

Kalina Bahneva

Uniwersytet Sofijski im. św. Klimenta Ochrydzkiego w Sofii

Prze(d)świt, zmierzch, „Noc Świata”

Key words: Dawn, dusk, the animalization of man, *Janusz Głowacki's Hunting Cockroaches*, *Franz Kafka's Metamorphosis*, *Witkacy's Cockroaches*

„Dopiero o zmierzchu Gregor obudził się z ciężkiego snu [...]”
(Kafka 2003: 44).

„Gdzie światło wszelkie w noc wieczną się zmienia”
(Kraśiński 1980: 147).

Sztuka Janusza Głowackiego *Połowanie na karaluchy* kontynuuje przesłania *Emigrantów i Rzeźni* Sławomira Mrożka oraz nawiązuje do wczesnego dramatu Witkacego *Karaluchy*, poświęconego napaści zgrai owadów „amery...” (Witkiewicz 1985: 53). Młodzieńcza sztuka (1893) twórcy Czystej Formy w teatrze wyprzedza chronologicznie opowiadanie *Przemiana* (pisane w 1912 r., wydane w 1915 r.) Franza Kafki. Zwracam uwagę na polskich autorów, których dramaty interpretują złożoną relację człowieczeństwo – zwierzęcość, gdyż nazwiska tych rodzimych twórców są nieobecne w dramacie Głowackiego. *Połowanie na karaluchy* zawiera natomiast „listę” znanych obcych artystów (Franz Kafka, Alfred Hitchcock, John Milton, Charles Baudelaire, Jean Genet), których w swoich oszczęd-

nich dialogach wymieniają bohaterowie dramatu ze względu na łączący ich problem „kim ja byłem” (Głowacki 2007: 296) /kim ja jestem. W komedii Witkacego „te szare”, to „dziwne”, co się „rusza” i się „zbliża” (Witkiewicz 1985: 51) – to „chmara KARALUCHÓW” (Witkiewicz 1985: 52), które „oblegają domy” i grasują po mieście. Pod przewodnictwem Księdza („O tu! O tu!”) z przybyszami „amery...” rozprawiają się Król („tnie szablą Karaluchy”) i Mops, który „resztę gryzie” (Witkiewicz 1985: 54). Chmara owadów zaskakuje „przyrodnika” Piotra – jednego z nielicznych bohaterów dramatu – podczas snu. Autor nie określa pory sennego odpoczynku bohatera i odpowiednio najścia karaluchów. Prawdopodobnie jednak inwazja tych istot w juveniliach Witkacego ma miejsce rano lub nad ranem – po tym, jak „Piotr wstaje” patrzy „przez lunetę” (Witkiewicz 1985: 52–53) na zgraję owadów, przed którymi ostrzega pozostałych bohaterów. W kontekście twórczych idei autora *Szewców* inwazja zgrai groźnych nieznanych osobników wiąże się z ideą o „zbydlęceniu” ludzkości, a następnie z przekształceniem się rodu ludzkiego w robaki w „serze, który jest też kupą robaków” (Witkiewicz 1985a: 518). Na ten proces/stan według twórcy Czystej Formy w teatrze składają się unifikacja, mechanizacja, władza „mdłej demokracji” i systemów totalitarnych oraz śmierć wyjątkowej jednostki. W twórczości Witkacego „zbydlęcenie”/zrobaczenie” ludzkości funkcjonuje jako inne imię wyczerpywania się, zmierzchu, końca zarówno Nowego Świata, jak i Europy.

A zresztą nic nie pomogło i Ameryka, i cały Świat Stary, pozornie „sfałszowany”, przeszedł na bolszewizm, mało od faszyzmu się różniący, ale przeszedł (Witkiewicz 1985a: 143).

Słynna *Przemiana* Kafki przypomina o znanym z *Karaluchów* Witkacego sytuacyjnym/temporalnym uzasadnieniu relacji człowiek–robak. Gregor Samsa stwierdza dokonaną metamorfozę „pewnego rana”, po obudzeniu się „z niespokojnych snów” (Kafka 2003: 21). Kolejna pora dnia, podczas której bohater Kafki zmagą się ze swoją nową/starą tożsamością, przypada na schyłek dnia. Zmierzch, podczas którego bohater budzi się ponownie z „ciężkiego snu, podobnego do omdlenia” (Kafka 2003: 44), następuje po strasznym dniu wypełnionym borykaniem się Samsy z niemożliwością kontynuowania porannego rytmu dnia. Pomrok w *Przemianie* wyraźnie zwiastuje powolne nadejście nocy: „Blask ulicznych lamp elektrycznych leżał tu i ówdzie blade na suficie i na wyższych częściach mebli, lecz niżej, wokół Gregora, było ciemno” (Kafka 2003: 44). Ciemność – słabo rozświetlana promieniem bladego brzasku – to czas śmierci bohatera: „[...]”

zegar na wieży wybił trzecią nad ranem. Przeżył jeszcze pierwszy brzask świtu za oknami. Potem bezwolnie opuścił nisko głowę i ostatni, słaby oddech wypłynął z jego nozdrzy” (Kafka 2003: 44). W opowiadaniu Kafki przedświt – podobnie jak zmierzch – kojarzy się z „jasną stroną nicości” (Heidegger 1999: 104), którą współczesny człowiek widzi/odczuwa, coraz boleśniej pytając o całość bycia. W *Przemianie* astrologiczny świt okazuje się egzystencjalnym mrokiem, moralną ciemnością/ciemnotą dla rodziców i siostry Gregora Samsy. Rodzina przeżywa zgon najbliższej istoty jako czas radosnego uwolnienia od uciążliwego syna i brata–robaka.

– No – powiedział pan Samsa – teraz możemy podziękować Bogu. – Przeżegnał się, a trzy panie poszły za jego przykładem (Kafka 2003: 87).

Bluznierstwo Ojca, nadużywanie imienia Bożego, jego wymawianie „nadaremno” (Pwt 5,11¹), posługiwanie się imionami świętych, w celu egoistycznego osiągnięcia własnego, chociaż i iluzorycznego dobra – to czas śmierci Boga. Po zgonie Gregora, „szczęśliwie” rozwiązującego problem rodzinny i pozbyciu się/uprzątnięciu ciała krewnego, określanego przez posługaczkę mianem „toto”, bliscy bohatera w jak największej zgodzie udają się tramwajem za miasto. „Wagon, w którym siedzieli sami, był cały przeświecony ciepłym słońcem” (Kafka 2003: 91).

„Dokąd my zdążamy? Jak najdalej od wszystkich słońc? Czy nie spada my nieustannie? [...] Czy istnieje jeszcze jakaś „góra” i jakiś „dół”? [...] Czy nie stało się zimniej? Czy nie nadchodzi ciągle noc, noc coraz większa (Nietzsche 1907: 125)? – pyta Friedrich Nietzsche w *Wiedzy radosnej*. „Wydaje się, iż Nietzsche pierwszy dostrzegł, że śmierć Boga staje się faktyczna dopiero wraz z rozpuszczeniem Jaźni” (Deleuze 1997: 102) – pisze Gelles Deleuse.

Człowiek–robak staje się charakterystycznym obywatelem „Nocy Świata” (Heidegger 1997: 217). Dramaty *Polowanie na karaluchy* i *Antygona w Nowym Jorku* rozwijają problem podmienionej/odebranej tożsamości na tle wyraźnie wyeksponowanej nocnej strony doby lub podczas pogranicznych/prześciowych pór dnia/nocy. Wspominając o tym aspekcie doby, myślę nie tylko o zmierzchu, lecz także o przedświcie – momencie, w którym zarysowująca się jasna, słoneczna część dnia przedziera się przez cień zanikającej nocy. Uogólniając „przewcieranie” się przeciwstawnych naturalnych/egzystencjalnych zjawisk Zygmunt Krasiński pisał w poemacie *Przedświt*:

¹ Wszystkie cytaty ze *Starego i Nowego Testamentu* za wydaniem: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu* w przekładzie z języków oryginalnych, opracował zespół biblistów polskich z inicjatywy Benedyktynów Tynieckich, Poznań–Warszawa 1990.

Płciowość, polarność jest prawem powszechnym, prawem jednym i wszechobecnym tak w naturze, jak w duchu, tylko że pod coraz wyższymi kształtami się objawia; na przykład, biegun dodatni i ujemny w galwanizmie, planeta i słońce w porządku kosmicznym, mężczyzna i niewiasta w rodzie ludzkim, myśl i ciało w człowieku. – Prawo to na tym zależy, że jedna i taż sama siła w naturze lub idea w Duchu objawia się na dwóch ostatecznych końcach niby to sprzecznie, a wtedy między tymi końcami powstaje działanie i oddziaływanie ciągłe, czyli ruch i życie tejże siły, tejże idei. – W stosie galwanicznym z bieguna dodatniego wypadająca iskra gdzież leci? – w biegun ujemny! [...] Myśl czym się wyraża? – Ciałem! Zawsze jedna połowa posługuje się drugą, przewciera się w drugą na to, by całość istnieć mogła (Kraśniński 1980: 145).

Mrok, noc przekształcająca się w dzień, przedświt w *Polowaniu na karaluchy* posiadają szczególną moc konstrukcyjną. W dramatach Głowackiego noc nigdy nie jest absolutną „czernicą”, totalną ciemnością nie rozświetlaną promieniem światła, płomykiem ognia – chociaż i piekielnego, – oczyszczającego pożaru. Możliwość rozjaśnienia nocy uobecnia pojęcie „prześwitu” – określenia Martina Heideggera, skrywającej się nieskrytości, prześwitującej prawdy bycia. Rozważając pojęcie „jasności” w filozoficznych dociekaniach autora *Bycia i czasu* Rafał Wołowczyk pisze:

Niebo to, dla Heideggera, „cykliczna czasowość i związana z nią dzień-no-nocna gra światła i ciemności” (Woźniak 2004: 233)². Światło przenika ciemność w rytmie dnia i nocy, dlatego mówi się o ciągłości i trwaniu światłości Nieba. Jak powiada Heidegger, „w przemieszanej” grze jasności i ciemności, grze, której udzielają czasy, „rozkwitają i na powrót zamykają się rzeczy” (Heidegger 2000: 17)³. Równocześnie człowiek przebywa w ciągłej „przemieszanej” światłości Nieba. Ta zaś odsyła do prześwitu, gdyż „najwyższym ‘ponad światłem’ jest sam promieniujący prześwit” (Heidegger 2005: 16) „Prześwit Otwartego jest w najczystszej postaci postrzegalny w przepuście przezroczystości jasności, w ‘świecie’” (Heidegger 2005: 62) W liście do swego przyjaciela Böhlendorfa, Hölderlin nazywa to światło „światłem filozoficznym” (Heidegger 2005: 163). Heidegger komentując słowa poety pisze: „To światło jest ową jasnością, która mając możliwość rzucania refleksów świetlnych, siłą refleksji, obdarza wszystko obecne jasnością obecności” (Heidegger 2005: 166). Można więc rozumieć „ową jasność”, podobnie jak „ból”, w sensie ontycznym. Zarówno dla Hölderlina jak i dla Heideggera jasność ta jest źródłem wszystkiego, co radosne. Jest czymś, co najradośniejsze. Jako taka jest kompletna i źródłowo zbawcza, „jest świętością” (Woźniak 2004: 235)⁴.

² Wypowiedź Cezarego Woźniaka cytuję za Rafałem Wołowczykiem, (Wołowczyk 2006, 2011).

³ Wypowiedzi Martina Heideggera cytuję za R. Wołowczykiem, zob. przyp. 2.

⁴ Wypowiedź Cezarego Woźniaka cytuję za R. Wołowczykiem, zob. przyp. 2.

„Noc amerykańska”

Przejęciowość, „dwuznaczność”, „gra znaczeń”, w której pograżeni są Ona i On, ma także wymiar czasowy, astronomiczny. Amerykańska noc to europejski (polski) dzień. Jedno z podstawowych pytań, które stawiają bohaterowie w swoich nocnych dialogach, to pytanie o aktualny czas, godzinę, którą następnie porównują z czasem w Europie, Polsce. Zazwyczaj pytanie: „Która godzina?”, zadane przez Janka, pobrzmiewa o „trzeciej nad ranem” – wyjątek stanowi pytanie bohatera, które w akcie pierwszym pada „o godzinę później niż zwykle” (Głowacki 2007a: 251). Ona zaś „przekłada” lokalny czas na „rodzimy”. Skrupulatne śledzenie upływających godzin, minut⁵ kojarzy się z desperacką próbą nadania sensu, rzeczowości bezmyślnie upływającemu życiu, bezkresnej bezsennej nocy, w której zatraceni są bohaterowie dramatu. Obsesja na temat czasu i chorobliwe trwanie bohaterów w paralelnych temporalnych strefach (rzeczywistościach) jest wyrazem chęci zaistnienia w normalnym egzystencjalnym/astronomicznym rytmie, w którym po nocy następuje dzień. Pojęcie „rano” wiąże z czasem „u nas”, w Europie, światło (Głowacki 2007a: 258). Dążenie do „ujrzenia” ojczyzny w świetle dnia, podczas nadchodzącego przedświtu, ma długą (romantyczną) tradycję. W poemacie *Przedświt* Krasiński roztacza następującą wizję:

W polskim kraju – w polskim raju –
Na wiekowych nieszczęść niwie
Już nie pusto – ni żałośnie;
Nigdzie – nigdzie już nie ciemno,
Ani za mną, ni przede mną –
Wszędzie jasno – sprawiedliwie! (Krasiński 1980: 174)

Pragnienie „rozjaśnienia” nowojorskiej nocy rodzimym temporalnym/egzystencjalnym kontrapunktem jest niemożliwe. Nostalgia aktorki została zdominowana przez wspomnienie o śródnocnym Żyrardowie, straszliwej biedzie, pompie na ulicy Zwycięstwa Rewolucji, gdzie matka wysyłała ojca

⁵

ONA

– W Polsce jest dokładnie dwunasta dwadzieścia pięć. Właśnie sprawdziłam.

Czule trzyma słuchawkę przy uchu.

ON

z rozrzewnieniem

– Dwunasta dwadzieścia pięć.

ONA

– Dwunasta dwadzieścia sześć, teraz.

On gasi światło (Głowacki 2007a: 251).

po wodę, dokonanym występku rodzica wobec córki „na ulicy Dzierżyńskiego. Tam nigdy nie paliły się lampy” (Głowacki 2007a: 297). Brak ojca niejedno ma imię – to nieobecność Boga, Ojca słońca, oślepte „oko błękitu”.

Bezsensowność osób dramaturgicznych niweczy różnicę między jasną a ciemną częścią doby, która przekształca się w niekończący się dzień i jednocześnie bezbrzeżną noc. *Insomnia* kojarzy się ze świadomą obserwacją mrocznej strony własnej osobowości, uczestnictwem w powolnym wyczerpywaniu się sił bliskiej osoby i wycieńczeniu swojego „ja”. Dramat Głowackiego wypełnia nowym znaczeniem termin „Noc amerykańska” – znany „chwyt” filmowy – wprowadzony od połowy lat 20. ubiegłego wieku i polegający na zastosowaniu specjalnej techniki filmowania akcji nocnej w dzień.

W języku angielskim wyróżnia się dwa terminy: a) night for night (noc dla nocy), gdy akcja rozgrywająca się w nocy filmowana jest rzeczywiście w porze nocnej, b) day for night (dzień dla nocy), gdy – dzięki użyciu specjalnych filtrów – efekt nocy uzyskuje się w dzień. Stąd pochodzi tytuł filmu François Truffauta *Noc amerykańska* (1973), którego akcja rozgrywa się w środowisku filmowym („Noc amerykańska”: 2013).

Karaluchy. Różnice

W *Połowaniu na karaluchy* owady nie są czymś nieznanym dla bohaterów. Osoby dramatu nie potrzebują specjalisty (przyrodnika), żeby zidentyfikować pełzające po mieszkaniu osobniki. Owady i gryzonie (korniki, karaluchy, myszy, szczury) są rozpoznawalne i oswojone przez człowieka. Chociaż i odczuwający do nocnych „współlokatorów” odrazę bohaterowie nie przepędzają owadów, nie „tną” ich jak w *Karaluchach* Witkacego. Sprzeciw, walka z „najeźdźcami” jest nadaremna. Odkrywając u reprezentantów szerzącego się robactwa indywidualne cechy fizyczne i specyficzne zachowanie („Ooo, tu się zacina”. Tak, to ten sam co wczoraj”; „Nie poznajesz? O, zobacz, jak nisko schodzi”) (Głowacki 2007a: 262) – ludzie zaprzyjaźniają się z „egzemplarzami” zwierzęcego świata. W sztuce Głowackiego tytułowe stwory to nie tylko *sensu stricto* przedstawiciele gatunków synantropijnych, które wypęłzają spod podłogi. Mianem „karaluchy” określani są mieszkańcy Lower East Side, jednej z „najbiedniejszych dzielnic Manhattanu, co nie znaczy, że Nowego Jorku. Mieszkają tu między innymi narcomani, prostytutki, artyści, Portorykanie, Ukraińcy i Polacy” (Głowacki 2007a: 248). Dramat potwierdza tezę Witkacego o rozpowszechnianiu się „specjalnej” odmiany karaluchów, zwanych „amery...” – według jednego z głównych bohaterów sztuki one są „wszędzie” w Nowym Jorku, [n]awet

u milionerów” (Głowacki 2007a: 253). Natomiast w Polsce jest „czysto”. Karaluchy – jako zanonimowane/zanimalizowane imię Innego/Innych – zniknęły nie tylko w wyniku wytrzebienia ich przez władze świeckie i kościelne (Króla i Księdza w *Karaluchach* Witkacego), lecz i zmuszone/„wypchnięte” (Głowacki 2007a: 300) przez służby specjalne. Dla milicjantów w cywilu polscy artyści są osobami (artystami/Żydami⁶) politycznie niewygodnymi.

„Nie wierzę już w żadną rewolucję. Samo słowo wstrętne jest jak karaluch albo prusak czy wesz” (Witkiewicz 1985a: 490) – oznajmia księżna Irina Wsiewołodowna w *Szewcach*. W dramatach Głowackiego przeobrażenia w organizmach żywych są wynikiem nie rewolucyjnego zrywu (wielkiego wybuchu), lecz ewolucji⁷. Synurbizacja zwierząt rozwija się paralelnie z mutacją człowieka. Stopniowe zmiany w organizmie ludzkim świadczą o dokonującym się regresie/procesie ewolucyjnym.

Naukowcy stwierdzili, że nowojorskie niemowlaki mają gorszy słuch, mniejsze płuca i więcej włosów w uszach i w nosie od przeciętnego niemowlaka w Colorado. Dzięki temu są uodpornione na hałas i wdychają mniej zanieczyszczeń [...]. One w naturalny sposób wytwarzają system obronny. Wyrastają im te włosy w uszach, zmniejsza się przewod, którym powietrze dociera do płuc, grubieje im skóra, twardnieją paznokcie. To właśnie wykazały ostatnie badania naukowe [...] na Harvardzie (Głowacki 2007a: 278).

„Jak się nie ma co się lubi, to się lubi co się ma”. Nie odważając się na poczęcie dziecka („gdzie byśmy go położyli”) (Głowacki 2007a: 318), które byłoby dowodem, że „ciągle jesteście ludźmi” (Głowacki 2007a: 318),

⁶ Rozważając o obcości Antygony Sofoklesa Jan Kott pisze: „»Obca«. Antygona nazywa siebie metoikias. Greckie metoikias oznaczało przybysza bez praw obywatelskich. »Meteques« – tak nazywają pogardliwie we Francji cudzoziemców, zwłaszcza ze Wschodu. W Polsce czytałem po ‘marcu’ o Żydach – meteki” (Kott 1999: 292). Upodobnienie intelektualistów do Żydów uobecnia także dramat Głowackiego *Fortynbras się upił*.

⁷ W związku z pojęciem „ewolucji” jako rozwoju organizmów o statusie niskim ku ożywionym istnieniom posiadającym status wysoki, Marek Mikołajec pisze: „Bestiarium Gombrowicza wybrane przez Włodzimierza Boleckiego ukazuje zwierzęta znosząc mit postępu od niższych do wyższych form życia. Postęp jest pojęciem dotyczącym współczesnej cywilizacji. Możemy dostosować ten termin do ludzkich spraw i ludzkiej historii (choć ten punkt widzenia także jest dyskusyjny), ale jest błędem stosowanie go ogólnie do świata biologicznego. Starą tradycją biologii jest używanie terminu »niższe zwierzęta« jako określenia robaków, małży i tym podobnych, natomiast nazywanie ptaków i ssaków terminem »zwierzęta wyższe«. Współcześni biolodzy jednakże powinni starać się unikać takich terminów. Stare terminy »niższy«, czy »wyższy« wyrastają z ludzkiego rozumienia słowa postęp, ale są błędnie stosowane do świata organizmów, w którym coś takiego nie istnieje. Opierają się na archaicznym pojęciu Drabiny Bytów obejmującym stworzenia od najmniej zorganizowanych najprostszych aż do najbardziej złożonych (oczywiście ludzi), a także pozaludzkie istoty do aniołów i Boga. Prawdą jest, że cała historia życia na Ziemi była świadkiem ewolucji większych, bardziej złożonych istot, lecz nawet jeśli się przyjmie taką wizję »postępu« w przyrodzie, to stwierdzone jest, że ewolucja zawiera mnóstwo zmian w kierunkach, których nikt nie mógł nazwać postępow” (Guttman 2008: 11). Wypowiedź Burtona S. Guttmana cytuję za Markiem Mikołajcem (Mikołajec 2010: 123).

kobieta przenosi swój instynkt macierzyński na karaluchy – „dzieci” i „niemowlaki” (Głowacki 2007a: 262). Mężczyzna, który w dramacie Głowackiego siedzi „pół dnia przed mapą” i ćwiczy „szczerzy uśmiech” (Głowacki 2007a: 250), osoba sprawiająca wrażenie ciężko chorego człowieka, trupa, to Janek, występujący jako bezimienny On. Człowiek ten jest *byłym* pisarzem, który po wyemigrowaniu z Polski do Stanów Zjednoczonych nie jest w stanie tworzyć. Wyglądająca okropnie („zupełnie zielona”) (Głowacki 2007a: 264) Anka to Ona, aktualnie bezrobotna, *była* znana polska aktorka, uhonorowana w kraju nagrodą za interpretację Szekspirowskich kobiet. Bohaterowie, którzy przewijają się bezsennie w nocy po mieszkaniu, są cieniami przypominającymi w gorzko-ironiczny sposób o niegdysiejszych osobowościach artystów. Bezimienność upodobnia ich do pełzających/przewijających się po mieszkaniu stworów, zresztą porównywalni do nich są animizowani nieproszeni przybysze – „zjawy”, którzy/które nawiedzają głównych bohaterów.

Akcja sztuki toczy się w nocy, bezsennie zaś snujący się po nowojorskim mieszkaniu bohaterowie – podobnie do osób dramatu *Antygona w Nowym Jorku* – podważają pojęcie *Homo sapiens*. Według Linneusza stanowi ono nazwę człowieka współczesnego, którego autor *Systema Naturae* nazwał również *Homo diurnus* (*aktywny w dziennym świetle*). Wciąż jeszcze nie osiągnąwszy dna amerykańskiej rzeczywistości (bezdumność w bliskim, „naszym” parku nowojorskim umiejscowionym „[m]iędzy Avenue A i B”) (Głowacki 2007a: 290), On i Ona istnieją na pograniczu, w owym „między”, w którym istota tamtego – mrocznego i nocnego świata – jest bardziej odczuwalna niż ta – jasna, dzienna, „ludzka”. „A może on [Bezdomny – K. B.] wie, że my skończymy w parku” (Głowacki 2007a: 299)? – pyta Ona. Parkowa przestrzeń – postrzegana jako egzystencjalny koniec bohaterów – niejedno ma imię. Wspomniany przez Bezdomnego *Tompkins Square Park* przekształca się w miejsce akcji dramatu *Antygona w Nowym Jorku*. Sztuka ta uogólnia park nowojorski jako miejsce zamieszkałe przez bezdomnych, współczesnych niewolników – dzikich (zwierząt)⁸. Sposób funkcjonowania *Tompkins Square Park* aktualizuje historię parku – niegdysiejszego zwierzyńca i menażerii. Głowacki kreśli zoografię współczesnego miasta – ludzkie domy są zasiedlone przez szkodników; nowojorskie parki – są terytoria-

⁸ Na temat zezwierżenia człowieka i stanów granicznych, „człowiekozwierzęcych”/„animalludzkich”, por.: Bahneva 2011: 10–60; Bahneva 2013a: 181–204; Bahneva 2013b: 43–60.

Uogólniając jedną z opowieści głównej bohaterki dramatu *Anity–Antygony*, Elżbieta Baniewicz pisze: „W tym opowiadaniu współczesnej nędzarki, która nie potrafi nawet opisać własnej sytuacji, ale nieomylnym instynktem zaszczutego zwierzęcia wyczuła, że facet znad rzeki bronił jej praw deptanych z całą dezynwolturą przez stróżów demokratycznego porządku, zawiera się sens sztuki Głowackiego” (Baniewicz 2001: 358).

mi ściganych/zabijanych „egzotycznych” reprezentantów rodu ludzkiego/zwierzęcego.

Wskazując na pewien „pozytywny ładunek» kryjący się w projekcie Derridy: na moment »konstrukcji« w »de-konstrukcji«” (Gutorow 2001: 21) Jacek Gutorow pisze o końcu człowieka:

Kres? Koniec? Śmierć? A może bezkres? Albo cel? Kresy? To ostatnie kojarzy się Polakowi z czymś zarazem dalekim i bliskim, z kresem (końcem) ojczyzny i domu, ale zarazem czymś przynależącym do ojczyzny. Taki przekład niekoniecznie byłby niepoprawny; jednym z istotnych zamierzeń Derridy jest ukazanie, że w filozofii Heideggera kategorią kluczową jest kategoria „bliskości”, bliskości wobec samego siebie i bliskości wobec bycia (jak pisze sam Heidegger: „Ontycznie rzecz biorąc jestestwo nie jest nam tylko bliskie czy nawet najbliższe – to wręcz my sami zawsze nim jesteśmy. Pomimo to, a może właśnie dlatego, jest ono ontologicznie najdalsze”). Bycie blisko siebie (a więc bycie sobą) oddala nas od naszej istoty (od myślenia bycia), wyrzuca nas na kresy nas samych. [...]

Zadowalające przełożenie na język polski tytułu eseju [Kres człowieka – K. B.] Derridy jest niemożliwe. Francuskie wyrażenie *Les fins de l'homme* kryje bowiem w sobie podstawową i decydującą dla filozofa dwuznaczność – *les fins* to zarazem kresy, jak i cele. Jedynie stała świadomość tej dwuznaczności może pomóc czytelnikowi zrozumieć istotę eseju Derridy. Więcej nawet: dwuznaczny, sprzeczny w sobie tytuł jest dźwignią całego tekstu, który w istocie opiera się na ruchu wahadłowym i oscylacji pomiędzy dwoma kresami/celami – człowieka (człowiekiem) i bycia (byciem). [...]

Czytając *List o humanizmie* Derrida stale zwraca naszą uwagę na dwuznaczny charakter „ek-sistencji”. Jeżeli jest ona celem, to przecież jest i kresem. Celem bycia jest kres człowieka. Ale dzięki dwuznaczności zdanie to możemy odwrócić: celem człowieka jest kres myślenia bycia. Te dwa cele i kresy wpisane są w grę, ruch wahadłowy. Dlatego gra toczy się między sensem bycia a sensem człowieka, między imieniem bycia a imieniem człowieka (Gutorow 2001: 28).

„Jak Dant – przez piekło przeszedłem za życia!” (Kraśiński 1980: 147)

„A pod wieczór, jak się ściemni ...” (Głowacki 2007a: 284)

Wygnanie skazuje bohaterów na nadaremną próbę zadowolenia się w nowej rzeczywistości, stworzenia własnego domu, miejsca, gdzie byłoby „u siebie”. Głowacki rozwija i pogłębia wymiary egzystencjalnej emigracji

⁹ Wypowiedź Heideggera (Heidegger 1994: 22) cytuję za: Gutorowem (Gutorow 2001: 26).

współczesnego człowieka, której istotę uogólnia w *Antygonie w Nowym Jorku*. Polityczna banicja to tylko jeden z aspektów bezdomności dzisiejszych ludzi, którzy – oddaleni od spraw istotnych – tułają się po bezdrożach. Czy jedynie ponowoczesność, która przekształca człowieka w Spacerowicza, Gracza, Włóczęgę i Turystę (Bauman), jest przyczyną jego ubezdomowienia?

Nie przeznaczono wam żyć, jak zwierzęta,
Lecz poszukiwać i wiedzy, i cnoty (Alighieri 1986: 123).

To słowa Ulissea, którego Dante Alighieri umieszcza w Piekło (*Boska Komedia*) ze względu na nieuśmierzoną ciekawość antycznego bohatera, to „[z]ajrzenia błędów ludzkich i dzielności” (Alighieri 1986: 123). Monolog słynnego wędrownika w „ósmej czeluści ósmego kręgu”¹⁰ Inferna wyraźnie rozróżnia człowieka od zwierzęcia – osoba ludzka to ta, która podąża za wiedzą i cnotą... W *Odysei* dociekanie tych pojęć wiąże się z nasyceniem *éros áoikos* – „żądzy niedomowej”¹¹.

ja sam idę, konieczność mię tam pędzi (Homer 1975: 184)

– oznajmia Odyseusz swoim towarzyszom, podążając ku krainie czarodziejki Kirke. Mityczna bogini wypowiada zaś jeden z najbardziej dramatycznych sądów dotyczących losu ludzi owładniętych wewnętrzną koniecznością oddalania się od domu, objętych „żądzą niedomową”. Wypowiedź Kirke postrzega nienasyconych podróżników („– Wy żywi, a w umarłych chodziliście kraje!”) (Homer 1975: 220) jako skazanych na „śmierć dwukrotną” i tym samym uogólnia tragiczne przeznaczenie niezaspokojonych wędrowców jako wywyższające ich nad ludźmi zwykłymi.

Realizacja odwiecznego pragnienia – przekroczenia progu „domowego ogniska” – które jest nie mniej silne od chęci zadomowienia się w świecie – skazuje podróżników na kuszenie przez osoby/stwory fałszywe, rzeczy błahe, pozorne. We wspomnianej części Piekieł Dantego pokutują za swe winy doradcy zdradzieccy. Autor *Boskiej Komedii* rozwija temat kuszenia

¹⁰ W tej części „Dante informuje czytelnika, w jaki sposób dusze, zamknięte w płomieniach, mogą mówić” (Alighieri 1986: 119).

¹¹ Tadeusz Ślawek pisze: „[...] relacja »Odyseusza« oznacza sprzeciw wobec bycia »miejscowym«. Odyseusz wędruje do domu, lecz w istocie jego zmagania z przeciwnościami losu to podróż między wyspami rozsyanego, rozkruszonego kontynentu ojczyzny. Massimo Cacciari mówi o radykalnej mocy żądzy niedomowej, *éros áoikos*, prowadzącej do całkowitego zniszczenia lub zapomnienia domu i miejsca swojskiego (Cacciari 1997: 71). Wielcy herosi antycznego morza (gli eroi del mare), wywodzi dalej Cacciari, byli nienasyconymi, a don Giovanni i kapitan Ahab kontynuują »żarłoczne« życie Odyseusza, który – nim pochłonie go ostatnia fala – zwróci się do swych towarzyszy ze szczególną »zachętą« do podejmowania śmiertelnego ryzyka w imię »wiedzy i cnoty«” (Ślawek 2012: 104).

(iluzji) także w Czyścicu – historia Ulissesa powraca w monologu syreny (którą Dante błędnie utożsamia z Cyrce¹²), wstrzymującą podróżnika „po drodze” (Alighieri 1986: 237). Podczas snu, „[w] chwili przedświtu, gdzie mrok już opada” włoski poeta widzi syrenę, która przemienia się w piękną kobietę. Jednocześnie pojawia się inna kobieta. Wergili zdziera szaty z syreny i pokazuje jej brzydotę. Wstrętny zapach syreny obudził Dantego” (Alighieri 1986: 235).

Wszystkie syreny są takie same (Głowacki 2007a: 263) – stwierdza On.

W *Polowaniu na karaluchy* źródłem iluzji są stereotypy, które – podobnie do szablonowego postrzegania Ameryki – zatwierdzają fałszywe sądy o istocie rzeczy. Dramat Głowackiego demaskuje złudzenia (profesjonalne *prosperity*, Ameryka – raj wolności) wtrącające współczesnego człowieka w Noc Świata. Nocna strona rzeczywistości w *Polowaniu na karaluchy* kojarzy się z ciemnością (przed)piekielnej otchłani, którą kreśli Dante i mrokami antycznego Hadesu. Na polskich emigrantów czyhają przedziwne stwory i „egzemplarze” rodu ludzkiego (państwo Thompsonowie, Cenzor) walczące o dusze przybyłych, jakby przyciągając ich do krainy umarłych, po której niegdyś błądził Odyseusz. Skazani na anonimowość, na bezimienną egzystencję – umarli za życia On i Ona – w toku akcji dramatycznej – coraz wyraźniej rozplývają się w obrazie nieżyjących *nonumnoi*, (*nékýja*), w bezkształtnej masie duchów ludzkich, mar podziemnych, które według *Odysei* wypełniają świat Hadesu. Dialogi, perypetie bohaterów Głowackiego, osób ludzkich, lecz i swoistych *humanimals*, „zwierzoczekoupiorów” są przeszyte tragicznym rozdarciem pomiędzy wymogiem przemiany, rezygnacji ze swojego „ja” a niemożnością bycia innym. Repliki, stan psychiczny, zmiany fizyczne anonimowych przybyszów w Nowym Świecie wskrzeszają wspomnienie o losach towarzyszy bohatera *Odysei*, o „głupcach”, którzy skuszeni czarodziejskim napojem Kirke przemieniają się w zwierzęta. „Bo-wiem łby ich, szczecina, kształt cały / Były świńskie” (Homer 1975: 183). Przeobrażeni w ten sposób, przyjmując obraz „nierogatych” (Homer 1975: 187), legendarni podróżnicy mogliby zrealizować cel czarodziejki, „by o domu zapomnieli zgoła” (Homer 1975: 183). Mogliby, lecz nie potrafią: „li człeczce mózgi im zostały” (Homer 1975: 183).

Postacie bliskich, które wypełniają wspomnienia głównych osób dramatu *Polowanie na karaluchy*, to ludzie, którzy opuścili „ziemię ojców” (Homer 1975: 195) i błądząc po obcym świecie, stoją przed grozą prze-

¹² Mityczna grecka bogini w polskim przekładzie *Boskiej Komedii* Dantego nazwana została Cyrce, a w tłumaczeniu *Odysei* Homera nosi imię Kirke.

mienienia swojej osobowości oraz dostosowania się do wymogów nowego życia. Sztuka Głowackiego potwierdza wywód Homera: nawet na tamtym świecie człowiek nie traci swojego *identité*, którego częścią jest mityczna Itaka, „kraj rodzinny, gdzie każdy rodził się i chował” (Homer 1975: 189). Podczas długiej podróży mitycznego bohatera w świecie cieni i po krainach ciemnych, „gdzie moce nocy, dzieci Nocy, jak je nazywa Hezjod, rzucają coraz głębszy cień na załogę Odyseusza” (Varnant 2002: 84), szczególne miejsce zajmuje epizod opowiadający o walce przebiegłego Greka z Cyklopem. W kontekście przeżytych przygód, w których Odyseusz zawsze potrafił obronić swoją osobowość, sposób, w jaki przedstawia się olbrzymowi, jest przerażający:

Nikt – to moje nazwisko; [...]

[...]

Rzekłem – a na to jędzon odrzekł: – Słuchaj, bratku!

Nikt zjedzon będzie; jednak zjem go na ostatku (Homer 1975: 167).

Starożytna grecka literatura uogólnia nasycenie „żądzy nieomówionej”, opuszczenie miejsca rodzinnego jako możliwość doświadczania wartości podróży (Gutorow 2001: 37), „wędrowania pełne przygód” (Gutorow 2001: 37), lecz także jako drogę do odstąpienia od swojej tożsamości, zapomnienia/podmienienia *identité*, szlaku, prowadzącego ku pogrążeniu się w mrokach nieistnienia, *bycia nikim*.

„Bosch namalował piekło”... (Głowacki 2007: 54)

„w Nowym Jorku jest tak zimno” (Głowacki 2007: 91)

„W ciemności wieczne, na żar i na chłody” (Alighieri 1986: 20)

Polowanie na karaluchy zapowiada dramatyczny rozwój motywu karzącego/oczyszczającego ognia. W dramacie *Antygona w Nowym Jorku* Głowackiego obrazowym wyrazem życia w piekle, doświadczania mąk piekielnych podczas egzystencji doczesnej jest kotłownia – swoiste *axis mundi* w nieprzyjaznej przestrzeni, groteskowa hipostaza domowego ogniska. W tym miejscu „nikt nie wytrzyma dłużej niż trzy godziny, bo Pijawka tak kurki podkręca, że ludzie się gotują” (Głowacki 2007: 43).

SASZA

Ten Pijawka odkręca kurki, robi siedemdziesiąt stopni, żeby ludzie nie mogli wytrzymać, a jak wyskoczą na chwilę, żeby złapać oddech, każe im płacić

drugi raz. Połowy na to nie stać. Wyskakują spoceni na mróz. Łapią zapalenie płuc i umierają.

PCHEŁKA

On zbiera na wycieczkę do Watykanu. Chce zobaczyć polskiego Papieża (Głowacki 2007: 43).

Osobom dramatu *Antygona w Nowym Jorku* towarzyszy nieustannie odczucie zimna, chłodu, nawet mrozu. Przypomnienie dwóch podstawowych kulturowych/cywilizacyjnych modeli Claude’a Lévi-Straussa dotyczących rozwoju społeczeństw tradycyjnych („zimnych”, bo produkujących „niewiele entropii”, lecz więcej empatii) i industrialnych („gorących” – bazujących na wynalazku maszyn termodynamicznych i wyzwających więcej entropii, nieuporządkowanej chaotycznej energii, sprzyjającej rozwojowi społecznego chaosu) daje możliwość poszerzenia metaforycznego „obszaru” znaczenia chłodu, funkcjonującego jako ważny element konstrukcyjny utworu. Zamiast odczucia ciepła domowego ogniska, empatii emocjonalnej bliźnich, marznący ludzie w dramacie Głowackiego mają „szansę” doświadczenia fenomenalnego sposobu funkcjonowania kotłowni Pijawki, której upału nie mogą przetrzymać szczury (Głowacki 2007: 44). Nieemożliwość dzisiejszego człowieka zaczerpnięcia ciepła z okalającego świata i obdarowania sympatią „Stworzeń Bożych” – ludzi i zwierząt – udowadnia także zabawa dzieci, „przyszłości” współczesnego świata.

PCHEŁKA

Śmierdzi? To te dzieciaki, co się tu bawiły, znowu wrzuciły w ogień żywego gołębia. Zatrzepotał i łup. *Demonstruje trzepotanie*. Ale co można zrobić... dzieci.

Uśmiecha się dobrotliwie i siada na ławce blisko Saszy (Głowacki 2007: 39).

Ogień pochłaniania gołębia – chrześcijański symbol Ducha Świętego, znak (leżącej „prosto do nieba”) (Głowacki 2007: 59) duszy Johna, ptaka wykreowanego przez Pabla Picassa jako emblemat pokoju. John to człowiek – realność i fikcja, personifikujący zanik/śmierć stanowej arystokracji oraz ducha arystokratycznego (*esprit aristocratique*). Tajemnica, której wyrazem jest także niegdysiejsza milcząca postawa Amerykanina – periodycznie przypominana przez bliskich – łączy mieszkańców parku. Poetyckim wyrazem tej roli Johna jest jeden z gołębi, którego obraz kreśli w swojej „pogańskiej” opowieści Anita. Tytułowa bohaterka wyróżnia się „egzotycznym” zmysłem estetycznym/etycznym. Patrzący na Portorykankę, uśmiechający się do niej i machający skrzydłami ptak aktywizuje tradycyjne pojmowanie gołębia jako istoty przynoszącej wieści i sprzyjającej komunikacji międzyludzkiej.

W stosunku do Johna Głowacki aktualizuje rozumienie („chwyt”) Dantego dotyczące dusz, które „zamknięte w płomieniach, mogą mówić”. Płonące martwe ciało Afroamerykanina – swoistego cienia i sobowtóra Johna – przypomina o milczeniu, „mowie samotnej” (Derrida) Amerykanina, i tym samym o „ciemnej” stronie, mrocznych dziejach jego przodków, niedysiejszych kolonizatorów. Wojujący z bliźnimi, oddalony od religijności, wyzuty z wiary w magiczną istotę świata oraz wyabstrahowany z arystokratycznej, jak też z artystycznej postawy, współczesny człowiek jest „wypalony” przez dzisiejszą cywilizację.

Ci wszyscy, co wchodzą [do kotłowni – K.B.] – wywodzi Anita – pocą się i od razu wszystko zdejmują, po pół godzinie zaczynają zgryzać zębami, a po godzinie są usmażeni (Głowacki 2007: 45).

Gołębie (po raz trzeci)

„Trzeba było z win podłości
Przyjąć na się – nie grzech – karę!” (Kraśiński 1980: 153).

Skoncentrowanie się dramatów Głowackiego, których akcja toczy się w Stanach Zjednoczonych, na problemie bezdomności stawia pytanie o winę za zło, którego człowiek się dopuścił wobec swojego brata. Utwory problematyzują opuszczenie ziemi ojczystej¹³, naruszanie praw ojcowskich, powstawanie przeciw woli bogów, odejście od Boga¹⁴. Wiara pomaga przeżyć ciemność winy w oparciu o wizję bycia „synami światłości i synami dnia”, która jest częścią Paruzji (1 Tes. 5,5).

Winy te, które pobrzmiewają w *Antygonie w Nowym Jorku*, ze szczególną siłą powracają w rozwinętym w dramacie *Polowanie na Karaluchy* motywie „walki Jakuba z aniołem”. Skoncentrowany na odrażającym wyglądzie i zachowaniu czyhających na żer drapieżnych ptaków (przypominających złowieszcze ptactwo w kultowym filmie *Ptaki* Hitchcocka), dialog bohate-

¹³ ONA
– Może to kara.

ON
– Jaka kara?

ONA
– No to, że nie możemy spać... Kara za to, żeśmy uciekli z Polski (Głowacki 2007a: 301).

¹⁴ ONA
– Pomódlmy się.
ON
– Co za pomysł... (Głowacki 2007a: 302).

rów w utworze Głowackiego nawiązuje do biblijnej historii podążającego do domu syna Izaaka. Jest on niegdysiejszym uciekinierem, podstępnie wymuszającym od ojca błogosławieństwo, należące się starszemu bratu. Antygona Sofoklesa uogólnia pośmiertny los wojującego przeciwko swojemu bratu zdrajcy Polinika, którego „[n]ieszczęśne zwłoki bez czci pozostały, [...] / Na pastwę ptakom żarłocznym i strawę” (Sofokles 2004: 24). Według prawdy wyłaniającej się ze sztuki wróżbity Tejrezjasza, „niezwykłe głosy”, które wydają „ptaki, szalone i dzikie”, szarpiące się szponami ptactwo, donośny „łopot skrzydeł” – to znaki odwrócenia się bogów od ludzi, symptomy schorzałego miasta, pogrążającego się w swym błędzeniu/uporze człowieka, jego „pychy zuchwałej” (Sofokles 2004: 55).

Ziemia amerykańska szczególnie mocno uwypukla wpisany w dramatach Głowackiego problem winy i kary. Karl, bohater powieści Kafki *Ameryka*, odpokutowuje swoje realne i rzekome przewinienia w Nowym Świecie. „Szczególnie marksistowscy literaturoznawcy (np. Georg Lukacs) twierdzili, że Kafka zawarł w tej powieści krytykę kapitalistycznego piekła, którego wcieleniem była Ameryka” (Polski Projekt Kafkowski 2008)¹⁵. Ameryka to kraj byłych kolonizatorów, lecz i terytorium niegdysiejszych oraz dzisiejszych imigrantów, przybyszy, którzy opuścili swój „kraj lat dziennych”. Zarówno kultura starożytnych Greków, jak i idea chrześcijańska krzewią zasadę respektowania ziemi ojczystej, troskę o brata swojego, bronienia tradycji rodzinnych i praw rodzinnych, opieki nad starszymi rodzicami. Sprzeciw wobec woli bogów, walka z Bogiem (aniołem) pozostawia bolesne ślady na ludzkim duchu, piętnuje człowiecze ciało, przypomina o skazie po grzechu pierworodnym. Bohaterowie Głowackiego z „amerykańskich” dramatów – to ludzie ułomni, kalecy, zmagający się z chorobą/traumą psychiczną i dolegliwościami ciała. Lista dramaturgicznych postaci cierpiących na nieuleczalne choroby jest długa, obejmuje ona wszystkie osoby działające w *Antygonie w Nowym Jorku* i *Polowaniu na karaluchy*. To jednostki ludzkie, których życie jakby nadal podlega klątwie rzuconej na ród Labdakidów lub które są objęte wyrokiem starożytnych bogów, sankcjonujących i karzących niechybnym sądem „pychę słowa w człowieku” (Sofokles 2004: 66). To osobowości, które jakby wciąż jeszcze doświadczają fizycznie cierpień Jakuba, zranionego przez anioła.

A może stygmaty na ludzkiej duszy i blizny na ciele to nie tylko znaki identyfikacyjne, służące władzom amerykańskim do ustanowienia tożsamości (ciała) nieżyjących bezdomnych.

¹⁵ Wypowiedź Petera Beickena (1974: 251–261) cytuję za: (Polski Projekt Kafkowski 2008).

Okazało się, że źródłem tych plotek – relacjonuje Policjant – była chora psychicznie Portorykanka, która przedtem mieszkała w parku. [...] No i w końcu powiesiła się na głównej bramie (Głowacki 2007: 96).

Zapewne psychiczne i fizyczne rany bohaterów Głowackiego to semy, według których – tak jak w historii Odyseusza – wygnańcy po powrocie do Itaki zostaną rozpoznani przez swoich bliskich. „Poznacie mię po głosie” (Mickiewicz 2002: 285) – pisał Adam Mickiewicz w wierszu *Do przyjaciół Moskali*. Przywoływanie wypowiedzi wieszczki nie jest retoryczną próbą „optymistycznego” zakończenia problematyzowanej kwestii zmierzchu ludzkiej egzystencji (*ek-sistencji*), końca człowieka. Jak wiemy za Derridą (*Głos i fenomen*), w epoce dekonstrukcji „prymat głosu” odgrywa istotną rolę, gdyż poświadcza obecność podmiotu dla siebie, jego „żywą obecność”, właściwe obecności postrzegania siebie. Obecność ta jest „uprzywilejowaną świadomością”, ponieważ jest „żywołem naszego myślenia” (Derrida 2013), bez którego ontoteologiczna prawda bycia nie może być możliwa.

Bibliografia:

- Alighieri Dante (1986), *Boska Komedia* (Wybór), przeł. E. Porębowicz, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź.
- Bahneva Kalina (2011), *O najnowszych wymiarach wielokulturowości. Na przykładzie współczesnej literatury polskiej*, [w:] *Człowiek w tradycji judeo-chrześcijańskiej. Wybrane zagadnienia*, red. J. Szarlej, Bielsko-Biała.
- Bahneva Kalina (2013a), *Głód – literackie fascynacje*, [w:] *Współczesne wymiary humanizmu*, red. J. Pacuła, Bielsko-Biała.
- Bahneva Kalina, *Dramat „Antygona w Nowym Jorku” Janusza Głowackiego – aspekty adaptacji*, [w:] *Adaptacje I. Język–Literatura–Sztuka*, „Biblioteka Postscriptum Polonistycznego” 2013b, nr 3.
- Baniewicz Elżbieta (2001), *Janusz Głowacki „Antygona w Nowym Jorku”. Antygona w Tompkins Park*, [w:] *Dramat polski. Interpretacje*, red. J. Ciechowicz i Z. Majchrowski, Gdańsk.
- Beicken Peter (1974), *Franz Kafka. Eine kritische Einführung in die Forschung Athenäum*, Frankfurt nad Menem.
- Cacciari Massimo (1997), *L'Arcipelago*, Milano.
- Deleuze Gilles (1997), *Różnica i powtórzenie*, przeł. B. Banasiak i K. Matuszewski, Warszawa.
- Derrida Jacques (1992), *Kres człowieka*, przeł. P. Pieniążek, [w:] tenże *Pismo filozofii*, Kraków.

- Derrida Jacques, *Różnicność*, przeł. B. Banasiak, [on-line], [w:] http://bb.ph-f.org/przeklady/derrida_roznosc.pdf [dostęp: 22.12.2013].
- Głowacki Janusz (2007), *Antygona w Nowym Jorku*, [w:] tenże, 5½. *Dramaty*, Warszawa.
- Głowacki Janusz (2007a), *Polowanie na karaluchy*, [w:] tenże, 5½. *Dramaty*, Warszawa.
- Burton S. Guttman (2008), *Ewolucjonizm. Co warto wiedzieć*, przeł. J. Klag, Gliwice.
- Gutorow Jacek (2001), *Na kresach człowieka. Sześć esejów o dekonstrukcji*, Opole.
- Heidegger Martin (1994), *Bycie i czas*, przeł. B. Baran, Warszawa.
- Heidegger Martin (1999), *Czym jest metafizyka?* przeł. K. Pomian, [w:] tenże, *Znaki drogi*, przeł. S. Blandzi, M. Falkowski, J. Filek i in., Warszawa.
- Heidegger Martin (1997), *Drogi lasu*, J. Gierasimiuk i in., Warszawa.
- Heidegger Martin (2005), *Objaśnienia do poezji Hölderlina*, przeł. S. Lisiecka, Warszawa.
- Heidegger Martin (2000), *W drodze do języka*, przeł. J. Mizera, Kraków.
- Homer (1975), *Odyseja*, przeł. L. Siemieński, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk.
- Kafka Franz (2003), *Przemiana*, przeł. J. Kydryński, [w:] *Cztery opowiadania. List do ojca*, przeł. J. Kydryński, J. Ziółkowski, Warszawa.
- Kott Jan (1999) *Tragedia grecka i absurd*, [w:] tenże, *Zjadanie bogów i nowe eseje*, Kraków.
- Kraśński Zygmunt (1980) *Przedświt*, [w:] tenże, *Wiersze, poematy, dramaty*, Warszawa.
- Mickiewicz Adam (2002), *Do przyjaciół Moskali*, [w:] tenże, *Dziady*, Warszawa.
- Mikołajec Marek, *Arcyludzkie i zwierzęce na przykładzie „Pamiętnika Stefana Czarnieckiego” Witolda Gombrowicza*, „Świat i Słowo” 2010, nr 1(14).
- Nietzsche Friedrich (1907), *Wiedza radosna*, przeł. L. Staff, Warszawa.
- „Noc amerykańska” [on-line] http://portalwiedzy.onet.pl/4960,,noc_amerzykan-ska,haslo.html, [dostęp 22.12.2013].
- Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych*, (1990) opracował zespół biblistów polskich z inicjatywy Benedyktynów Tynieckich, Poznań–Warszawa.
- Polski Projekt Kafkowski – Aktualności, <http://kafka.ovh.org/pages/powieC59B-ci/ameryka.php> 05.02.2008, [dostęp: 22.12.2013].
- Sławek Tadeusz, „Dryf wyspiarski”. *O podróży i doświadczeniu miejsca*, „Interpretacje”, red. Jolanta Tambor, „Biblioteka Postscriptum Polonistycznego” 2012, nr 1.
- Sofokles, *Antygona* (2004), przeł. K. Morawski, Kraków.
- Witkiewicz Stanisław Ignacy (1985), *Karaluchy*, [w:] tenże, *Dzieła wybrane*, t. IV, Warszawa.
- Witkiewicz Stanisław Ignacy (1985a), *Szewcy*, [w:] tenże, *Dzieła wybrane*, t. V, Warszawa.
- Witkiewicz Stanisław Ignacy (1985b), *Nienasycenie*, [w:] tenże, *Dzieła wybrane*, t. III, Warszawa.

- Vernant Jean-Paul (2002), *Mity greckie czyli świat, bogowie, ludzie*, przeł. J. Łukasiewicz, Wrocław–Warszawa–Kraków.
- Wołowczyk Rafał, *Martina Heideggera myślenie poezji* [2], [on-line], [http: // www. racjonalista. pl/ kk. php/ s, 5182](http://www.racjonalista.pl/kk.php/s,5182), 30.12.2006, [dostęp: 22. 12. 2013].
- Woźniak Cezary (2004), *Martina Heideggera myślenie sztuki*, Kraków.

Kalina Bahneva

Dawn, dusk, „night of the world”

The article is devoted to the animalization of man in the drama *Hunting Cockroaches* by Janusz Głowacki. The undertaken problem is generalized against the background of the discussion concerning the role of the border between day and night and the replaceable notions of day and night in the play. The raised issue is elaborated on the basis of works of world literature (Homer's *Odyssey*, Dante Alighieri's *Divine Comedy*, Franz Kafka's *Metamorphosis*) and the philosophical thought of Martin Heidegger and Jacques Derrida, respectively.