

MARTA I MAREK SKWAROWIE

LITERATURA, CZYLI „JAK MÓWIĆ O BOGU?”

„nasza prawdziwa sytuacja to sytuacja oddalenia od Boga,
a nie sytuacja, w której Bóg jest wszystkim we wszystkim”

Paul Tillich

Próbując odpowiedzieć na pytanie postawione w tytule, pójdźmy najpierw drogą najłatwiejszą i najbardziej kuszącą – sięgnijmy do tradycji i spróbujmy choćby egzemplarycznie ukazać „jak mówiono o Bogu w literaturze”, czyli zapytajmy najpierw o obecne od wieków sposoby kreowania obrazu Pana w dziełach literackich.

Oczywiste jest, że literatura, korzystając z tekstu Pisma Świętego i nauk jego egzegetów, wypracowała konwencje „mówienia o Bogu”, które zdomowały się w tradycji literackiej, zyskując sobie coraz to nowe egzemplifikacje. Zwróćmy uwagę na dwie zasadnicze.

Pierwsza zbudowana jest na podobieństwie (analogii): skoro „Bóg stworzył człowieka na swój obraz”, mówiąc do siebie „uczynimy człowieka na nasz obraz, podobnego Nam” (Rdz 1, 26), to – wykorzystując logiczną operację odwrócenia podobieństwa – wnioskować można, że Bóg jest podobny do człowieka. U podstaw tego sposobu ukazywania Boga leży zarówno zasadnicza cecha umysłu ludzkiego, który na obraz i podobieństwo własne stwarza obraz świata, przewyżając w ten sposób poczucie niepokoju, zagubienia i lęku w obliczu otaczającej go danej lub odgadywanej rzeczywistości¹, jak i najstarsza tradycja formowania Pisma – to Jahwista, używając licznych antropomorfizmów, stworzył podstawę obrazu Boga podobnego człowiekowi, wykonującego jego czynności. Jemu zawdzięczamy wyobrażenie Boga przechadzającego się po raju, lepiącego człowieka z gliny, przyodziewającego Adama i Ewę w szaty, które dla nich sporządził, goszczącego u Abrahama z wizytą. Wyobrażenie to zestawione zostało w tradycji literackiej z obrazem Boga, który według *Księgi Mądrości* urządził wszystko (świat) „według miary, liczby i wagi”. A tradycja platońska skojarzona z tymi obrazami wpłynęła ostatecznie na ukształtowanie się jednego z najlepiej wykrystalizowanych motywów literackich i plastycznych antropomorfizujących postać Stwórcy Boga jako Wielkiego Architekta Wszechświata – *architectus mundi*². I nie był to tylko typowy alegoryczny obraz wieków średnich czy też wizja umysłu oświeconych – konwencje raz stworzone ciągle trwają, używane są oczywiście inaczej, mają inne funkcje, czasami służą polemice. „Mówienie” o Bogu jest jednak oparte na mocno zakodowanym w kulturze obrazie wywie-

¹ I. Dąbalska, *O metodzie analogii*, [w:] tejże, *Dwa studia z teorii naukowego poznania*, Toruń 1962, s. 45.

² O plastycznych realizacjach tego motywu i ich biblijnych podstawach pisze J. Hani, *Symbolika świątyni chrześcijańskiej*, przeł. A. Q. Lavique, Kraków 1994, s. 64–69.

dzionym z analogii (człowiek : budowla – Bóg : świat). Przywołajmy wersję Mickiewiczowską, Bóg-Stwórca to:

Mistrz, co malował na niebios błękitie
I malowidła odbił na tle fali
Kolosów wzory rzezał na gór szczytynie
I w głębi ziemi odlał je z metali.
(Arcymistrz, w. 7–10)³

Mechanizm analogii widoczny jest także w próbach wyjaśniania atrybutów Boga, pytanie Anzelm z Canterbury, czy można użyć pojęcia „dobroci” istniejącej w świecie ludzi do zdobycia wiedzy o „nieskończonej dobroci Boga” stawiane było i w literaturze. Jan Błoński wspomina „niezliczonych poetów, którzy – zgodnie ze starodawnym topossem – z olśniewającej piękności wszechświata wnioskowali o dobroci i potędze Stwórcy”⁴. Agnieszka, bohaterka *Nocy i dni*, pytając o sprawiedliwość Bożą, o istoty kalekie i ich funkcję w świecie, otrzymuje wyjaśnienie w słowach księdza:

Spójrz no, moja kochana pani, na te wierzby nade drogą. Twój własny ojciec ponacinał ich czuby i patrz, jak nienaturalnie odrosły, jakie to cienkie mają różgi. Czy to nie kaleki nieszczęsne wobec zwyczajnej, zdrowej wierzby? A psują ci krajobraz? Wydają się pokraką upośledzoną? [...] A Twój ojciec nie ze złości to im uczynił, jeno dla wyższego celu, żeby nie zacieniały zboża, co tu aż do nich dochodzi. A wy patrzycie na te wierzby i nie kaleki w nich widzicie, a osobliwe piękno i pożyteczność; malujecie je i opiewacie w wierszach⁵.

Wypowiedź ta odsyła do innego wielkiego motywu literackiego opartego na antropomorfizmie i analogii – Boga jako ogrodnika (człowiek : sad = Bóg : świat). Używał go i poeta renesansowy, służył dobrze i pisarce XX wieku. Konwencja ukazywania Boga podobnego człowiekowi kryje jednak w sobie pewne niebezpieczeństwo, co dość szybko odkryto. Może Bóg podobny jest do człowieka nie tylko w dobrym, może jest omylny? „Sadownik” z *Trenu 5* jest „ukwapliwy”, uprzążając „ostre ciernie lub rodne pokrzywy”, podciął i małą oliwkę (dziecko), która mdleje i umiera. Człowiek (ogrodnik) mógł tak zrobić przez pomyłkę, nieuwagę – a Bóg?

U Kochanowskiego pytanie to postawione w jednym utworze łągodzi wypowiedź całego cyklu. Pytania takie były jednak stawiane coraz częściej i coraz ostrzej. Romantycy tocząc swój spór z Bogiem wydobywali złe „podobieństwa” Boga i człowieka: był on i Wielkim Tyranem, i Sędzią Okrutnym. Pamiętajmy jednak, że konwencja sporu z Bogiem ma długą tradycję i nie może być pojmowana jako bunt i u romantyków nie była jedynie buntem, służyła stworzeniu nowej koncepcji Boga. Mądrość przestała wystarczać – musiała pojawić się Mi-

³ Utwór ten interpretuje Marian Maciejewski (*Jeszcze o liryce rzymsko-drezdeńskiej Mickiewicza*, [w:] *Sacrum w literaturze*, Lublin 1983, s. 241–242) wskazując, iż romantyczne myślenie o mocy i kompetencjach artysty służyło do konstruowania obrazu boskiego Arcy-Mistrza. Jednocześnie wskazuje na niewystarczalność tych kategorii do opisu Boga wcielonego:

„Dotąd mistrz nazbyt wielkim był dla świata,
Dziś świat nim gardzi poznawszy w nim brata” (w. 17–18).

⁴ J. Błoński, *Ekumenizm a literatura*, [w:] *Sacrum w literaturze...*, s. 31.

⁵ M. Dobrowolska, *Noce i dnie*, t. 5, Warszawa 1982, s. 217.

łość. Mistyka romantyczna stworzyła nową, dialektycznie szarmonizowaną wizję Boga i świata, zbudowaną ponad antropomorfizmami. Można by tu przywołać *Genesis z ducha* Słowackiego.

Próba opisu Boga przez analogię do działań i cech człowieka przyniosła z jednej strony możliwość przybliżenia istoty Bożej, lepszego jej zrozumienia i ogarnięcia myślą, z drugiej ukazała wszystkie niebezpieczeństwa kryjące się za zbyt dosłownym wykorzystaniem analogii. Nie zawsze złe cechy ludzkie przypisywane Bogu służyły stworzeniu nowej wizji Istoty Najwyższej; następcy romantycznych buntowników wykorzystali analogię do destrukcji obrazu Boga. U Lautréamonta czytamy:

Wszystko pracowało zgodnie ze swoim przeznaczeniem [...]. Wszystko oprócz Stwórcy! W podartych szatach leżał na drodze. Dolna warga mu obwisła jak cuma usypiająca [...] Był pijany! Okropnie pijany! Pijany jak pluskwa, która wchłonęła w ciągu nocy trzy beczki krwi! Napelniał echo słowami bez związku⁶.

Bóg – pijak, bezradnie leżący pod płotem, sprofanowany przez człowieka to ostateczny kres antropomorfizmów i zbyt daleko poprowadzonych analogii. W jakim celu stworzony? By ośmieszyć Boga? Czy tylko by wskazać, jak śmieszne i niedoskonałe jest nasze myślenie – skoro Bóg może być architektem czy ogrodnikiem, może być także i pijakiem. Bezradność analogii w „mówieniu o Bogu” staje się w wieku XX oczywista, co nie znaczy, że przestaje być wykorzystywana, szczególnie tam, gdzie literatura służy celom dydaktycznym – Agnieszka Niechcicówna tocząc nieugięcie swój spór z księdzem proboszczem, niezmordowanie jego racjom przeciwstawiając własne, milknie z pokorą zapytana: „Wieszże, czym jest, jak wygląda ów podkościelny kaleka w oczach tworzącej myśli Boga? I czym jesteśmy w jego zamiarach, gdy nas tak ponacina i pokaleczy?”⁷. Milknie nie dlatego, że jej dylematy zniknęły, ale dlatego, że w słowach księdza była „siła, która porywa i rozbraja”. Siła analogii tkwi bowiem w głęboko zakorzenionym przekonaniu, że Boga nie można zdefiniować, bo jego „*divinitas* jest niepojęta”, by użyć słów XVII-wiecznego kaznodziei, można go definiować tylko „*circumscriptive*, z uczynków i spraw cudownych”⁸. Słabością analogii jest jednak to, że nie daje podstaw do sądów o tym, czym jest „Bóg jako Bóg”. Filozof ujął to tak:

Gdy staramy się rozumieć atrybuty Absolutu na wzór ogólnej analogii proporcjonalności [...], popadamy w zwyczajną antropomorfizację, gdyż Absolut nie jest ani czynnikiem materialnym, ani formalnym naszego bytu ludzkiego⁹.

Literatura prawdę tę pokazała w sposób sobie właściwy, rozbijając konwencję, za którą kryła się tylko konwencja. Jeden obraz, piękny i twórczy, zastępując obrazem drugim, brzydkim i destrukcyjnym, oba wzięła w cudzysłów i opatrzyła znakiem zapytania.

⁶ L a u t r é a m o n t, *Pieśni Maldorora*, [w:] L a u t r é a m o n t, *Poezje wybrane*, przeł. i oprac. J. Waczków, Warszawa 1982, s. 1.

⁷ M. Dąbrowska, dz. cyt., s. 217.

⁸ M. K o r o n a, *Directorium abo raczej wprowadzenie do pojęcia terminów elementów logicznych i filozoficznych (...)*, Kraków 1664, k. G₂.

⁹ M. A. K r a p i e c, *Metafizyka. Zarys teorii bytu*, Lublin 1984, s. 506.

Drugą konwencję „mówienia o Bogu”, obecną w literaturze kształtuje nie konkretny antropomorficzny obraz oparty na analogii, lecz symbol. Choć może nie warto upierać się, by ukazywać tę konwencję jako całkiem odmienną, wszak każde mówienie o Bogu jest symboliczne, także to, w którym Bóg jest ojcem czy ogrodnikiem. Odmierna jest jednak postawa wobec symbolu, kryterium jego stosowności nie jest porównywanie go z doświadczalną rzeczywistością przez budowanie analogii. Słowo „Bóg”, jak zauważa Paul Tillich, zawiera w sobie pojęcie tego, co nieuwarunkowane i transcendentne, tego, co ostateczne, ale także pojęcie pewnego przedmiotu, któremu przypisuje się niejako właściwości i działania¹⁰.

W literackim mówieniu o Bogu, opartym na analogii, wykorzystuje się ten drugi aspekt słowa „Bóg” – uprzedmiotawianie. Czasem z utraceniem zdolności pojmowania, że każde uprzedmiotawianie musi być błędne; w mówieniu symbolicznym akcentuje się to, co transcendentne i nieuwarunkowane. Z konieczności jednak sięga się do określeń pozostających w jakimś stosunku do rzeczywistości, choć może nie tak łatwo uchwytnym jak w przypadku analogii.

Przykładem tego typu mówienia o Bogu jest rozwijana przez wieki symbolika koła jako obrazu Boga (wspólna oczywiście różnym religiom, poczynając od orfizmu aż po mistykę chrześcijańską). W świecie chrześcijańskim wywieść ją można z dwunastowiecznej definicji Boga: *Deus est sphaera, cuius centrum ubique, circumferentia nusquam* – Bóg jest sferą, której środek znajduje się wszędzie, a obwód nigdzie. Krąg jest zarówno symbolem nieskończoności Boga – gdyż niezmierny jest obwód, który zakreśla wieczność, jak i jego stałości – gdyż niezmierny krąg ma swoje centrum. Przywołajmy obraz wieńczący ostatnią część *Boskiej Komedii* Dantego *Raj*:

Oto w głębinach materii przejrzystej
Światła zjawił się rys Trojga Obręczy.
Równych w obwodzie; lecz barwy troistej.

Jeden z drugiego Krąg, jak tęcza z tęczy;
Zdał się odbity, a w trzecim pałało
Jak ogień, który z dwojga się wynętrzy;

Przeł. E. Porębowicz; p. 33 w. 115–120

Symboliczny obraz koła kreowany przez Dantego połączony został z wizerunkiem Twarzy Człeczkiej „wjawionej” w okrąg, przymioty tego wizerunku określa poeta tak (w. 124–126):

Zarzewie wieczne, samo w sobie tkwiące;
Samo-pojętne, samo pojmowane,
W tym się pojęciu własnym kochające!...

Koło złożone z trzech obręczy jest symbolem Trójcy Przenajświętszej, a jej najważniejszą cechą – „Miłość, co wprawia w ruch słońce i gwiazdy”. Obraz wieńczący *Raj* jest kwintesencją Dantejskiej boskości, jej absolutnego ześrodkowania i absolutnej kolistości. W interpretacji Pouleta:

¹⁰ P. T i l l i c h, *Symbol religijny*, [w:] *Symbole i symbolika*, przeł. M. B. Fedewicz, Warszawa 1990, s. 164.

dusza poety kieruje się zarówno ku Bogu otaczającemu wszystko wokół, jak ku Bogu znajdującemu się pośrodku wszystkich rzeczy ¹¹.

Poulet wskazuje na żywotność symbolicznej definicji Boga jako kręgu, nie sposób oczywiście prześledzić tu wszystkich aspektów przemiany znaczeń; jednak wydaje się jednak istotna: przejście od pojmowania bytu boskiego jako samoczynnej mocy do refleksji o tym, że moc rozprzestrzeniania się pomieścił Bóg w przedmiotach stworzonych, w tym i w umyśle ludzkim ¹².

Mając w pamięci to przekonanie romantyków, spójrzmy na dwudziestowieczną wizję Boga jako kręgu i umysłu, który jest w stanie go ogarnąć. W opowiadaniu *Pismo boga* Jorge Louisa Borgesa napotyamy taką oto wizję:

[...] ujrzałem olbrzymie Koło, które nie znajdowało się przed moimi oczyma ani z tyłu, ani z boków, lecz wszędzie, jednocześnie.

To Koło utworzone z wody, ale również z ognia, było nieskończone (choć jego brzeg był widoczny). Wplecione węń, tworzyły je wszystkie rzeczy, które będą, które są i które były, i ja byłem jednym z włókien tego wszechogarniającego wątku [...]. Były tam przyczyny i skutki, i wystarczyło mi widzieć to Koło, aby zrozumieć wszystko, bez kresu ¹³.

Wizji takiej dostąpił jednak u Borgesa nie chrześcijanin u końca swej wędrówki do Boga, lecz Tzinacán, stary mag z piramidy Qaholoma, którego więzi i torturuje Hiszpan (jak się domyślamy – katolik), Pedro de Alvarado. Koło, w którym się pojawił bóg przed oczyma udręczonego więźnia, obejmuje wszechświat i najmniejsze intencje wszechświata: początki, o których opowiada *Księga Jedności*, i nieskończone procesy, które tworzą jedno tylko szczęście. Zawiera też formułę czternastu słów, dzięki którym mag mógł stać się wszechmocnym, młodym, nieśmiertelnym, pokonać wroga, ale dojrawszy „zamiary wszechświata”, nie może myśleć o banalnym szczęściu lub nieszczęściu człowieka – „leżąc w ciemnościach pozwala, by zapomniały o nim dni”. Słowo bóg w opowieści Borgesa pisane jest małą literą, wizja, której dostępuje mag, jest więc wizją bóstwa pogańskiego, czy więc jest „mówieniem o Bogu” w sensie wspomnianym poprzednio – egzemplifikacją tradycyjnej konwencji w kreowaniu obrazu Jedynego?

Dotykamy tu ciekawego zjawiska, zasygnalizowanego przez Jana Błońskiego w tekście o symptomatycznym tytule *Ekumenizm a literatura* – o Bogu istotnie mówi literatura wprost, deklaratywnie do Boga się nie odnosząca, unikająca wymówienia jego imienia, nie tworząca jego definicji – Błoński przywołuje Prousta, Witkacego, Mallarmégo, Leśmiana, Schulza ¹⁴. Religijne sacrum może być różnie kryptonimowane, u Witkacego to pojęcie Tajemnicy Istnienia. I tu chyba poza wszelkimi konwencjami i ich przemianami kryje się prawdziwa doniosłość mówienia o Bogu w literaturze, czy może raczej mówienia o Bogu, które zwykliśmy zwać literaturą.

¹¹ G. P o u l e t, *Metamorfozy czasu. Szkice krytyczne*, wybór J. Błoński i M. Głowiński. Przedmowa J. Błoński, Warszawa 1977, s. 331. Definicję Boga podajemy za Pouletem, s. 331.

¹² G. P o u l e t, dz. cyt., s. 436–437.

¹³ J. L. B o r g e s, *Pismo boga*, przeł. A. Sobol-Jurczykowski, [w:] tegoż, *Historie prawdziwe i wymyślane*, Warszawa 1993, s. 104.

¹⁴ J. B ł o Ń s k i, dz. cyt., s. 28.

Wszelka bowiem droga, na której można do Absolutu dojść, to tylko droga bytu¹⁵.

A czyż literatura nie jest stwarzaniem bytu, choćby tylko „intencjonalnego”? Nie na poziomie „mówienia o Bogu” – tematów, wątków, konwencji mówić można o docieraniu do Boga w literaturze, gdyż to będzie tylko dostrzeganie powierzchni zjawiska (i łatwa jego demistyfikacja), którego sensy głębokie kryją się gdzie indziej.

Wszak Schulzowski *Traktat o manekinach* może być czytany jako „kacerska doktryna” wielkiego herezjarchy-ojca, jako parodia aktu stworzenia. Ojciec przecież mówi:

Chcemy stworzyć po raz wtóry człowieka na obraz i podobieństwo manekina¹⁶.

Jako wreszcie prowokacyjna antropomorfizacja, skonstruowana w celu wykipienia dzieła stworzenia, wykorzystująca odwieczną symbolikę Boga-Ojca. Gdyby jednak tak czytać ten tekst, należałoby zapomnieć o Schulzowskim „u-sensowaniu rzeczywistości”, dokonywanym nieustrudzenie przez duch ludzki. Należałoby sądzić, że dzieło Schulza staje się tylko, jak kiedyś to trafnie ujął Stefan Sawicki, jeszcze jednym utworem „religijnie podejrzanym”¹⁷. Do takiej samej kategorii należałoby wpisać i Borgesa, i tych wszystkich twórców, u których łatwo stwierdzić, że „Chrześcijańskie prawdy – czy mity, jak kto woli, objętne – nie pozostają w stosunku analogii do opowiedzianej historii”, mimo to jednak, a może właśnie dzięki temu „współtworzą samą literackość tej historii, zamieniając ją w dzieło sztuki pisarskiej, wyrывая z dziedziny psychologicznego czy egzotycznego banału”¹⁸.

Z podobnego rozumienia roli literatury bierze się interpretacja dzieł Sade’a, dokonana przez Pierre’a Klossowskiego, umieszczenie jego doświadczeń w polu *delectatio morosa* i wykazanie, iż boski markiz posługiwał się w istocie metodą kontemplującego zakonnika, sam ostatecznie dokonując „negacji własnej destrukcji”¹⁹. Kto odważy się rozstrzygnąć, czy jego dzieło ma mniejsze znaczenia dla kulturowego „mówienia o Bogu” niż dzieła mistyków?

Powtórzmy to raz jeszcze: literatura nie mówi o Bogu dzięki temu, że stworzyła konwencje służące opisowi Absolutu, ale dzięki temu, że potrafiła te konwencje przekroczyć. Tworzenie tekstu jest próbą dotarcia do Absolutu, a każda lektura próbą odkrycia sacrum. Czy nie tego spodziewamy się po literaturze my wszyscy ludzie końca XX wieku, wyznawcy różnych religii, sceptycy różnego stopnia?

Bo czyż pod stołem, który nas dzieli, nie trzymamy się wszyscy tajnie za ręce?²⁰

I czyż nie najszybciej porzucamy teksty nazbyt czytelne dydaktycznie i moralizatorsko o Bogu mówiące oraz te, w których mówi się o pustce? I czyż literatura nie pokazała aż za dobrze, że gdy miejsce Boga zastępuje człowiek, pozo-

¹⁵ M. A. K r a p i e c, dz. cyt., s. 505.

¹⁶ B. S c h u l z, *Traktat o manekinach*, [w:] tegoż, *Opowiadania, wybór esejów i listów*, Wrocław 1989, s. 36.

¹⁷ S. A w i c k i, *O utworach religijnie „podejrzanych”*, [w:] tegoż, *Z pogranicza literatury i religii*, Lublin 1978.

¹⁸ J. B ł o Ń s k i, dz. cyt., s. 31.

¹⁹ P. K l o s s o w s k i, *Sade mój bliźni*, przeł. B. Banasik, K. Matuszewski, Warszawa 1992, s. 150.

²⁰ B. S c h u l z, *Księga*, [w:] tegoż, *Opowiadania...*, s. 10.

staje wypowiedzieć tylko jedno słowo: „Groza!” Ciekawe, że zarówno jawnie obrazoburczy Conrad, jak i jawnie chrześcijański Elliot doszli do tego samego wniosku. Pierwszy wkładając w usta umierającego Kurtza okrzyk: „*The horror*”, drugi planując umieścić to słowo w mottcie swoich *Wydrążonych ludzi*. Ostatecznie mottem stały się słowa: „*Mistah Kurtz - he dead*” otwierające drogę do Absolutu mimo cienia, który pada

Pomiędzy esencję
I owoc jej.

Albowiem *Tuum est Regnum*²¹. W istocie odpowiedzi na pytanie: „Jak mówić o Bogu?” udziela więc samo dzieło literackie, każde na inny sposób, czasami wykorzystując lub demistyfikując rozmaite konwencje, czasami zaś nie wspominając w ogóle imienia Bożego²², czasami bluźniąc. Dlatego nie możemy przystać na uogólnienie, że literatura jest mistyką w znaczeniach, które podał Jerzy Kaczorowski²³. Jest niesprowadzalna do mistyki, dlatego jest właśnie literaturą. Pytanie, które najpierw stawia to: „Jak mówić o człowieku?”, by przekroczył granice *profanum*, które nie jest jego zadowalającą siedzibą. Literatura bierze się z poczucia oddalenia od Boga, a nie Jego bliskości jak mistyka. Jest błędzeniem, nie docieraniem, sama podważa swe myśli, demistyfikuje konwencje, kpi i szuka dalej. Bo nasza *prawdziwa sytuacja to sytuacja oddalenia od Boga*.

²¹ Posługujemy się tu tłumaczeniem poematu *The Hollow Men*, dokonany przez Czesława Miłosza.

²² Odwołajmy się na zakończenie raz jeszcze do interpretacji Pouleta (dz. cyt., s. 328), tym razem dotyczącej egzystencjalizmu Sartre’a: musi on w końcu „stworzyć etykę, której zadaniem będzie udowodnić, że d o b r o wywieść można z n i c z e g o. Jest to mniej więcej sytuacja Boga, który miałby stworzyć sam siebie”. Z chwilą zlekceważenia podstawowego stosunku, własnej zależności od pierwiastka twórczego, oscylować można tylko pomiędzy nieruchomym światem rzeczy a zawrotną próżnią własnego j a. Mimo to, czy może dzięki temu, uznaje Poulet doniosłość refleksji Sartre’a dla kultury chrześcijańskiej.

²³ J. K a c z o r o w s k i, *Literatura jako mistyka*, [w:] *Sacrum w literaturze...*, s. 50–51.