zielińska:

¹⁷ M. Walczak, dz. cyt., s. 59–60.

Życiorys dość standardowy, by nie powiedzieć banalny. Jego nieokreśloność zabarwiają ludzie i zdarzenia swoimi znaczeniami, kontekstami, działaniami. Do tego skłonność do zamykania się w świecie nieustającej samoanalizy. Ten typ bohatera potrzebuje lustra. Henryk ma go we Władziu, w Pijaku, w różnym stopniu w każdej postaci... lustrem Skóry jest Złoty, przyjaciel z porodówki (sic!)¹⁸.

Nie sposób jednak oprzeć się wrażeniu, że Michałowi Walczakowi o taki rezultat właśnie chodziło, że celowo wykreował stereotypowego, schematycznego, „nieciekawego” bohatera. Ten schemat, banał ma coś istotnego mówić, pokazywać.

Trudno nie porównać Jerzego z Bohaterem z *Kartoteki* mimo, a może właśnie dlatego że autor od tych porównań się odżegnuje: „Pewien schemat jest oczywiście z *Kartoteki*, ale mój Jerzy Skóra nie jest Bohaterem. Jest człowiekiem rozedrganym, ma swój mały program i nie aspiruje do wielkich spraw. Nie chce być bohaterem, choć jest do tego przymuszany”¹⁹. Nie chce być kimś wyjątkowym, a w jego wypowiedziach można odnaleźć tęsknotę za uporządkowanym, zwykłym, ale sensownym życiem. Jest trochę jak Pieczorin ze *Zbędnych ludzi* Lermontowa. Skóra tuła się po pokoju zagubiony w własnym życiu, intelektualizuje w monologach, dialogach. I podobnie jak u bohaterów Lermontowa szczytne cele zderzają się u niego ze słabą wolą, jest przez to początkowo rozedrgany wewnętrznie, stopniowo zaś popada w obłąd i przegrywa swoje życie. Istotne w kreacji bohatera jest to, że potrzebuje on lustra, aby do niego gadać. Gadać, nie prowadzić rozmowę, wchodzić w relację dialogiczną. Skóra „gada” swe, często pseudointelektualne monologi i nie oczekuje na konstruktywną reakcję. Złoty w ten sposób staje się jego lustrzanym odbiciem, pełni podobną funkcję jak Władzio i Pijak u Gombrowicza. Te nawiązania do Gombrowicza i Różewicza są widoczne i dość oczywiste, co więcej, budują postać. Bohater Walczaka staje się przez to zbiorem kalek, to zapewne celowy zabieg autora. Sugeruje to niemoc twórczą Skóry, jego nieumiejętność stwarzania samego siebie, swej tożsamości.

O tym nie bez ironii mówi do niego Judasz:

Scena 11

SKÓRA: Błagam... Czego chcesz... Nie mów tak... Ten twój głos...

¹⁸M. Zielińska, dz. cyt., s. 80.

¹⁹D. Wyżyńska, *Zdjąć maskę patosu*, „Gazeta Wyborcza” 2003, nr 293, s. 23.

JUDASZ: To ty, Skóra nigdy nie potrafiłeś istnieć. Nigdy nie będziesz potrafił. Jesteś żaloszny. Odchodzę od ciebie na zawsze. Żegnaj Skóro. Żegnaj człowieku....²⁰.

Czy Jerzy Skóra potrafi istnieć, ma swą własną świadomość? Czy jest tylko zlepkiem cudzych świadomości? I czy w ostatecznym rozrachunku taka jest diagnoza pokoleniowa współczesnych trzydziestolatków? Na te pytania nie sposób udzielić prostej odpowiedzi. Istotne jest, co podkreślają Irger-Kobierska²¹ i Kosiński, że w dramacie Walczaka świadomość bohatera, jego intelektualne kompetencje, połączone z niemocą zabijają jego tożsamość. Prawdziwy dialog jest niemożliwy, ponieważ dialoguje z sobą samym, niezdolny do budowania więzi międzyludzkich. Monolog w takim wydaniu jest przecież zamknięciem na drugiego człowieka. W pokoju. W głowie. W świadomości lub nieświadomości. Skóra koncentruje się nadmiernie na sobie, swoich odczuciach, przemyśleniach, emocjach. Ta przesadna autoanaliza też okazuje się pułapką. Być może największą, Skóra bowiem zamyka się coraz bardziej; na innych ludzi, na świat, na wszystko co „na zewnątrz”, co poza nim. Zamknięcie jednak rodzi intelektualną, emocjonalną klaustrofobię. Jaźń Jerzego rozszczepia się systematycznie. Staje się po trosze Bohaterem, Henrykiem, Hamletem i każdym bohaterem, którego językiem g a d a.

Postawić trzeba również pytanie, czy w dialogach bohaterów jest swoiste napięcie, warunkujące ich prawdziwość, nadające choć przynajmniej w części takie znaczenie, jak chce tego Levinas? Odpowiedź na tak postawione pytanie musi być negatywna. Między innymi dlatego że ich dialogi do niczego konstruktywnego nie prowadzą, nie stanowią rozwiązania problemu, co więcej, raczej potęgują kłopoty, szczególnie w życiu głównego bohatera.

Spójrzmy na rozmowę Skóry z dwojgiem najbliższych mu ludzi – przyjacielem Złotym i dziewczyną Elką:

AKT III, SCENA 12

SKÓRA: Pokój, więc jestem... Ale jednak... Kiedy jesteś w pokoju... zamknięty w czterech ścianach, to się liczy jako życie, czy nie? Cicho, cicho... Nie przerywajcie... Mam natchnienie... Ten organizm uformowany w geometryczny kształt prostopadłościanu... Nie jestem li tylko organem tego potwora?

²⁰ M. Walczak, dz. cyt., s. 104.

²¹ M. Irger-Kobierska, *Magiczny wymiar realizmu na przykładzie „Podróży do wnętrza pokoju” Michała Walczaka* [w:] *Dramat made (in) Poland*, red. W. Baluch, Kraków 2009, s. 31–43.

ZŁOTY: Brawo!

ELKA: Kochany jest...

Pierwsze zdanie wypowiedziane przez Skórę w sposób oczywisty nawiązuje do kartezyjskiego „myślę, więc jestem”, jednak to, co u Kartezjusza było fundamentem, na którym opierał on swą filozofię, w wypadku bohatera staje się smutną w gruncie rzeczy konstatacją dotyczącą tego, co określa jego istnienie. Pokój wobec tego zyskuje nadrzędną pozycję, to on określa człowieka, nie zaś odwrotnie. Gra słów, którą posługuje się Jerzy Skóra, nie jest – jak „myślę więc jestem” – szczególnym przypadkiem zasady, której sceptycyzm nie może obalić, jego „pokój” staje się więzieniem nie tylko określającym jego świadomość, ale przede wszystkim jego ograniczeniem, samoograniczeniem. Warto zwrócić też uwagę na pseudointelektualność całego jego wywodu. Oto przedstawia on pokój jako organizm i zapytuje retorycznie, czy on sam jest jego organem. Z tego wynika, że nie tylko zależy od pokoju, jest mu podległy, ale także zdaje sobie z tego sprawę. Ta świadomość jednak nie ma bynajmniej mocy ocalającej. Jest wręcz przeciwnie. Skóra przypomina w tym momencie Raskolnikowa, który czuł się w swym pokoju jak w trumnie. Uwagę zwraca również to, iż główny bohater nie oczekuje od uczestników dialogu odpowiedzi. Jego prośba: „cicho, nie przerywajcie”, jest bezzasadna – ani Złoty, ani Elka nie wchodzi mu w słowo, nawet nie starają się go zrozumieć. Świadczy to o pozorności dialogu rozgrywającego się między postaciami. Jak puste są słowa Złotego i Elki widać tym wyraźniej, że potrafili się oni zdobyć na pojedyncze frazy, zupełnie nieproporcjonalne do wypowiedzi Skóry. Czy reakcja Złotego wyraża prawdziwy podziw, a odpowiedź Elki rzeczywiste ciepłe uczucia? Odpowiedź jest negatywna, oboje wydają się nie dorastać intelektualnie do wywodu swego przyjaciela. Trudno też nazwać wypowiedź głównego bohatera elementem dialogu, to raczej monolog przypominający strumień świadomości. Widać zatem, że w tym kontakcie dialog jest pozorny, służy wyrażeniu złudnego zaangażowania, obnaża brak porozumienia i intencjonalną obojętność bliskich (dalekich?) Skóry.

Warto się przyjrzeć fragmentowi sceny siódmej. W tym dialogu uczestniczą – pod nieobecność Skóry – tylko Elka i Złoty. W ich rozmowie można dostrzec pewną podwójność: stereotypowa, trywialna w takiej sytuacji wypowiedź Złotego spotyka się z ripostą, która tylko pozornie jest równie banalna:

AKT I, SCENA 7

ZŁOTY: (...) Ty wiesz, że ja cię gdzieś widziałem? Mam na myśli wcześniej, zanim Skóra nas sobie przedstawił. Musiałem cię gdzieś widzieć.

ELKA: Tak? Cóż, dzisiaj wszyscy już gdzieś wszystkich widzieli²².

Złoty, korzystając z nieobecności Skóry, stara się skupić uwagę Elki na sobie, „zagaduje” tak jakby kurtuazyjnie rozmawiał o pogodzie. Oczywiście stara się zasugerować swą wypowiedzią dziewczynie, że jest na tyle atrakcyjna, iż musiał zwrócić na nią uwagę wcześniej. Na pierwszy rzut oka odpowiedź Elki jest równie stereotypowa. Jest w niej jednak ukryte znaczenie – refleksja o kulturze i cywilizacji współczesnej, jej postmodernistycznym charakterze, oparta na konstatacji, iż wszystko już było; a z tego wynika to, że wszyscy się już pewnie widzieli. Jej wypowiedź, mająca na celu zbycie interlokutora, ujawnia swą dwoistość dopiero w konfrontacji z wcześniejszym pytaniem, a wówczas spojrzenie na dialog bohaterów ujawnia ironię tkwiącą w tym fragmencie tekstu. Oto bowiem refleksję o postmodernistycznym charakterze współczesnego świata wypowiada mimochodem osoba niezdolna intelektualnie do pogłębionych sądów o rzeczywistości.

Przywoływany już Bachtin podkreślał, iż droga od jednostki do kultury jest bezpośrednia, że kultura stanowi bezpośrednie przedłużenie świadomości²³. W powyższym dialogu jednak refleksja dotycząca rzeczywistości podszyta jest ironią, wynikającą z nieświadomego wypowiedzenia diagnozy. To również określa charakter relacji między bohaterami a rzeczywistością. Droga ta jest dwukierunkowa, prowadzi od człowieka do świata, w którym on funkcjonuje, ale też ze świata do człowieka, do jednostki. Konstytuuje też bohatera dramatu Walczaka. Czyni to jednak w specyficzny sposób. Z jednej strony postać Jerzego Skóry zbudowano z kryptocytatów z różnorodnych tekstów kultury, z różnych bohaterów. Z drugiej zaś strony ich zbiór tworzy jego indywidualny styl wypowiedzi, określa go. Sądzić należy, że ten ostatni aspekt jest znacznie istotniejszy z perspektywy intencji autora oraz ze względu na interpretację tekstu skupioną na języku. Oczywiście ważne jest tu połączenie, swoiste spoiwo między tymi dwoma mechanizmami. W rezultacie powstaje bohater będący typowym wytworem postmodernistycznym, nie daje swą osobą niczego nowego, bo przecież wszystko już było, a zatem intelektualne nowatorstwo jest niemożliwe, można być tylko kalką czy raczej zbiorem kalek.

Zabieg ten jednak wskazuje na jeszcze jeden znamieny chyba aspekt. Oto bohater ma kompetencje intelektualne, które jednak wykorzystuje w sposób mało twórczy, nie potrafi

²² M. Walczak, dz. cyt., s. 67.

²³ M. Bachtin, *Problemy literatury i estetyki*, tłum. W. Grajewski, Warszawa 1983, s. 174–180.

mówić do końca swoim głosem, może to być jedno ze źródeł jego problemów z tożsamością. Kim jest w takim razie jako reprezentant swego pokolenia? Każde pokolenie ma swój język: tak też jest w wypadku pokolenia trzydziestolatków, które opisuje Walczak. Język wiele mówi o ludziach, którzy go używają, obrazuje ich pojmowanie rzeczywistości. Widać zasadnicze różnice między sposobem formułowania myśli przez Złotego i Skórę. Ten drugi posiada znacznie większe kompetencje intelektualne, wiedza jednak nie daje mu przewagi ani nad interlokutorem, ani nad pokojem, w którym tkwi. Złoty natomiast kojarzy się z prostym chłopakiem, który zamiast trawić czas na intelektualnych rozważaniach woli odbić przyjacielowi dziewczynę. Umie sprytnie manipulować, dzięki temu często wychodzi wygrany z na pozór przyjacielskiej konwersacji. Tak dzieje się m.in. w scenie 7 aktu I, kiedy wyjawia Elce, iż Skóra leczył się psychiatrycznie. Jego troska o kolegę jest udawana, kryje się za nią chęć zdyskredytowania go. Między tymi bohaterami istnieje tylko pozorne porozumienie. Obserwować je można na pierwszym poziomie znaczeń. Spójrzmy na rozmowę z drugiego aktu:

SCENA 6

ZŁOTY: Skóra, kopa lat!

SKÓRA: Złoty... cześć, cześć...

ZŁOTY: Tak wpadłem, żeby zobaczyć, co u ciebie słychać. Ależ tu duszno masz. Mógłbyś okno otworzyć.

SKÓRA: A co ty pierdolisz? Przecież ja na ulicy jestem.

ZŁOTY: Skóra, uspokój się. Otwórz po prostu okno.

SKÓRA: Czy ja jestem w pokoju?

ZŁOTY: No a gdzie?²⁴

Pierwszy poziom znaczeń wskazuje na zwykłą kurtuazyjną wymianę zdań między ludźmi, którzy nie widzieli się od dłuższego czasu. Jest stereotypowe powitanie, wyjaśnienie celu i powodu niezapowiedzianej wizyty oraz dość udawana radość Skóry ze spotkania. Po chwili okazuje się jednak, że niejasne – przynajmniej dla Skóry – jest miejsce spotkania. Na poziomie znaczeń ukrytych scena ta sugeruje, iż Jerzy zaczyna coraz silniej tracić poczucie rzeczywistości. Jego pewność co do pobytu na ulicy zastąpiło poczucie dezorientacji. Kto kieruje rozmową, czyje komunikaty są inicjujące? W tym wypadku po raz kolejny Złoty uświadamia Jerzemu Skórze prawdę: nie jest na ulicy, a we własnym pokoju. Ta informacja

²⁴ M. Walczak, dz. cyt., s. 73.

niesie ze sobą również ważki komunikat: przyjacielu, straciłeś kontakt z rzeczywistością, nie odróżniasz swych wyobrażeń, omamów od prawdy.

Jednym z obszarów kryzysu świata postnowoczesnego jest kryzys języka. Na czym polega pozorność dialogu, jaki bohaterowie prowadzą? Na braku wspólnego kodu, kontekstu? Tak, ale przede wszystkim na pewnej psychicznej bierności, którą można określić właśnie jako dialogiczne zamknięcie na drugiego człowieka. Bierność, niemożność bohatera sztuk Walczaka wskazywał Dariusz Kosiński.²⁵ To kolejny dramat traktujący o kryzysie języka, ale przede wszystkim kryzysie dialogu rozumianego szerzej niż tylko narzędzie codziennej komunikacji. Istotę tej kwestii podkreśla obecność w tekście dramatu bezpośrednich stwierdzeń związanych z afazją języka:

OJCOMATKA: To będą jego ostatnie słowa.

SKÓRA: Ja już nic nie powiem. Czy mój język może kiedyś skończyć się? Czy mój język może kiedyś skończyć się? Czy to koniec języka? Tak, to koniec. Nic więcej nie powiem.

ZŁOTY: Umarł.

OJCOMATKA: Boże, Boże... nasz syn!

ELKA: Kochałam go jak tylko człowiek może kochać człowieka. Moja miłość do niego była po ludzku niedoskonała, ale i wielka. Był tak współczesny, był kimś w rodzaju przedstawiciela naszego pokolenia. Myślę, że gdzieś tam kochał mnie bardzo i za maską błazna czaiła się niezwykła wrażliwość²⁶.

Celowe powtórzenie i eksperyment składniowy uwidaczniają sztuczność wypowiedzi Skóry; pozorny patos obnaża w istocie pustkę i egzaltację języka, a tym samym bohatera. Co więcej, deklaracja o mającym nastąpić milczeniu zrównana zostaje – dzięki stwierdzeniu Złotego – z jego śmiercią. Nie zmienia to jednak faktu, iż krótki monolog wygłoszony przez Elkę na pozór wysokim, podniosłym stylem, tak naprawdę pozbawiony jest rzeczywistego znaczenia, głębi. To dopiero, a nie wcześniejsze płomienne deklaracje, wskazuje na śmierć języka. Pamiętać należy, że to właśnie nadawca i odbiorca – wymiennie – stanowią klucz do zaistnienia dialogu. Kod i kontekst warunkujące jego przeprowadzenie, rozumiane szerzej niż tylko jako dosłowne możliwości językowe i wspólny, określony temat, niosą ze sobą wartości o charakterze psychologicznym i filozoficznym. To język, który sprawia, że chcemy mówić i słuchać, że otwieramy się wzajemnie na drugiego człowieka:

²⁵ D. Kosiński, *Rozpadlina*. Przedmowa do wyboru dramatów Michała Walczaka, t1, Kraków 2009, s. 18-19.

²⁶ Tamże, s. 101.

Inny człowiek jest we mnie obecny – lub obecny przy mnie – poprzez roszczenie, jakie we mnie budzi. Widać to w świadomości pytania. Drugi postawił mi pytanie. Rozpoznaję je po zawieszonym głosie, po oczach, po wyrazie twarzy. Pytanie nie jest jednak ani zawieszonym głosem, ani błyskiem oczu, ani wyrazem twarzy. Pytanie jest roszczeniem. Ten, kto pyta, rości sobie prawo do odpowiedzi. Pierwszą odpowiedzią na pytanie jest świadomość, że trzeba odpowiedzieć. W tym t r z e b a czujemy obecność drugiego człowieka. (...) Więż, która między nami powstaje jest więzią zobowiązań²⁷.

Między bohaterami sztuki Michała Walczaka nie powstaje to „zobo-wiązanie”. Brak tu tworzenia więzi, których źródłem jest dialogiczne otwarcie. Bohaterowie zadają pytania i nie oczekują odpowiedzi. Być może dlatego, iż wiedzą, że będzie ona kreowaniem iluzorycznego wizerunku drugiego człowieka, że będzie rzeczywistość zakłamywała zamiast ją przybliżać człowiekowi. Jeszcze gorzej w tym kontekście wypada główny bohater; jego dialogi, będące częściej monologami, ujawniają stan zawieszenia, w którym znalazł się bohater. Zawieszenie nad próżnią, egzystencjalną pustką skutkuje w końcu zbliżeniem się do obłędu. Alienacja w świecie pogłębia strach, strach zaś uniemożliwia konstruktywne działanie, opuszczenie metaforycznego pokoju, kiedy jeszcze nie jest za późno. Alienacja Skóry pogłębia się też na jego własne życzenie, skupiony na autoanalizie jest coraz mocniej przekonany, że pozostanie niezrozumiany. Tymczasem:

Do emocji dialogicznych inny człowiek jest niezbędny. Domaga się tego sama logika ich intencji. Intencje owe kształtują dialog międzyludzki wcześniej niż słowa. Łączą ludzi przez samo to, że są²⁸.

Świat, który zobaczyć możemy przez pryzmat bohaterów *Podróży do wnętrza pokoju*, jest przede wszystkim smutny. Ale, niestety, nie jest to nawet głęboki, metafizyczny smutek, to smutek pustki. Pustka wyparła metafizykę, która przecież zdaniem m.in. Witkacego jako jedna z niewielu mogła stanowić ratunek dla człowieka:

Sztuka, na równi z religią i metafizyką, była jednym ze środków, przy pomocy których człowiek od wieków starał się uwolnić od męczarni istnienia jako takiego, tego codziennego. Dawniej męką był strach przed Nieznanym i groźnym, dziś jest to raczej strach przed

²⁷ J. Tischner, dz. cyt., s. 12–13.

²⁸ Tamże, s. 53.

pospolitością, która nas zalewa ze wszystkich stron i w krótkim czasie pokryje prawdopodobnie zupełnie²⁹.

„Dziś Witkacego można też odnieść do Skóry, jego osamotnienia, które często ma źródło w emocjonalnej impotencji – kalectwie ludzi przełomu wieków. Jeśli zaś mowa o oczyszczeniu, to również takim na miarę naszych czasów, takim, o którym Sarah Kane powiedziała: „Czasem musimy zejść do piekła wyobraźni, aby nie trafić tam w rzeczywistości”³⁰. Przywołanie Sarah Kane jest w tym miejscu nieprzypadkowe, można bowiem dostrzec istotne podobieństwa między *Łaknąć* a *Podróżą do wnętrza pokoju*. Wyodrębnić można trzy obszary podobieństw, mianowicie: rezygnację z tekstu pobocznego dramatu (co zwiększa możliwości interpretacyjne i daje większą swobodę twórczą reżyserowi), duże nagromadzenie cytatów, zapożyczeń z innych utworów (mają one przede wszystkim tworzyć indywidualny, specyficzny język postaci), poetyka snu połączona z racjonalnością socjologicznego dokumentu (diagnoza pokoleniowa).

W jaki sposób język, dialog określa bohatera sztuki Michała Walczaka? Nie zasługuje on na prawdziwy dramat, ani ten sceniczny, ani egzystencjalny. Diagnoza dotycząca jego życia zamyka się w słowach „dramacik”, „komedia”. Język jest dla niego narzędziem wikłania, kreowania iluzorycznego wizerunku, niedojrzałości, impotencji emocjonalnej, pustki. Co jest czynnikiem najważniejszym i syntetyzującym wszelkie możliwe poznanie drugich? Tak na to pytanie odpowiadał Józef Tischner:

Poszukując odpowiedzi na to pytanie, kierujemy się najpierw w stronę fenomenu języka. Wybór nasz nie jest dyktowany niczym więcej poza przypuszczeniem, że jeśli w poznawaniu (ściślej: w poznawczym obcowaniu) drugiego istnieje jakaś wewnętrzna logika, jeśli nie jesteśmy tu skazani na przypadek, jeśli owo poznanie od czegoś wychodzi i ku czemuś dąży, to powinno się to odbić na płaszczyźnie języka, którym posługujemy się, opisując w sposób przednaukowy wyniki tych poznawczych obcowań z drugim. Czymkolwiek byłby język i jakiegokolwiek byłyby relacje między nim a doświadczeniem, nie należy pomijać danych języka³¹.

Niestety, „poznawcze obcowanie” w wypadku bohatera dramatu do niczego nie zmierza i nie ma w nim konstruktywnej logiki. Jerzy Skóra w przełomowym momencie swego życia (życia?) próbował dokonać świadomego samookreślenia względem świata. Wyjście na

²⁹ S.I. Witkiewicz, *Teatr* [w:] *Witkacy*, oprac. A. Żakiewicz, Warszawa 2006, s. 70.

³⁰ R. Pawłowski, *Portrety: Sarah Kane*, „Wysokie Obcasy” 2001, nr 4.

³¹ J. Tischner, dz. cyt., s. 218.

zewnątrz, określenie siebie przez relację ze światem, z kobietą, przyjacielem okazały się porażką. Zamiast określenia swej tożsamości, możliwego przecież tylko w relacji z Innym, Skóra dokonał swoistego samookaleczenia. Udowodnił sobie, że próby budowania tożsamości są nieudane, mimo samoświadomości lub właśnie przez nią.

Świadomy Skóra, reprezentant swego pokolenia, cierpi na impotencję emocjonalną i twórczą. Popada w inercję. Świat mu stopniowo, ale nieubłagane odlatuje... Taka diagnoza nie wydaje się niczym oryginalnym, wręcz przeciwnie, jest zbanalizowana przez częstą obecność w tekstach literackich i publicystycznych ostatnich lat. Ryszard Nycz pisał o powracających motywach związanych z poczuciem wyobcowania człowieka w świecie, wspominał, iż na dobre zagościły one na kartach literatury w modernizmie. Konkludował jednak również swe rozważania dotyczące tożsamości człowieka ważką w kontekście dramatu Walczaka kwestią:

Dom bowiem nie jest nigdy jedynie zwykłym miejscem pobytu, obiektem fizycznym, swoistym „narzędziem” do mieszkania, czy potocznym określeniem celu własnego działania. Dom to przede wszystkim prymarny warunek aktywności człowieka, który zawsze wychodzi ku światu z jakiegoś „u siebie” i który też zawsze może do owego „własnego” miejsca powrócić, w domu się schronić. Zadomowienie, ujęte w tym elementarnym znaczeniu, to zatem podstawowa relacja (...) ³².

W odniesieniu do Jerzego Skóry konstatacja jest jednoznaczna: jego dom – pokój też nie był zwykłym „narzędziem” do mieszkania, jednak ani w pokoju, ani poza nim bohater nie czuł się „u siebie”. W wypadku *Podróży do wnętrza pokoju* problem nie tkwi w świecie, a w człowieku, który pod-skórnice czuje, że nie potrafi sam w tym świecie sobie poradzić i nie umie budować relacji z Innym. Bohater jest świadomy, że jego aspiracje, wykraczające poza „wyspy szczęśliwe” kreowane przez współczesne media, są zbyt wygórowane. Nieosiągalne poczucie sensu, tożsamość dająca oparcie w ponowoczesnym świecie zostają przez niego zmitologizowane. Stanowiąc abstrakcję, tym samym ograniczają bohatera. Kwestią niebagatelną wydaje się wybór, jakiego dokonał Skóra – wolał autoanalizę i monologowanie od narażenia się na niepewny los w zmiennym świecie.

Świat okazał się wrogiem bohatera lub raczej – Jerzy Skóra okazał się wrogiem świata, a przecież Emmanuel Levinas pisał:

³² R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości*, Kraków 2001, s. 71.

Gdy prawdziwe przedstawienie może być pozorem, gdy świat, z którym myślenie się zderza, nie może nic począć przeciw swobodnej myśli, która zdolna jest do wewnętrznego odrzucenia siebie, do ucieczki w siebie, do tego, by w obliczu tego, co prawdziwe, pozostać właśnie swobodną myślą i być „w pierwszym rzędzie” źródłem tego, co sama odbiera, mocą pamięci odbierać to, co ją poprzedza, gdy więc swobodne myślenie pozostaje „toż-same”, to twarz narzuca mi się, a ja nie pozostaję głuchy na jej wezwanie i nie mogę jej zapomnieć, tj. nie mogę przestać być odpowiedzialny za jej nędzę. Świadomość traci swój prymat³³.

³³ E. Levinas, *Ślad innego* [w:] *Filozofia dialogu*, dz. cyt., s. 221.