

Adam Dziadek
Uniwersytet Śląski w Katowicach

Relektury „Europy” Anatola Sterna

Poemat na nowy wiek

W roku 1995 w Stanach Zjednoczonych nakładem University of California Press ukazała się interesująca antologia poezji światowej ułożona przez Jerome’a Rothenberga i Pierre’a Jorisa zatytułowana *Poems for the Millenium*¹. Ułożona z niezwykłym rozmachem antologia (wydawca reklamuje ją jako: „First Global Anthology of 20th Century Poetry”) ukazała się w dwóch tomach. Zważywszy na temat tej wypowiedzi, interesuje mnie zwłaszcza pierwszy tom wspomnianej antologii, w którym poezję polską reprezentuje *Europa* [*The Europe*] Anatola Sterna². Wybór Rothenberga i Jorisa jest ciekawy, zwłaszcza, że w Polsce, nawet gdyby wydano tu taki wybór wierszy, nikt chyba nie wpadłby na pomysł, aby uczynić *Europę* tekstem reprezentatywnym dla nowoczesnej poezji polskiej, a przecież poemat jest bez wątpienia jednym z ciekawszych tekstów powstałych w dobie nowoczesnej, co więcej, jest też niezwykłym zapisem doświadczenia nowoczesności, a ściślej, co postaram się szczegółowo objaśnić, a n t y n o w o c z e s n o ś c i .

Zanim przejdę do rzeczy, chciałbym wcześniej przypomnieć krótką historię poematu i jego kolejnych edycji. *Europa* ukazała się po raz pierwszy w 1925 roku w czasopiśmie „Reflektor”. W 1927 roku poemat został włączony do tomu *Bieg do Bieguna* wydanego w warszawskiej oficynie F. Hoesicka. Już w 1929 roku ukazała się jego bibliofilska edycja z fotomontażem Teresy Żarnowerówny oraz kolażami i rysunkami Mieczysława Szczuki (dwa lata później na międzynarodowej wystawie książki współczesnej edycja ta zdobyła pierwszą nagrodę). Tyle o pierwszych edycjach, z których najważniejszą okaże się ta z 1929 roku. Niezwykła historia poematu odnajduje swój ciąg dalszy w latach 1931-32, kiedy Stefan i Franciszka Themersonowie zrealizowali w oparciu o *Europę* film pod tym samym tytułem. Historia na tym się nie kończy, ponieważ po wielu latach w 1962 roku w prowadzonym przez

¹ *Poems for the Millennium. From Fin-de Siècle to Negritude*. Ed. J. Rothenberg, P. Jorris. Vol. 1. Berkeley 1995.

² *Ibidem*, s. 251-260. Przekład tekstu Sterna na język angielski autorstwa Stefana Themersona i Michaela Horovitzta.

Themersonów w Londynie wydawnictwie Gaberbochus Press ukazał się reprint wydania z 1929 roku z przekładem poematu na angielski (autorstwa Themersona) i fotografiami z filmu, który zaginął w Warszawie w czasie wojny. Wreszcie w 1988 Piotr Zarębski zrealizował *Europę II*, opierając się na tekście poematu, zachowanych z pierwotnej wersji fotografiami i scenopisie, który zrekonstruowali Themersonowie w 1973 roku.

Rzeczą interesującą jest to, że sam poemat Sterna przestał być czytany jako tekst literacki, umieszczano go bowiem zwykle w kontekście filmu (a raczej filmów) i najczęściej odczytania sprowadzały się do weryfikowania zgodności między dziełami filmowymi i tekstem literackim³. Sam tekst został zepchnięty na margines, unieważniony, zresztą niesłusznie, ponieważ film Themersonów był niemy, a w latach trzydziestych projekcje poprzedzane były głośną lekturą tekstu Sterna.

Interesuje mnie przede wszystkim tekst, i to bardziej niż dodatki w postaci jego rozlicznych transpozycji, translacji, ilustracji czy interpretacji. Interesuje mnie również jego świeżość, fakt, że napisany w latach dwudziestych ubiegłego wieku poemat cieszył się bezustannie tak ogromnym zainteresowaniem oraz to, że czytany dzisiaj, w zupełnie innej nowoczesności, potrafi wciągać, zmusza do intelektualnego wysiłku i fascynuje swoją niegasnącą aktualnością.

Europa – jak to jest zrobione?

Jak to jest zrobione, że potrafi dziś tak zachwycać? Jednak nie chodzi tu przecież wyłącznie o zachwyty, ale o fakt, że *Europa*, czytana lub transponowana czy przekładana na język innych sztuk w różnych momentach historycznych, za każdym razem stanowi wypowiedź o nowoczesności, o doświadczaniu nowoczesności i to właśnie w tym widzę uniwersalny charakter tego tekstu.

Można by czytać ten poemat w kontekście dzieł malarskich (James Ensor, Georg Grosz, Max Beckmann czy Otto Dix), wpisać go w szerokie konteksty malarskiego i literackiego ekspresjonizmu (ileż w tym poemacie jego śladów tematycznych, motywów, podobieństw w zakresie poetyki, co więcej, warto przypomnieć, że przedmowę do książkowej

³ M. Giżycki, *Kino niezależne Franciszki i Stefana Themersonów*. W: *Idem, Awangarda wobec kina*. Warszawa 1996, s. 41-75; M. Giżycki, *On the Avant-garde Films of Stefan and Franciszka Themerson*. „Polish Art Studies” 1987, vol. 8, s. 173-190.; M. Giżycki, *O potrzebie tworzenia filmów*. „Projekt” 1983, z. 1, s. 43-46; B. Śniecikowska, *Słowo – obraz – dźwięk. Literatura i sztuki wizualne w koncepcjach polskiej awangardy 1918-1939*. Kraków 2005, s. 325-372. Najciekawszą propozycję lektury poematu Sterna podaje Paweł Majerski w swej monografii *Anarchia i formuły. Problemy twórczości poetyckiej Anatola Sterna*. Katowice 2001, s. 111-114.

edycji poematu napisał Jan Nepomucen Miller), właściwego futuryzmowi prymitywizmu czy anarchizmu, ale lektura wprowadzona na takie tory wiedzie nieuchronnie ku znużeniu, przesadnej konwencjonalności i – ostatecznie – prawdzie ograniczonej. Ten poemat jest niepowtarzalny i nie da się go zamknąć w sztywnych ramach gotowych, raz już opracowanych systemów.

Przyglądając się tekstowi *Europa* oczami historyka literatury, nie da się pominąć znaczących faktów. Poemat wyrasta z kilku różnych doświadczeń lekturowych, z kilku różnych intertekstów, do których przyznaje się sam autor: James, Abramowski, Freud i Poincaré⁴. Estetykę Sterna cechuje z kolei poszukiwanie „praw klasycyzmu podświadomości”⁵, jak to określił sam autor.

Europa włączona do zbioru *Bieg do bieguna* i czytana zgodnie z tzw. „intencją autora” (pojęcie dobrze umocowane w hermeneutyce i dobrze zabezpieczające nadrzędny sens utworu literackiego), musi być umieszczona między dwoma innymi utworami z tego samego zbioru: *Droga wysokiego zwycięstwa* (głównym problemem staje się tu ideologia pracy) i *Bieg do bieguna* (odrodzenie religijne przewyciężające tragizm pracy).

W kontekście tych dwóch utworów i w zamyśle autorskim *Europa* winna być utworem podejmującym bunt przeciw tragizmowi pracy⁶. Te trzy poematy stanowią realizację takiej oto definicji poezji:

Poezja bowiem nie sprowadza się już dziś w żadnym razie do egotycznego przeżycia lub do najciekawszej nawet przygody wyobraźni, lecz jest społecznie niezbędnym budowaniem i kształtowaniem nowego człowieka i nowego świata w słowie.⁷

Tych oczywistych faktów pominąć nie mogłem. Ale tak czytać nie musimy; a co więcej, tak czytać nie chcemy. Autor nie żyje, co jest w tym wypadku faktem niezaprzeczalnym, a więc nie ma już funkcji, która miałaby ograniczać proliferację znaczeń tekstu. Pora oddać pole współczesnemu czytelnikowi.

Europa jest poematem, który huczy i tętni nowoczesnością lat dwudziestych ubiegłego wieku. Jest jak rozbudowany wideoklip rozbłyskujący różnymi znaczeniami w rytm muzyki jazzowego ansamblu (lub też w rytm kolejno wyliczanych tańców: shimmy, dżig i

⁴ A. Stern, *Spowiedź*. W: *Idem, Wiersze zebrane*. Kraków 1985, t. 1, s. 170.

⁵ *Ibidem*, s. 169.

⁶ *Ibidem*, s. 171.

⁷ *Ibidem*, s. 171.

kamarinskij). Ale jest też brikolażem, dziwnym tworem skleconym z maszynową prędkością z reportażu (niczym poematy Blaise Cendrarsa), z gazetowych wycinków, z fragmentów filmowych kronik, z przesyconych hiperbolą poematów Majakowskiego. Jest to poemat rozpięty między *Fabryką absolutu* Karela Čapka a *Wielkim żarciem* Marco Ferreriego, tak, to poemat o nadprodukcji i hiperkonsumpcji.

Te ostatnie słowa nieuchronnie kierują lekturę poematu Sterna ku ekonomii. Poezja ta ma kształtować – przypomnijmy w tym miejscu słowa samego Sterna – „nowego człowieka” i „nowy świat w słowie”. Oto jest jeden z elementów nowoczesności w dziele Sterna. Ale o jakiej nowoczesności tu mówimy? Jak pokazuje historia literatury, zawsze istniały w literaturze jakieś nowoczesności i zawsze próbowano wytyczać ich daty, co wiąże się też za każdym razem z jakąś strategią. W przypadku Sterna mówimy o nowoczesności lat dwudziestych (rozwój przemysłowy, przemiany społeczno-polityczne, obyczajowe, ekonomiczne, *etc.*), a także o literackich reakcjach na tę nowoczesność, następujących bezpośrednio po rozmaitych „nowościach”, jakie pojawiły się na Zachodzie (również na Wschodzie) i zostały wprowadzone do literatury przez futurizm – szerzej – awangardę w Polsce na początku lat dwudziestych. Wskazany przez Sterna element „nowości” można by uznać za reklamę, która oznacza tekst literacki jako jeszcze jeden towar na sprzedaż. Słowo „nowy” ma rozbudzić zainteresowanie czytelnika, mówiąc jeszcze inaczej, jego a p e t y t .

Oto teksty poetyckie mają roztoczyć przed czytelnikiem wizję „nowego świata w słowie”, a stąd już tylko krok do antyutopii (w domyśle Aldous Huxley i *Nowy wspaniały świat* – powieść z 1932 roku), ale *Europa* Sterna jest nie tyle antyutopią, ile raczej atopią (greckie słowo *ἀτόπια* oznacza „absurdalność”, „niegodziwość”, „nikczemność” czy „przestępstwo”⁸). Doświadczenie nowoczesności wpisane w poemat Sterna jest doświadczeniem atopii i wiąże się ściśle ze wspomnianą wcześniej antynowoczesnością. Tekst ten stanowi żywiołową reakcję uważnego obserwatora „dzisiejszych czasów”, zdominowanych przez władzę, interesy, pieniądź i pracę (w sensie bezustannej wytwórczości, nadprodukcji), a postrzegany w ten sposób – nie może być aideologiczny: jednoznacznie wiąże się z lewicowymi przekonaniem autora, który w subiektywnie doświadczanych czasach nowoczesnych widzi absurd i niegodziwość. Europa w poemacie zostaje jakby ekspulsowana ze swojego stałego miejsca w kulturze, wyrzucona poza uproszczoną drogę historycznej ciągłości tradycji (słowa poematu brzmią jednoznacznie: „Tradycja i ciągłość – / to wielkości urojone”), a w samym słowie „Europa” nie ma już wartości kulturowych czy duchowych, jakie zwykle ono ewokuje.

⁸ Zob. H. G. Liddell, R. Scott, *A Greek-English Lexicon*. Oxford 1996, s. 272.

Ciało poematu i żarcie

Ten poemat ma swoje ciało, co trzeba rozumieć na wiele różnych sposobów. Z jednej strony chodzi mi o, by tak rzec, żywy korpus poematu, jego zapis na stronie, całą złożoną sieć relacji intratypograficznych: układ tekstu na stronie, kolumna tekstu ułożona jak taśma filmowa (skojarzenie z filmem jest dosłowne, w tekście bowiem pojawiają się słowa „film szaleństwa”; w edycji poematu, którą opracował Szczuka ten element graficzny został dostrzeżony i wyraźnie przez artystę wskazany, a w końcu w rękach Themersonów poemat stał się filmem), zróżnicowana czcionka dodatkowo rytmizująca tekst (pojawia się ona w pierwszych edycjach poematu, jeszcze przed edycją połączoną z grafiką Szczuki, sprawiającą, że poemat i jego szata graficzna układają się w dwa suplementarne teksty) – wszystko to sprawia, że poemat żyje, tętni dynamiką, a słowo poetyckie wkracza w przestrzeń kinestetyczną. W ten oto sposób ciało podmiotu mówiącego, ciało doświadczające jakiejś rzeczywistości włącza się w tekst, który przestaje być prostym zapisem zbioru idei czy myśli, a staje się raczej ruchomym, drżącym, zrytmizowanym asamblażem, który pulsuje różnymi odcieniami znaczeniowymi.

Jeżeli mamy mówić o doświadczeniu nowoczesności w *Europie Sterna*, to w pierwszej kolejności trzeba dookreślić samo pojęcie nowoczesności. Skoro chcę mówić o doświadczeniu nowoczesności w utworze poetyckim (a więc o doświadczeniu subiektywnym), to potrzebna jest nie tyle definicja słownikowa czy encyklopedyczna określająca „nowoczesność”, ile raczej definicja, która bierze pod uwagę podmiot mówiący. Henri Meschonnic określa nowoczesność jako pracę podmiotu⁹. W takim ujęciu „nowoczesność” jest terminem pozbawionym stałego, obiektywnego referentu i ma jedynie podmiot. Sama nowoczesność staje się *signifiant* podmiotu, rozumianym tu nie jak w lingwistyce (nie „obraz akustyczny”, jak u de Saussure’a), lecz raczej jak w poetyce, gdzie staje się dystrybutorem *signifiance* [„znaczącości”], ta zaś wykracza poza znak i leksykalny sens słów, w następstwie asocjacji z innymi słowami. Inaczej mówiąc, chodzi o to, aby nie tylko analizować znaczenie słowa „nowoczesność”, ale raczej sposób mówienia o nowoczesności w tekstach naukowych, eseistycznych czy literackich, a ten za każdym razem odznacza się niepowtarzalnością i wyjątkowością, także w utworze Sterna.

⁹ H. Meschonnic, *Modernité, modernité*. Paris 2000, s. 33-34.

Jednym z najważniejszych słów-kluczy w tym tekście jest „żarcie”, w Europie końca lat dwudziestych już nie można po prostu jeść, trzeba zreć, ale też doświadczać głodu: „My – żrący mięso / raz na miesiąc...”, „Karmią nas... / bakcyle słów / wpycha nam do gęby / obżarte bractwo / literatów / prezydentów / ministrów oświaty”. Żarcie łączy się także z miałą, trzeciorzędą literaturą oraz z propagandą i perswazją zatruwającą ludzkie umysły, prowadzącą nieuchronnie do ubezwłasnowolnienia.

Wiek XX zostaje tu porównany do Fritza Haarmana (wytłuszczonym drukiem: „XX wiek – to Haarman”), kanibala zwanego „rzeźnikiem z Hannoveru”¹⁰. Jest to porównanie znaczące i wstrząsające, dlatego że nie redukuje się przecież do gazetowej sensacji, nie wykorzystuje jedynie powierzchowności gazetowej informacji, ale sięga głęboko do nieświadomościowych pokładów psychopatycznego mordercy i właśnie w ten sposób usiłuje określić Europę lat dwudziestych, która w stanie bezustannego nienasycenia zaczyna pożerać sama siebie.

Sam poemat, podobnie zresztą jak wiele innych tekstów tamtej epoki, zwiastuje nieuchronny zmierzch cywilizacji Zachodu (myślę oczywiście o katastrofizmie w literaturze lat dwudziestych i trzydziestych). Kilka lat po pierwszej edycji *Europy* Aleksander Wat ogłosił niewielki zbiór opowiadań *Bezrobotny Lucyfer. Opowieści* (1927; w tym samym roku ukazał się tom Sterna *Bieg do bieguny*), w którym futurologiczne wizje łączą się z przepowiednią końca Europy. Rzecz by można, że te dwa teksty – poetycki i prozatorski – w szczególny sposób się dopełniają, nawet pod względem doświadczenia nowoczesności, o czym może świadczyć choćby ten przesycony ironią fragment prozy Wata zatytułowany *Niech żyje Europa! Ze wspomnień byłego Europejczyka*:

W egzaltowanych tyradach uczyłem ich miłości do ładu, gdzie każda piędź ziemi użyźniona jest geniuszem, przeorana wysiłkiem i krwią, wyolbrzymiona bohaterstwem, uduchowiona wiarą. Uczyłem ich ubóstwiać Europę, wielką, wieczną Europę, pnącą się w wielowiekowym wysiłku po niezliczonych szczeblach sprzeczności i antynomii, strzelającą ku niebu religijnością swych występków i cnót, rozpieraną nieustannym rozmachem postępu, spojona dynamiką każdego swego atomu, twórczą, produkcyjną tradycją, rozpędaną w wiecznym niepokoju od jedności ku komplikacji, od wielkości ku prostocie!¹¹

¹⁰ Friedrich Haarman był jednym z pierwszych odnotowanych w kryminalnej historii Niemiec morderców seksualnych. Dopusił się kilkudziesięciu morderstw na młodych chłopcach. Dokonane przez Haarmana zabójstwa odznaczały się szczególnym okrucieństwem. Według pogłosek mięso ofiar miało być sprzedawane na miejscowym targowisku.

¹¹ A. Wat, *Niech żyje Europa! Ze wspomnień byłego Europejczyka*. W: *Idem, Ucieczka Lotha. Proza*. Oprac. K. Rutkowski. Londyn 1988, s. 55.

Poemat Sterna profetycznie obwieszcza nadchodzący nieuchronnie „trening żarłocstwa”, zmierzch Europy, która zostanie pożarta przez „tłum szalejących bachantek” z orszaku „Epileptyka Dionisa”: „tej paszczęka się wżarła / w napięty grzbiet kościoła Madelaine [...] sycą głód / tucznym / mięsem / Europy.”.

Głód i nienasylenie splatają się w tym poemacie z namiętnością, z pożądaniem. Ciało poematu przeszywa od wewnątrz nieokiełznana popędowość tekstu, a dyskurs o żarciu łączy się płynnie z pożądaniem i z seksualnością. Słowo poetyckie nie jest w stanie sprostać wyzwaniu reprezentacji czy wyrażania, tym samym niesie z sobą jeszcze jeden symptom doświadczenia nowoczesności, jakim jest niewyraźność. Poemat, niczym porządkujący świat i słowo elementarz, zaczyna się od wielkich liter alfabetu: „ABC”. Jednak elementarz i abecadło jako zupełnie niepraktyczne, co więcej, bezużyteczne twory zostają radykalnie odrzucone w ką: „ABC / abecadło rzezi / brudu wesz pożarów / i miłosierdzia”. Nie da się bowiem wypowiedzieć nieogarnialnego:

ja tego nie mogę
 ja tego nie chcę wyrazić słowami!
 tu trzeba milionów stalowych narzędzi
 wszystkie Timesy świata
 nie starczą na jeden wiersz
 to trzeba śpiewać wiekami
 trzeba odnotować
 wszystkie eksplozje
 atomów
obnażyć
sejsmograf
podświadomości.

W *Europie* chodzi o doświadczenie nie tyle nowoczesności, ile antynowoczesności. Nie ma języka, który potrafiłby to doświadczenie sprawnie i skutecznie wyrazić, dlatego właśnie trzeba odwołać się do przemierzanego popędami ciała, które niczym w jakimś frenetycznym tańcu włącza się w proces znaczenia nieoznaczalnego.

A co ma znaczyć „nieoznaczalne”? Nieoznaczalne można by połączyć z tym, czego niepodobna ogarnąć. Słowa poematu próbują zawrzeć w swej strukturze politykę, historię, ekonomię, religię i kulturę, stąd wynika wielość skojarzeń, złożonych metafor, swoista polioznaczność, próbują ogarnąć „wszystkość” dookolnej rzeczywistości, „wszystkość” świata, który w naturalny sposób jest rozbity, podzielony, niespójny. „Obrabiając” tak

układającą się rzeczywistość, podmiot mówiący wytwarza wrażenie ciała podzielonego, pokawałkowanego, zdeintegrowanego i tak samo heterogenicznego, jak rzeczywistość, z którą usiłuje się zetrzeć i którą próbuje okiełznać, ujarzmić. Poemat jest sklecony z heterogenicznych fragmentów, ale na zasadzie enumeracji i parataksy – wyliczane obrazy, myśli, motywy układają się w nim współrzędnie, ale i odrębnie.

Na taki obraz rzeczywistości nakłada się cały, rozległy nadmiar fantazmatyczny, a wypowiedź podmiotu poddaje się schematowi imaginacyjnemu, sam zaś podmiot przedstawia dopełnienie nieświadomego pożądanego. Wypowiedź podmiotu w *Europie* nosi wszelkie symptomy spazmu czy nawet hysterii, przypomnijmy określenie: „film szaleństwa”, a także przesycone emocjonalnym ładunkiem słowa odnoszące się do niemożności wyrażania: „ja tego nie mogę / ja tego nie chcę wyrazić słowami!” – nie chodzi tu przecież wyłącznie o fakt niewyraźności. Emocje w wypowiedzi podmiotu: rozdrażnienie, wściekłość, agresja, zaznaczone są w tekście poprzez wielokrotne wykrzyknienia, hiperbole, tryby nakazu, także oznaki wulgarności („miliony dancinów szczerzą murzyńskie swe mordy”; „wszystko do diabła!”) i bezradności („aaa!”). W ten sposób doświadczenie nowoczesności w tym poemacie zyskuje dodatkowy odcień znaczeniowy ściśle powiązany z subiektywnością.

Rozbita, nieogarnialna rzeczywistość i podzielone ciało – motyw, jak mówi Jacques Lacan, który „rozwijają się nieprzerwanie od XV wieku aż po zenit wyobraźni człowieka nowoczesnego”¹².

Jaka nowoczesność? Jakie doświadczenie?

„Il faut être absolument moderne...” – mówił Rimbaud. Tak, trzeba, ale nie za wszelką cenę, a jeśli już być nowoczesnym, to w odrębności, na własną rękę, tak, aby stworzyć coś unikalnego, niepowtarzalnego i trwałego – Sternowi udało się to z nawiązką.

Co właściwie oznacza słowo „nowoczesność”, z czym się wiąże? Częściowe odpowiedzi podają współcześni analitycy tego pojęcia, ale więcej w tych odpowiedziach niejasności, niż konkretów, a ustalenie jednoznacznej definicji, na szczęście i jak zwykle, wydaje się niemożliwe. Od jakiego momentu historycznego zaczyna się nowoczesność? Czy od zdobycia Konstantynopola, czy od odkrycia Nowego Świata, czy nastaje wraz z Renesansem, a może rodzi się wraz z dwudziestowiecznymi ruchami awangardowymi? Tak jak nie da się ustalić jednoznacznej daty, tak i nie da się ustalić jednoznacznego sensu. Henri Meschonnic w swej książce *Modernité, modernité* powiada wprost: „Il n’y a pas de sens

¹² J. Lacan, *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je*. W: *Idem, Écrits I*. Paris 1999, s. 96.

unique de la modernité, parce que la modernité est elle-même une quête du sens.” [„Nie ma jakiegoś jedyne go sensu nowoczesności, ponieważ nowoczesność sama jest poszukiwaniem sensu.”]¹³.

Wspomniany Meschonnic stawia też pytanie zasadniczej wagi: „Où a lieu la modernité?”, co trzeba by przełożyć jako: „Gdzie ma miejsce nowoczesność?” czy też: „Gdzie rozgrywa się nowoczesność?”¹⁴. I odpowiada na nie jednoznacznie: „La modernité. Inutile d’ajouter: occidentale. La modernité est européenne.” [„Nowoczesność. Koniecznie trzeba dodać: zachodnia. Nowoczesność jest europejska.”]¹⁵. Zatem pomiędzy nowoczesnością i Europą da się postawić znak równości, a jedna nie może istnieć bez drugiej. Nowoczesność i Europa oznaczają całość cywilizacji zachodniej, która promieniuje na świat. Wartość owego promieniowania niejednokrotnie stawiano pod znakiem zapytania, a Stern czyni podobnie, mając świadomość, że zachodnia nowoczesność wiąże się jednoznacznie z dyskursem podboju i dominacji (dyskursem na wskroś ideologicznym) oraz, że uzurpuje sobie prawo do wyłączności.

Powtórzmy raz jeszcze pytanie: z jakim doświadczeniem nowoczesności mamy do czynienia w *Europie* Sterna? O jaką chodzi tu Europę? Przecież nie tę z tradycji śródziemnomorskiej, z uładzonych, poszufladkowanych wizji historyków, ekspertów od uporządkowanych obrazów kultury. To jest Europa w szaleństwie, o czym zresztą, przypomnijmy, poemat mówi wprost: „film szaleństwa”. Wyłaniająca się z poematu wizja jest raczej naznaczona a n t y e u r o p o c e n t r y z m e m . To poemat o śmierci Europy, zwiastun jej nieuchronnej zagłady. Ostatecznie Europa ginie pożarta przez dionizyjskie bachantki, a jej wszelkie bezcenne wartości, wśród nich także jej nowoczesność zostają zakwestionowane, a w końcu zamknięte w: „centymetrze mej skóry”, jak głoszą ostatnie słowa poematu.

¹³ H. Meschonnic, *op. cit.*, s. 47.

¹⁴ H. Meschonnic, *op. cit.*, s. 27.

¹⁵ *Ibidem*.