

przestrzenie TEORII

UNIwersytet
IM. ADAMA MICKIEWICZA
W POZNANIU

UNIwersytet
JAGIELLOŃSKI



POZNAŃ 2021

Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej
ul. Fredry 10, Coll. Maius, p. 216, 61-701 Poznań
tel./fax 61 829 46 90
e-mail: akraj@amu.edu.pl

Stanisław Balbus (Kraków)
Paul Allain (Canterbury, Kent)
Anna Burzyńska (Kraków)
Bogdana Carpenter (Ann Arbor)
[Sylwester Dworacki] (Poznań)
Irena Górska (Poznań) – sekretarz redakcji
Krzysztof Hoffmann (Poznań) – sekretarz redakcji
Anna Krajewska (Poznań) – redaktor naczelna
Magdalena Popiel (Kraków)
Wojciech Sztaba (Ludwigsburg)
Elżbieta Tabakowska (Kraków)
Giovanna Tomassucci (Piza)
Seweryna Wystouch (Poznań)
Marzenna Ledzion-Markowska
Anna Piotrowicz
Piotr Zwierzykowski

Artykuły publikowane w „Przestrzeniach Teorii”
są recenzowane przez dwóch niezależnych recenzentów polskich
lub zagranicznych

Abstrakty opublikowanych prac są dostępne online
w międzynarodowej bazie danych The Central European Journal
of Social Sciences and Humanities <<http://cejsh.icm.edu.pl>>

Wydanie drukowane jest podstawową wersją czasopisma

Wersja elektroniczna czasopisma jest dostępna na Platformie PRESSto
<<http://pressto.amu.edu.pl/index.php/pt/index>>
ISSN (online) 2450-5765

© Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu,
Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2021

Wersja elektroniczna publikacji jest dostępna na licencji
Creative Commons – Uznanie autorstwa – Użycie niekomercyjne
– Bez utworów zależnych 4.0 Międzynarodowe

Publikacja dofinansowana przez
Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej
Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
oraz Wydział Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego

Ewa Wąsowska
Adam Pielachowski
Elżbieta Rygielska

WYDAWNICTWO NAUKOWE UNIwersYTETU
IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU
www.press.amu.edu.pl e-mail: press@amu.edu.pl wyd nauk@amu.edu.pl

Ark wyd. 27,00. Ark. druk. 25,875

VOLUMINA.PL DANIEL KRZANOWSKI, Szczecin, ul. Ks. Witolda 7-9

ADRES REDAKCJI

KOMITET REDAKCYJNY

REDAKTORZY JĘZYKOWI

REDAKTOR STATYSTYCZNY



Opracowanie graficzne
Redaktor
Redaktor techniczny

ISSN 1644-6763
ISSN (online) 2450-5765
DOI:10.14746/pt

WYDAWCA

Druk i oprawa

Spis treści

przestrzenie TEORII

7	Anna Krajewska Scena krytyczna
Rozprawy	
13	Joanna Orska Teorie poetów. Manifesty późnoawangardowe i poetyckie programy
43	Dorota Wojda Ironia jako dekonstrukcja umierania w <i>Listach</i> Witolda Wirpszy
83	Paweł Marciniak „i / ta wielka łapka / na ludzi” – o podmiocie w poezji Ewy Lipskiej
103	Małgorzata Kowalcze Bezwładność tożsamości. Williama Goldinga <i>Sitą bezwładu</i> w perspektywie ontologii zorientowanej na przedmiot
125	Krzysztof Obremski Akt założycielski polskiego strukturalizmu immanentnego: Juliusza Kleinera <i>Treść i forma w poezji</i>
139	Iwona Boruszkowska, Aleksander Wójtowicz Warsztat duetu autorskiego. O pisaniu kolaboratywnym Jolanty Fuchsówny i Jana Brzękowskiego
155	Karolina Chyła Szaleństwo i literatura. O <i>Dziennikach</i> Stefana Żeromskiego w perspektywie afektywnej
177	Agnieszka Waligóra Dwa ciała poety. Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego lektura performatywna
199	Mateusz Kłosowski W prześwitach poezji i filozofii, czyli tam, gdzie spotykają się Leśmian i Heidegger
217	Małgorzata Nowak Sataniczność kreacji bohatera w <i>Arabie</i> Juliusza Słowackiego
235	Elżbieta Górka, Mieszko Wandowicz Odwrócony „świat na opak”. O <i>Masce Śmierci Szkarłatnej</i> Edgara Allana Poe w kontekście teorii karnawału
247	Agnieszka Kocznur Joanna Bator w polskim polu literackim

Beata Garlej Poetyka ewokacji (nie)uczciwości w opowiadaniu <i>Człowiek, który zdemoralizował Hadleyburg</i> Marka Twaina	263
Anita Jarzyna „Na dwu i na czterech łapach”. Eseistyka nieantropocentryczna i pisanstwo Michała Cichego	279
Grażyna Gajewska Przez fantastykę do ekokrytyki. Zwrot ku <i>science fiction</i>	311
Anna Kędra-Kardela, Andrzej Sławomir Kowalczyk Poetyka kognitywna dwie dekady później. Rozważania wokół drugiego wydania <i>Cognitive Poetics</i> Petera Stockwella (2020)	331
Krzysztof M. Maj Ludotopia. O granicy świata gry	347

Przekłady

Walerij Igoriewicz Tiupa W drodze do narratologii historycznej (przełożyła Agnieszka Ścibior)	367
--	-----

Scena krytyczna

Małgorzata Mikołajczak Mapowanie kanonu. Literatura polska w perspektywie światowej	395
--	-----

Contents

przestrzenie TEORII

- 7 **Anna Krajewska**
Critical Scene
- Treatise**
-
- 13 **Joanna Orska**
The Poet's Theories. Late-Avant-Garde Manifestos
and Meta-Poetic Statements
- 43 **Dorota Wojda**
Irony as Deconstruction of Dying in Witold Wirpsza's
Letters
- 83 **Paweł Marciniak**
„and / this large / human flap” — The Subject in the Poetry
of Ewa Lipska
- 103 **Małgorzata Kowalcze**
Free Fall of Human Identity in William Golding's *Free Fall*.
Insights from Object Oriented Ontology
- 125 **Krzysztof Obremski**
The Founding Act of Polish Immanent Structuralism:
Juliusz Kleiner's *Content and Form in Poetry*
- 139 **Iwona Boruszkowska, Aleksander Wójtowicz**
The Dual Author Technique. On Collaborative Writing
by Jolanta Fuchsówna and Jan Brzękowski
- 155 **Karolina Chyła**
Madness and Literature. Stefan Żeromski's *Diaries*
from the Affective Perspective
- 177 **Agnieszka Waligóra**
The Poet's Two Bodies. A Performative Reading
of Eugeniusz Tkacyszyn-Dycki's Work
- 199 **Mateusz Kłosowski**
In the Clearances Between Poetry and Philosophy,
or Where Leśmian and Heidegger Meet
- 217 **Małgorzata Nowak**
The Satanic Creation of the Protagonist
in Juliusz Słowacki's *Arab*
- 235 **Elżbieta Górka, Mieszko Wandowicz**
An Inverted „Mundus Inversus”. *The Masque of the Red
Death* by Edgar Allan Poe and the Theory of Carnival
- 247 **Agnieszka Kocznur**
Joanna Bator in the Polish Literary Field

Beata Garlej The Poetics of Evoking (Dis)Honesty in the Short Story <i>The Man That Corrupted Hadleyburg</i> by Mark Twain	263
Anita Jarzyna „On two and four paws”. The Non-anthropocentric Essays and Writings of Michał Cichy	279
Grażyna Gajewska From Fiction to Ecocriticism. A <i>Science Fiction</i> Turn	311
Anna Kędra-Kardela, Andrzej Sławomir Kowalczyk Cognitive Poetics Two Decades Later: Considerations Around the Second Edition of Peter Stockwell's <i>Cognitive Poetics</i> (2020)	331
Krzysztof M. Maj Ludotopia. On the Boundaries of the World of Games	347

Translations

Walerij Igoriewicz Tiupa On the Way to Historical Narratology (translated by Agnieszka Ścibior)	367
--	-----

Critical Scene

Małgorzata Mikołajczak Mapping the Canon. Polish Literature in the World Perspective	395
---	-----

ABSTRACT. Krajewska Anna, *Scena krytyczna* [Critical Scene]. „Przestrzenie Teorii” 35. Poznań 2021, Adam Mickiewicz University Press, pp.7–9. ISSN 1644-6763. DOI 10.14746/pt.2021.35.0.

The editorial concerns the characteristics of a new section entitled Critical Scene, which will present critical articles showing how statements about literature, art and theory function in the academic field. It is a proposal to create a model of dramaturgical critique that will show the process of creating the relationship between a work and the field in which it operates. The new section strengthens the vision of dramaturgical literary studies developed on various stages combining art and science.

KEYWORDS: critical scene, dramaturgy, literary studies

W bieżącym numerze „Przestrzeni Teorii” wprowadzamy dział zatytułowany Scena krytyczna, który przedstawiać będzie artykuły krytyczne – teksty mające status naukowy, zaopatrzone w przypisy, bibliografię, posługujące się aparatem pojęciowym badacza literatury, jednocześnie łączące w sobie potencjał recenzji, polemiki, dialogu. Chcielibyśmy, na wzór krytyki artystycznej, odnoszącej się do sposobów funkcjonowania sztuki w polu kulturowym, pokazać, jak działają w polu naukowym wypowiedzi o literaturze, sztuce, teorii... Zamierzamy stale pobudzać refleksję nad naszymi sposobami patrzenia, w znaczeniu nie tylko oglądania sceny literaturoznawczej, ale jej kształtowania.

Proponujemy rozwijać model krytyki dramaturgicznej, czyli takiej, która twórczo łączy wypowiedź o wybranym dziele z równoczesną obserwacją samego pola, na którym się pojawia, i naszych reakcji na nie. Inaczej jeszcze można by powiedzieć, że chodzi nam o pokazanie procesu wzajemnego kształtowania i dzieła, i obszaru, na którym działa, za każdym aktem odbioru zmieniając i pole odczytań, i siebie.

Czemu ma służyć krytyka dramaturgiczna w praktyce? Przeciwwstawiając się modelowi krytyki sekującej, odcinającej, negującej, wizji recenzenta jako „szakala” siedzącego w pierwszych rzędach widowni podczas teatralnej premiery, miałyby ona być próbą utrwalenia dynamiki działań służących (po) rozumieniu i aranżowaniu współmyślenia poprzez budowanie nowych konstelacji, dokonywania przemieszczeń, rejestrowania przemian, pokazywania możliwości przejść między estetykami, ideami, utworami, światopoglądami.

Nie dokonamy tego uwięzieni w wąsko rozumianych dyscyplinach. Literaturoznawstwo XXI wieku musi być dramaturgiczne, budować różne sceny, na których będą rozgrywać się rozmaite scenariusze, zawiązywać

nieoczekiwane przyjaźnie, sojusze i porozumienia. Od wieków przeglądamy się w literaturze, choć przecież podstawią nam ona rozmaite lustra; używa słów, operuje obrazami, wabi melodią dźwięków, wyraża się w filmie, kusi teatrem, proponuje udział w performansie, wciąga nas nawet w komputerowe gry. Jeśli myślę o „sztukach splełanych”, to literatura byłaby tu najlepszym przykładem. Nasz świat stał się rzeczywistością różnorodności (czyżby miał rację Witkacy, pisząc o „jedności w wielości”?). Dlatego tak ważne jest dzisiaj, by umieć patrzeć na sztukę z coraz to innych punktów widzenia, przerzucać mosty między kulturami, różnymi artykulacjami, sposobami wyrażania myśli jako teatru.

Dział krytyki literaturoznawczej mógłby równie dobrze – zamiast Scena krytyczna – nazywać się Sfera lub Strefa krytyczna, Przestrzeń krytyczna, Punkt krytyczny, czy też po prostu – Mosty. Wybraliśmy określenie Sceny nie tyle jako aluzję do „podwójnej sceny” Jacques’a Derridy, ile nawiązanie do charakteru współczesnego literaturoznawstwa. Nazwa sceny, związanej nie tylko z teatrem, występuje w dyskursach kulturotwórczych w różnych kontekstach, np. „scena pierwotna” (Zygmunt Freud), „scena życia codziennego” (Erving Goffman), „teatr powtórzenia” (Gilles Deleuze), „*theatrum analyticum*” (Philippe Lacoue-Labarthe), „scena obrazu” (Jonathan Crary), „teatr teorii” (Rodolphe Gasché), „scena dyskursu” (Michel Foucault), „scena pisma” (Jacques Derrida)¹.

Gdyby zacytować słynne, wielokrotnie powtarzane zdanie Michela Foucaulta, że filozofii nie można już dłużej postrzegać jako myśl, „lecz jako teatr: teatr mimów na wielu scenach, uykających i chwilowych, gdzie nie widzące się gesty dają sobie znak”², to chcielibyśmy zobaczyć, jakie gesty i jakie znaki przekazują sobie różne teorie literaturoznawcze w zależności od kontekstów scen, na których funkcjonują.

Czytajmy nasze książki, przysyłajmy refleksje badawcze im poświęcone, dyskutujmy, otwierajmy nowe przestrzenie teorii, dające o sobie znać i dające sobie znak na krytycznej scenie. Krytycznej, bo pełnej manifestów nowych refleksji, krytycznej, bo kruchej, niestabilnej, chwilowej. Na scenie, która często buduje, i scenie, która niekiedy unicestwia.

Anna Krajewska

¹ Por. klasyczną już dziś pozycję Jacques’a Derridy, *Teatr okrucieństwa i zamknięcie przedstawienia*, [w:] tegoż, *Pismo i różnica*, przeł. K. Kosiński, Warszawa 2004, i dalsze dyskusje na ten temat, np. Philippe’a Lacoue-Labarthe’a, *Scena jest pierwotna*, [w:] tegoż, *Typografie*, przekł. J. Momro, A. Zawadzki, wybór, opracowanie i wstęp J. Momro, Kraków 2014, s. 87–117.

² M. Foucault, *Theatrum Philosophicum*, [w:] tegoż, *Filozofia, historia, polityka. Wybór pism*, przekł. i wstęp D. Leszczyński, L. Rasiński, Warszawa–Wrocław 2000, s. 77.

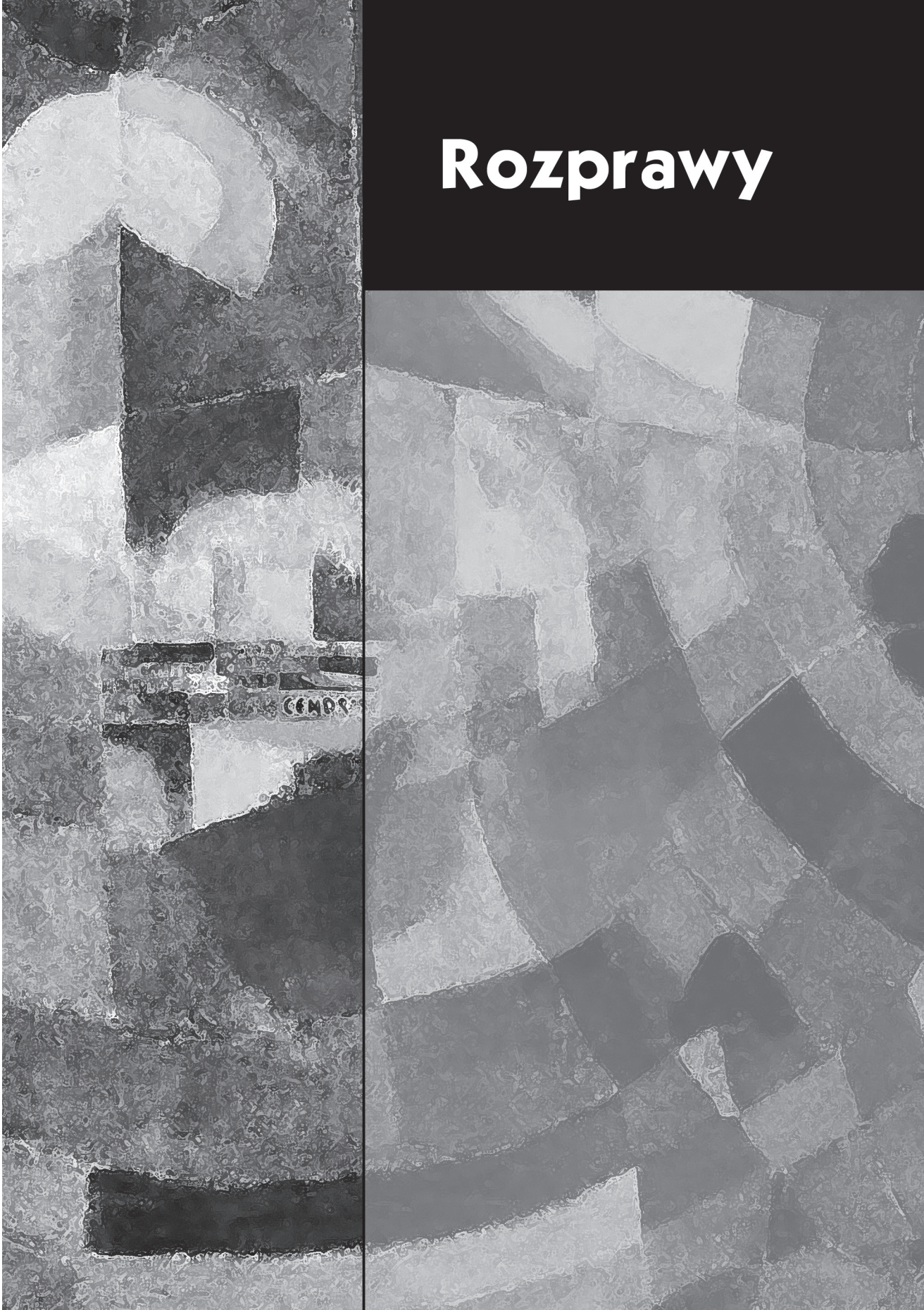
BIBLIOGRAFIA

- Crary J., *Zawieszenia percepcji. Uwaga, spektakl i kultura nowoczesna*, przekł. Ł. Zaremby, I. Kurz, redakcja naukowa i posłowie I. Kurz, Warszawa 2009.
- Deleuze G., *Różnica i powtórzenie*, przekł. B. Banasiak i K. Matuszewski, Warszawa 1997.
- Derrida J., *Teatr okrucieństwa i zamknięcie przedstawienia*, [w:] tegoż, *Pismo i różnica*, przekł. K. Kosiński, Warszawa 2004.
- Foucault M., *Theatrum Philosophicum*, [w:] tegoż, *Filozofia, historia, polityka. Wybór pism*, przekł. i wstęp D. Leszczyński, L. Rasiński, Warszawa–Wrocław 2000.
- Gasché R., *Theatrum Theoreticum*, przekł. K. Hoffmann, „Przestrzenie Teorii” 2010, nr 13.
- Goffmann E., *Człowiek w teatrze życia codziennego*, przekł. H. Datner-Śpiewak i P. Śpiewak, opracował i słowem wstępnym poprzedził J. Szacki, Warszawa 2000.
- Lacoue-Labarthe F., *Scena jest pierwotna*, [w:] tegoż, *Typografie*, przekł. J. Momro, A. Zawadzki, wybór, opracowanie i wstęp J. Momro, Kraków 2014.

Anna Krajewska – prof. zw. dr hab., redaktor naczelna czasopisma teoretycznoliterackiego „Przestrzenie Teorii” oraz serii Biblioteka Przestrzeni Teorii. Założycielka i kierowniczką Zakładu Estetyki Literackiej Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu w latach 2003–2021. Zajmuje się literaturoznawstwem, zwłaszcza teorią dramatu, estetyką literacką i performatywną. Autorka licznych prac poświęconych teorii i estetyce współczesnego dramatu, w tym książek: *Komedia polska dwudziestolecia międzywojennego. Tradycjonaliści i nowatorzy* (Wrocław 1989 – wyd. I, Poznań 2004 – wyd. II), *Dramat i teatr absurdu w Polsce* (Poznań 1996), *Dramat współczesny. Teoria i interpretacja* (Poznań 2005), *Dramatyczna teoria literatury* (Poznań 2009). W przygotowaniu: *Splątany świat*, t. 1 *Humanistyka performatywna*, t. 2 *Estetyka antybinarna*. ORCID: 0000-0001-5622-0852. E-mail: <akraj@amu.edu.pl>.

Anna Krajewska – full professor, PhD, editor-in-chief of the literary theory journal “Przestrzenie Teorii” and the Przestrzenie Teorii Library series. Initiator and head of the Unit for Literary Aesthetics at Adam Mickiewicz University in Poznań in the years 2003–2021. She deals with literary studies, especially the theory of drama, literary and performative aesthetics. She is the author of numerous works on the theory and aesthetics of contemporary drama, including: *Komedia polska dwudziestolecia międzywojennego. Tradycjonaliści i nowatorzy* [*Polish Comedy of the Inter-war Period. Traditionalists and Innovators*] (Wrocław 1989 – 1st ed., Poznań 2004 – 2nd ed.); *Dramat i teatr absurdu w Polsce* [*Drama and the Theatre of the Absurd in Poland*] (Poznań 1996); *Dramat współczesny. Teoria i interpretacja* [*Contemporary Drama. Theory and Interpretation*] (Poznań 2005); *Dramatyczna teoria literatury* [*Dramatic Literary Theory*] (Poznań 2009). She is currently writing: *Splątany świat*, t. 1 *Humanistyka performatywna*, t. 2 *Estetyka antybinarna* [*Entangled World*, vol. 1 *The Performative Humanities*, vol. 2 *Anti-binary Aesthetics*]. ORCID: 0000-0001-5622-0852. E-mail: <akraj@amu.edu.pl>.

Rozprawy



Teorie poetów. Manifesty późnoawangardowe i poetyckie programy

ABSTRACT. Orska Joanna, *Teorie poetów. Manifesty późnoawangardowe i poetyckie programy* [The Poet's Theories. Late-Avant-Garde Manifestos and Meta-Poetic Statements]. „Przestrzenie Teorii” 35. Poznań 2021, Adam Mickiewicz University Press, pp. 13–41. ISSN 1644-6763. DOI 10.14746/pt.2021.35.1.

This research paper considers the avant-garde manifestos and programmatic statements of poets, in the light of the debate on the emancipatory potential of neoavant-garde art. The author shows the need to redefine the notion of artistic autonomy that new art programmes involve. In the first part of the article, the point of origin of the modern understanding of artistic autonomy is reflected on in its two basic formulas: Kantian and Hegelian. The second part evolves an analysis of three examples of contemporary metapoetic statements by Polish poets (Piotr Sommer, Andrzej Sosnowski, Kacper Bartczak). Their neoavant-garde premises of the performative character of the theoretical discussions, and of the artistic elements that connect their theoretical ideas to the actual works of these poets lead us to the conclusion that engaged, activist poetic practice, concerning the rules directed by the questions of autonomy of art, cannot be judged from the point of view of the Kantian definition of this autonomy, especially if we take the poetical matter of avant-garde provenance into consideration.

KEYWORDS: avant-garde manifesto, programmatic statements, autonomy of art, engagement of literature, aesthetic discussions in modernity

1

Manifesty awangardowe, jak i wszelkiego rodzaju związane z literaturą wypowiedzi o programowym charakterze, należą do form, które – jako wypowiedzi metaliterackie – trudno byłoby wyobrazić sobie w XX wieku bez pojęcia autonomii sztuki i autotematyzmu jako jej znaczącej cechy. Sama potrzeba sformułowania ścisłego programu artystycznego, czy to indywidualnego twórcy, czy grupy, wydaje się powiązana z tak właśnie rozumianą potrzebą autorefleksji. Jak wiemy z rozważań Petera Bürgera z *Teorii awangardy* (1974) – awangardy historyczne początku XX wieku występowały zazwyczaj przeciwko idei „autonomicznej sztuki mieszczańskiej”, ale także w ogóle przeciwko sztuce rozumianej w kategoriach instytucji życia społecznego, wyniesionej ponad tego życia praktykę¹. Większość ugrupowań

¹ P. Bürger, *Teoria awangardy*, tłum. J. Kita-Hubner, Kraków 2006, s. 61. „Autonomiczna sztuka mieszczańska” – wydaje się, że to właśnie pojęcie marksistowsko zdeterminowanych

awangardowych, a później neoawangardowych próbowała jednak dopracować się jakiejś estetycznej (lub antyestetycznej) tożsamości – i to najczęściej w formie programowego nad nią namysłu. Hal Foster – wprowadzając w *Powrocie Realnego* (1996) polemicznie wobec Bürgera do dyskusji nad eksperymentalną sztuką pojęcie „awangardy u schyłku XX wieku” – szczególną wagę przyznał jej aspektowi krytycznemu. Wykreował obraz neoawangardy jako nieustannej negocjacji charakteru nowoczesnej i późnonowoczesnej sztuki – wobec ryzyka jej zinstytucjonalizowania z jednej strony i impulsu ciągłego poszerzania własnych możliwości poprzez konstituowanie nowych artystycznych konwencji². Jak pokazuje książka Fostera – nieodłącznym tego elementem pozostawał właśnie tekst programowy.

Źródłem autorefleksji w nowoczesnej sztuce, połączonej w tej perspektywie z krytyką zewnętrznych jej uwarunkowań, pozostaje niewątpliwie kantowska teoria estetyki. Jak się wydaje, z punktu widzenia (także polskich) literaturoznawczych teorii, podejmowanie programotwórczych wysiłków ze strony ugrupowań awangardowych, ukierunkowanych na dookreślenie własnej artystycznej specyfiki (a więc autonomii), pozostaje w sprzeczności z przywoływaną przez nie każdorazowo tezą o zaangażowaniu – obrazoburczą wobec modernistycznej tradycji, a często i skierowaną przeciwko samej sztuce³. Podkreślanie autonomii sztuki poprzez autotematyczne wyeksponowanie narzędzi artystycznego wyrazu, jak chociażby w przypadku polskich konstruktywistów zrzeszonych w grupie „a.r.” czy też przedstawicieli poetyckiej Awangardy Krakowskiej, było zazwyczaj w badaniach literackich eksponowane kosztem zaangażowanej społecznie postawy artystów (klasyczna w tej mierze byłaby oczywiście wypowiedź Janusza Sławińskiego [1998])⁴.

teoretyków sztuki, takich jak Bürger, decyduje w większości o odcinaniu się od pojęcia „autonomii sztuki” w pismach marksistowsko zorientowanych zwolenników poststrukturalizmu i wszystkich przedstawicieli posthumanizmu; krytyka wynika w tym wypadku z przesłanek społecznych i klasowych, a towarzyszy jej najczęściej zwrot przeciwko elitaryzmowi sztuki modernistycznej/nowoczesnej.

² H. Foster, *Powrót Realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2010, s. 44.

³ R. Nycz, *Język modernizmu: prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997, s. 31–32.

⁴ Właśnie taka sprzeczność doprowadziła do około 1924–25 roku rozłamu w konstruktywistycznej grupie Blok. Artyści związani nadal z czasopismem „Blok” (z Żarnowerówną i Szczuką), a potem także od 1925 roku z „Preasens” (ze Stażewskim), podobnie jak Tatlin i Rodezenko wyznawali koncepcję sztuki utylitarnej, sztuki jako produktu, pozostającej w służbie społecznej rewolucji, także wprost poprzez agitację (A. Turowski, *Konstruktywizm polski – próba rekonstrukcji nurtu 1921–1934*, Wrocław 1981, s. 71–75). W opozycji do tych utylitarnych akcentów pozostawał program Strzemińskiego, od 1929 roku przewodzącego grupie „a.r.” (artystów rewolucyjnych). Jego koncepcja unizmu odwoływała się do pracy w organicznie rozumianej strukturze dzieła; podobnie jak u Peipera zakładała wyższość artystycznego ideału wobec codziennego życia, który to ideał miał zyskać realizację w projektowanej przez

Tematem mojego szkicu są rozważania, które mają nie tylko dookreślić krytycznie charakter tej sprzeczności, ale przede wszystkim wskazać na jej konsekwencje dla dzisiejszych, neo- i postawangardowych programów poezji. Samo pojęcie autonomii artystycznej okazuje się w tym przypadku najczęściej punktem „do przekroczenia” dla jakkolwiek rozumianej postawy zaangażowanej; dopiero wobec niego rozwijać się może dialektyka rozważań o granicach nowoczesnej literatury czy też zachodzić rewidowanie strukturalistycznego stanowiska dotyczącego literackości jako jednej z determinant odrębności tej badawczej dyscypliny⁵. W nowych pracach literaturoznawczych, kierujących się zarówno impulsem poststrukturalistycznym, jak i przesłankami zwrotu kulturowego, pewna definicja autonomii sztuki w nowoczesności, traktowana jako oczywistość, przyjmowana jest jako punkt odniesienia w dążeniu do innowacyjnych wniosków. Podam w tym miejscu tylko parę przykładów służących różnym celom, które, jak będę próbowała wykazać, wywodzą się z kantowskiego ujęcia autonomii estetyki. „Praca nad tekstem koncentruje się przede wszystkim na badaniu tekstu (dzieła sztuki) jako artystycznego przedmiotu – zamkniętego, formalnie skończonego oraz wyodrębnionego (autonomicznego) – i zmierza do uchwycenia reguł jego wewnętrznej organizacji, głębokiego porządku ich znaczenia; co jest tak wyrazistym rysem całej tradycji filologiczno-strukturalnej” – od takiej autonomicznej formuły abstrahuje w książce *Poetyka doświadczenia* Ryszard Nycz⁶. Joanna Grądziel-Wójcik w pracy *Zmysł formy*, wychodząc z podobnych założeń, buduje oparty na opozycjach model poetyckiej nowoczesności, by uzasadnić jego wewnętrzne skomplikowanie:

Problematyka somatyczna naświetla podstawowe problemy nowoczesności, rozpiętej między kulturą i naturą, cielesnością i techniką, psyche i somą, materią i me-

sztukę przyszłości (tamże, s. 84–86). Oba warianty konstruktywizmu polskiego pozostawały jednak bliskie idei sztuki, która w swojej autonomicznej specyfice nie jest obca społecznemu wymiarowi artystycznej działalności. Strzeżniński – podobnie jak konstruktywiści poetycy (Peiper, Przyboś, Brzękowski czy Kurek) – pisał o sztuce jako budowie nieodłącznej od powszechnego impulsu społecznego swoich czasów (tamże, s. 17 oraz 95–96).

⁵ Ścisłe te kwestie w odniesieniu do zjawisk już ponowoczesnych opisuje książka Edwarda Balcerzana, zatytułowana *Literackość* (Wrocław 2013). Wzorcową relację między autonomicznością, kojarzoną z autotelicznością dzieła literackiego i jego referencyjnością przedstawia Agnieszka Kluba w klasycznej już pracy *Autoteliczność-referencyjność-niewyraźność. O nowoczesnej poezji polskiej 1918–1939* (Wrocław 2014, s. 10–12). Historię inspirowanego czy też wzmacnianego przez impulsy formalistyczne i strukturalistyczne utrwalania rozdziału autonomii i zaangażowania w polskiej teorii literatury przedstawiają m.in. prace D. Ulickiej (z ostatnich por. np. *Pro et contra. Czyli jak stara jest nowa humanistyka i jak nowa jest stara humanistyka*, [w:] *Polonistyka na początku XXI wieku. Diagnozy, koncepcje, perspektywy*, t. 1, red. R. Cudak i K. Pospiszyl, Katowice 2018).

⁶ R. Nycz, *Poetyka doświadczenia: teoria – nowoczesność – literatura*, Warszawa 2012, s. 11.

tafizyką, autonomią i uczestnictwem. Samoświadoma, programowo zorientowana twórczość, zwłaszcza awangardowa, nie dopuszcza do zaniedbania, „braku zmysłu formy”, jednocześnie wyostrzając „jadowite” pytania o homologię między światem napisanym i empirycznym, zaangażowanie literatury w rzeczywistość staje się tu bowiem jednoznaczne z zaangażowaniem w formę⁷.

Elżbieta Winiecka z kolei, operując kategorią krytycznego „dystansu” jako podstawy umożliwiającej charakteryzowanie refleksyjnych czynności estetycznych podmiotu nowoczesnego, kluczowe dla swojej książki pojęcie wywodzi wprost z estetyki kantowskiej – wraz z jej koronną cechą, bezinteresownością: „Nowoczesna estetyka kantowsko-baumgartenowska wskazuje na szczególny charakter doświadczenia estetycznego, które było traktowane bądź intelektualnie, bądź emocjonalnie”⁸. Potem w przypisie dodaje: „Estetyczne postrzeganie w ujęciu nowoczesnym umożliwia dystansowanie się zarówno wobec poznania pojęciowego (teoretycznego), jak i wymiaru praktycznego (etycznego)” (tamże).

Jak widać, znaczenia samej „autonomii” w tekstach literaturoznawczych właściwie nie poddaje się próbom głębokiej redefinicji. W nowoczesnych i nowoczesnych omówieniach poezji na gruncie polskim to pojęcie, wiązane z autorefleksyjnością czy autotelicznością sztuki, uznaje się – podobnie jak Peter Bürger – za oczywistą podstawę w związku z modernistyczną deklaracją niezależności sztuki wobec codziennej praktyki wraz z towarzyszącą jej dyrektywą bezinteresowności⁹. Polscy badacze i badaczki posługują się tym najbardziej upowszechnionym jego rozumieniem, przypieczętowanym w przestrzeni literaturoznawczej przede wszystkim przez okres teoretycznoliterackiej dominacji strukturalizmu, zaczynającej się od lat sześćdziesiątych/siedemdziesiątych XX wieku. Tymczasem większość koncepcji estetycznych, którymi posługujemy się w Polsce obecnie – pochodzących z depozytu przełomu poststrukturalistycznego czy też stanowiących pokłosie licznych zwrotów w literaturoznawstwie kulturowym przełomu XX i XXI wieku – wywodzi się raczej z heglowskiego, krytycznego już ujęcia autonomii w estetyce tak kantowskiej, jak i schillerowskiej czy wczesnoromantycznej (włączając

⁷ J. Grądział-Wójcik, *Zmysł formy: sytuacje, przypadki, interpretacje polskiej poezji XX wieku*, Kraków 2016, s. 6–7.

⁸ E. Winiecka, *Z wnętrza dystansu. Leśmian – Karpowicz – Białoszewski – Miłobędzka*, Poznań 2012, s. 109.

⁹ P. Bürger, dz. cyt., s. 45 i n. Pomimo że przesłanki do wyłonienia i krytyki pojęcia awangardy – jako sztuki o impulsie antyinstytucjonalnym, dążącej do zniesienia samej idei sztuki – wynikają u Bürgera z lektur szkoły frankfurckiej, więc z heglowsko-marxowskiego punktu rozważań o estetyce jako praktyce społecznej – jego pojęcie autonomii rozumiane w kategoriach „sztuki mieszczańskiej” wywodzi się całkowicie ze słownika kantowskiego.

w to przede wszystkim hermeneutykę Schleiermachera)¹⁰. Żeby ściślej ująć różnicę, moim zdaniem tkwiącą u podstaw dwóch różnych estetycznych koncepcji autonomii ważnych dla nowoczesności – często łączonych, a przecież raczej wykluczających się – warto po raz kolejny zwrócić się do źródeł. Hegłowska krytyka estetyki uniemożliwia wprost kantowską, bezinteresowną kontemplację harmonii bytu, która przynosić ma w refleksji niezmysłową i niepraktyczną przyjemność.

Kantowska samorefleksyjność jako wyznacznik ugruntowujący niezależność estetyk – w roli osobnej dziedziny doświadczenia umysłu – niesie w sobie wszystkie cechy, jakie w polskiej refleksji nad sztuką kojarzone są z modernistycznymi (w sensie nurtu w sztuce i kulturze dominującego w końcu XIX wieku), symbolistycznymi, ale też impresjonistycznymi i ekspresjonistycznymi przesłankami dzieła sztuki. Zasadniczym wynalazkiem pozostawało w tym przypadku zjawisko „refleksywności” władzy sądzenia, która w odniesieniu do podmiotu działałaby na samozwrotnej zasadzie – w odróżnieniu od praw, których intelekt docieka zawsze w związku z zewnętrznym przedmiotem. Samo poszukiwanie praw i przekonanie o celowości tego, co doświadczone, wyrażało się w tej refleksywności, projektującej na zewnętrzne przedmioty „podmiotowy warunek zjawiska”¹¹. Elementem, powiązaniem z refleksywnością władzy sądzenia, łączącym władzę intelektu z praktycznym rozumem, jest zasada ustalana ze względu na sam podmiot, nie na przyrodę; wyraża się ona w założeniu o celowości przyrody, powiązaniem bezpośrednio właśnie z tą władzą. Kant zaznaczał przy tym na wstępie do *Krytyki władzy sądzenia*, że nie zamierza uprawiać krytyki sztuki ani tym bardziej kształtować smaku czytającego ogółu; wagę dla niego zachowywała sama możliwość filozoficznego przeanalizowania władzy sądzenia „wyłącznie w celu transcendentalem” (KS, s. 26). A jednak właśnie kantyzm w sferze teorii estetycznych i krytyki sztuki, a co z mojego

¹⁰ To rozróżnienie będzie oczywiście kojarzone w polskiej perspektywie z wczesną, marksistowską krytyką literatury, która w kręgach literaturoznawców starszego pokolenia była objęta swoistym tabu, co mogłoby decydować o niepopularności heglowskiego jej ujęcia, w tym przypadku idącego tropami Lukácsa. W podobnym stylu do różnic dzielących autonomię formy literackiej w kantowskim i marksowskim rozumieniu odnosił się np. S. Sandler w recenzji książki H. Markiewicza *O marksistowskiej teorii literatury* („Pamiętnik Literacki” 1953, z. 1, s. 307). Także dziś autonomia sztuki, odsuwana z pola zainteresowań przez badaczy związanych z tzw. nową humanistyką, poddawana jest dyskusji z różnych perspektyw, także powiązanych z politycznymi i socjologicznymi aspektami jej znaczenia za P. Bourdieu. Do ostatnich jej odsłon należy budząca spore zainteresowanie książka N. Browna, *Autonomy. The Social Ontology of Art under Capitalism* (Durham 2019).

¹¹ I. Kant, *Krytyka władzy sądzenia*, tegoż *Dzieła zebrane*, t. IV, tłum. M. Żelazny, Toruń 2014, s. 35–40. Dalej cytuję w tekście głównym jako KS z numerem strony.

punktu widzenia najważniejsze, także polskiej teorii i krytyki literackiej, powoduje do dzisiaj najdalej idące reperkusje. Podstawa umożliwiająca dociekania intelektualne dotyczące władzy sądzenia – i połączonych z nią aspektów uczucia „rozkoszy i przykrości” jako decydujących dla tej szczególnej, ściśle „podmiotowej” (więc nieobiektywnej) dziedziny doświadczenia, przynosi pewien rodzaj roszczenia do uniwersalności. Refleksywność władzy sądzenia przekłada się na spajające praktyczne doświadczenia i teoretyczną wiedzę poczucie „całości” zjawisk oraz, co ważniejsze, „celowości przyrody”, które to prawo władza sądzenia „dyktuje sobie samej” (KS, s. 49). Może ona zaistnieć jako „refleksywna” i jednocześnie spajająca doświadczenie estetyczne dzięki temu, że sama w sobie „nie ma celu”: wyraża po prostu formalną celowość obiektu, pozostającą celową w odniesieniu do podmiotu. To poczucie celowości budzi zadowolenie (KS, s. 55), nie jest jednak powiązane z praktycznie rozumianym interesem (KS, s. 90). Istnieje przy tym w odłączeniu od obiektu, a w samym jego istnieniu poznający podmiot nie jest właściwie zainteresowany (KS, s. 69–70). Osławiona „bezinteresowność” doświadczenia estetycznego, rozumiana jako bezstronne podtrzymywanie sądu o estetycznym pięknie jakiegoś przedmiotu bez odniesienia czy to do interesu poznawczego, czy do rozkoszy zmysłowej, to nie tylko jedna z cech sądu smaku. Wydaje się, że właśnie ona zapewnia władzy sądzenia możliwość funkcjonowania jako zasada transcendentálna. Ta ostatnia łączy przesłanki teoretyczne poznającego świat intelektu z przesłanką wolności odnoszącą się do praktycznej sfery rozumienia, z którą w zgodzie pozostaje odczucie celowości przyrody (KS, s. 62 i 99).

Kantowska zasada samozwrotności podmiotowej refleksji decyduje o odzieleniu podmiotu od rzeczywistości w doświadczeniu estetycznym, powiązanym z ubierniającym podmiot odczuciem bezinteresownie doznawanej, niezmysłowej przyjemności; pozostaje zaś rozłączna z podmiotowym działaniem czy aktywnie rozumianym poznaniem. Powiedzieć można, że Kant w swojej *Krytyce...* jednocześnie władzę sądzenia wywyższył, czyniąc z estetycznego aspektu doświadczenia to, co najbardziej doniosłe, co umożliwiał nadawanie porządku poznawanym zjawiskom i co zapewnia całości poznania poczucie celowości. Jednocześnie w niemożliwy wobec wszystkich przejawów ludzkiej praktyki sposób upodrzedził sztukę – mówiąc językiem Hegla doprowadził do jej „wyobcowania” – czyniąc ją właściwie bezużyteczną poza potencjałem odzwierciedlania piękna i celowości porządku intelektualnego, jaki nadaje światu człowiek. Jakkolwiek kantowskie przesłanki najpowszechniej łączone są z autonomią sztuki, stanowią one podstawę debat estetycznych w nowoczesnej i ponowoczesnej twórczości tylko w pewnym stopniu. W tym aspekcie możemy bowiem mówić raczej o ostatecznym zwycięstwie posthegłowskiej postaci estetyki – tak w wariacie heideggerowskim, jak i wywodzącym się

z marksowskiego ujęcia heglizmu w lekturach zarówno Lukácsa, jak i filozofów szkoły frankfurckiej¹². Połączenie zasady estetycznej (wraz z innymi przejawami podmiotowości, także z punktu widzenia intelektualnego poznania) z tym, co zewnętrzne, pozapodmiotowe, stało się ambicją wielu przedstawicieli niemieckiego idealizmu spekulatywnego – Fichtego, wczesnych romantyków, Schellinga i Schillera, ale przede wszystkim Hegla. To jego „sprawdzian rzeczywistości”, który narzucił romantycznej krytyce¹³, okazał się konieczny jako reguła „prawdziwego” nie tylko poznania, ale i doświadczenia

¹² Estetyka heideggerowska, pozostająca w polemicznych, ale mocnych i zasadniczych związkach z lekturą Hegla, stanowiła mocną przesłankę dla francuskiej myśli estetycznej już od lat 30. – zarówno we wczesnej lekturze czerpiących z niemieckiej fenomenologii egzystencjalistów, jak i później w pismach podobnie zadłużonych w niej poststrukturalistów. Za istotne dla nich należałoby uznać także wykłady heglowskie w wykonaniu wzbogacającego heglizm o doświadczenia rewolucji październikowej Alexandra Kojéve’a, które wygłaszał dla słynnego Collège de Sociologie – nieformalnej grupy wpływowych już po II wojnie intelektualistów (m.in. Bataille’a, Klossowskiego, Leirisa, Cailloisa, ale także Benjamina; por. również A. Bielik-Robson, „*Na pustyni*”. *Kryptoteologie późnej nowoczesności*, Kraków 2008, s. 59–63). Znajomość właśnie tych wykładów odbiła się później (rozmaicie) w myśli Lévinasa, Maurice’a Blanchot, a (pośrednio) Derridy i Foucaulta czy w końcu postmarksistowskich i postsekularnych filozofów późnej nowoczesności (jak Agamben, Rancière czy Badiou). Zaznaczyć osobno należałoby także obecność myśli Heideggera w powojennej (niemieckiej i francuskiej) hermeneutyce – a więc w estetycznych koncepcjach Gadamera czy Ricoeura i Merlau-Ponty’ego. Z drugiej strony heglizm w reinterpretacji frankfurczyków, szczególnie Adorna i Horkheimera, akcentujących negatywny aspekt dialektyki zrodzonej w *Fenomenologii ducha*, zdominowany byłby przez odruch krytyczny tak wobec abstrakcyjnych ujęć „bycia” Heideggera z centralnym dla niego pojęciem śmierci, jak i marksistów, którzy jak Lukács upatrywali w wyidealizowanym proletariacie potencjał przyznawany wcześniej przez Hegla duchowi urzeczywistniającaemu się w historii. Zwłaszcza sprzeciw Adorna wobec wszelkiego rodzaju idealistycznej homogenizacji intelektualnych pojęć, unifikującej przeciwieństwa „negatywnej dialektyki”, zdeterminowany był, jak pisze Martin Jay, przez „prawdziwy materializm” szkoły frankfurckiej o etycznym u podstaw charakterze: „musiał on pozostawać raczej rejestrem czy też odnosić się do cierpienia i potrzeb uwarunkowanych ludzkich jednostek, niż wyjaśniać zasadę tych doświadczeń poprzez historiozoficzną teodyceę” (M. Jay, *Adorno*, Cambridge, Massachusetts 1984, s. 59). Adorno był zaciekłym polemistą Heideggera, także jeśli chodzi o kwestie estetyczne: wyrzucał mu obojętność tak wobec rzeczywistej, ludzkiej historii, jak i przyrody, a w końcu potępiał jako ahistoryczne wyabstrahowanie determinującego utopijny element filozofii autora *Budować, mieszkać, myśleć* pojęcia autentyczności (por. zwłaszcza *Jargon der Eigentlichkeit* [1964]; I. MacDonald, *Ethics and Authenticity: Conscience and Non-Identity in Heidegger and Adorno, with the Glimpse at Hegel, [w:] Adorno and Heidegger*, red. I. MacDonald, K. Ziarek, Stanford, California 2008, s. 3–9). Zaryzykować można twierdzenie, że niektóre uwagi czynione w dobie przewartościowań posthumanistycznych, zwłaszcza ukierunkowane przeciwko swoistemu wyabstrahowaniu tekstocentrycznej, poststrukturalistycznej tradycji, podążają (między innymi) śladem takiej, skierowanej przeciw Heideggerowi krytyki.

¹³ K.H. Bohrer, *Die Kritik der Romantik. Der Verdacht der Philosophie gegen die literarische Moderne*, Frankfurt am Main 1989, s. 138.

tęgo, co zewnętrzne. Hegel nadał całości egzystencji charakter procesualny, zdeterminowany (subiektywno-obiektywną) wolą poznania świata rozumianego jako zewnętrzny¹⁴. Hegłowska filozofia estetyki nie likwiduje zagadnienia autonomii – jako inkarnującej się w dziele sztuki samoświadomości poznającego bytu w jego relacji z tym, co zewnętrzne¹⁵. Wobec tego, że uwaga zostaje przeniesiona na proces twórczy, na sam ruch stawania się czy też działania (ducha w sztuce) – powiedzieć można, że kantowska „autonomiczność” relokowana zostaje w to, co poznawane czy też to, co jest w jego procesie wytwarzane jako zewnętrzny obiekt. W odniesieniu do sztuki ujmowana jest jako poczucie wolności znajdujące swój zewnętrzny wyraz, urzeczywistnienie, w pięknym dziele, które oddaje istotę owej wolności w przetworzonej przez samopoznający się podmiot materii¹⁶. W *Fenomenologii ducha* na podobnej zasadzie „wewnętrzne samopowstawanie” przechodziło w „zewnętrzność” i stawało się istnieniem „dla kogoś innego” – choć i stawanie się istnienia było „ruchem wycofywania się z powrotem do istoty”, a oba te ruchy stawania się i negacji, pozostawały wobec siebie nieoddzielne jako składowe tego samego, całościowo rozumianego procesu¹⁷. Umysł poznający to, co zewnętrzne, przemieniał według Hegła siebie i poznawaną materię w nową, uogólnioną relację podmiotowo-przedmiotową w zewnętrznej rzeczywistości, a czynił to, przekazując cechy podmiotowości zewnętrznym zjawiskom¹⁸.

Jak widać – zarówno u Kanta, jak i u Hegła autonomiczność sztuki rozumiana była w kategoriach samoświadomości poznającego podmiotu w doświadczeniu estetycznym; sztuka posiadała swoistość w związku z „podmiotowym” aspektem doświadczenia uobecnionym czy to w dziele sztuki, czy też w artystycznym działaniu¹⁹. Była więc w obu przypadkach czymś,

¹⁴ G.W.F. Hegel, *Fenomenologia ducha*, tłum. i objaśnienia A. Landman, t. 1, Warszawa 1963, s. 39.

¹⁵ Wątpliwości co do tego wysuwa i porządkuje Nicolas Walker, przypominając o Crocem i temacie śmierci sztuki, przekroczonej przez filozofię, wywiedzonego właśnie z lektur heglowskich (N. Walker, *Adorno and Heidegger on the Question of Art: Countering Hegel?*, [w:] *Adorno and Heidegger...*, s. 92). Sam autor podkreśla jednak wcześniej, że w odróżnieniu od Kanta, który ustanawiał dzieło sztuki jako mające cel samo w sobie, Hegel mówił raczej o przeznaczeniu sztuki (*Bestimmung der Kunst*): „Jeśli wszystkie rzeczy są nimi dla siebie »w sobie« tylko »wobec innego« i są odkrywane jako takie »dla nas« jedynie jako przejawy ducha, musi mieć to znaczenie także w odniesieniu do sztuki”. Sztuka jest więc – jak mówi podniośle za Heglem Walker – „pytaniem, zwrotem do rozbrzmiewającego jej echem serca, wezwaniem dla duszy i ducha” (tamże, s. 91).

¹⁶ G.W.F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, tłum. J. Grabowski i A. Landman, objaśnienia A. Landman, t. 1, Warszawa 1964, s. 14–15.

¹⁷ G.W.F. Hegel, *Fenomenologia ducha...*, s. 54–55 i 68.

¹⁸ Tamże, s. 77–78.

¹⁹ Jakkolwiek w *Wykładach o estetyce* nazwisko Kanta właściwie się nie pojawia, Czesław Karkowski dowodzi, że jej całość można potraktować jako polemikę z *Krytyką władzy sędze-*

co nie pozostawało pierwotnie przynależne, jak zwykle się mawiać, samej sztuce, ale co ogólnie rozumiany podmiot raczej do niej „wkładał”. Jednak o ile u Kanta podmiotowość zaznając rozkosznego poczucia celowości, kontemplowała tylko w tym, co zewnętrzne, piękny porządek umysłu, o tyle u Hegla refleksja nad sztuką, którą podejmowała świadomość, nie oznaczała wyłącznie zwrócenia się podmiotu ku sobie. Chodziło raczej o aktywne połączenie się z tym, co zewnętrzne – o wcielenie ducha w heteronomię i przetworzenie (zarówno jej, jak i jego) w inną jakość. W ten sposób, czemu dali wyraz najpełniej przedstawiciele i spadkobiercy szkoły frankfurckiej, jedni z najważniejszych może spadkobierców Hegla w nowoczesności, pojęć autonomii i heteronomii w dialektycznym Heglowskim ruchu samopoznającej się w zewnętrznej materii jaźni niepodobna właściwie rozdzielić.

Nie stanowi tajemnicy, że większość koncepcji determinujących XX-wieczne rozmowy o estetyce – tak Heideggerowski egzystencjalizm, Gadamerowska i francuska hermeneutyka, jak i fenomenologiczny czy historyczny poststrukturalizm oraz nowoczesne i ponowoczesne impulsy marksistowskie – to projekty zasadniczo postheglowskie. Podejmując kwestię autonomiczności sztuki, filozofowie nowoczesności i ponowoczesności rzadziej – ze wszelkiego rodzaju zastrzeżeniami, często polemicznymi wobec Kanta – rozpatrują ją w wariacie narcystycznym, który byłby właściwy dla kantowskiej właśnie tradycji²⁰. Większość polskich koncepcji awangardowych i neoawangardowych w literaturze – przedwojenne projekty futu-

nia, której istotą byłoby odmienne ujęcie kwestii formy w estetyce heglowskiej. Zaczniemy od tego, że Hegel podważał tezę o bezinteresowności jako zasadniczym elemencie doświadczenia estetycznego (zmysłowa strona dzieła kieruje u niego refleksję na niezmysłowe treści). Ważną rolę w tej polemice odgrywałyby także heglowskie ujęcie formy, nieoddzielnej od tego, co dzieło sztuki komunikuje. Pisze Karkowski: „Zdaniem Hegla, Kant nietrafnie ujął przedmiot estetyki, ograniczając zakres jej rozważań tylko do strony organizacyjnej dzieła. Oddzielenie tego, co ono komunikuje, od sposobu, w jaki to czyni, jest zabiegiem sztucznym i z teoretycznego punktów widzenia – nieuprawnionym” (Cz. Karkowski, *Hegel vs. Kant*, „Sztuka i Filozofia” 1994, nr 8, s. 159). U Hegla forma pozostaje w materii rozproszona, na modłę Arystotelejską; determinuje jej przemiany i stanowi o jej ruchu; stąd pojęcie „rzeczywistości” (*Wirklichkeit*) wywodzącej się u niego od czasownika *wirkung*, oznaczającego działanie (G.W.F. Hegel, *Nauka logiki*, tłum. J. Landman, red. nauk. M. Pańków, t. 2, Warszawa 2011, s. 249). Forma działa jak duch, idea, charakter w ruchu w artystotelejskiej tragedii i ustanawia odmienną koncepcję *mimesis*, niż ta powiązana z platońskim odbiciem, co nawiasem mówiąc stanowi temat także wielu rozpraw literaturoznawczych, uniemożliwiających przy tym kantowską koncepcję odbioru jako kontemplacji zewnętrznego przedmiotu (por. przede wszystkim pojęcie mimetyzmu formalnego Michała Głowińskiego).

²⁰ Na przykład w tekście *Qual quelle* Jacques’a Derridy, w którym pojawia się odniesienie do mitu Narcyza, filozof opiera swoją refleksję nad samozwrotnością poezji Valéry’ego, w tradycji polskiej recepcji raczej „kantowskiego” poety, na rozważaniach Heideggera – odnosząc się przy tym do heglowskiego rozumienia negatywności i negatywnej dialektyki oraz pokazując, jak w „czystym ja” spekulatywnej filozofii stwarza się miejsce na „żywe” spojrzenie

rystów, Awangardy Krakowskiej, poetów kręgu „Nowej Sztuki”, neoawangardowe projekty artystyczne Themersonów, Czycza, Wirpszy, Karpowicza, Białoszewskiego czy Miłobędzkiej, ale też uprawiających poezję konkretną jak Dróżdż czy konceptualną jak Partum²¹ – zakładały działanie poprzez materiał sztuki, a więc zaangażowane przetwarzanie w niej podmiotu, świata oraz podążającego artystycznym śladem odbiorcy. Bez heglowskich założeń co do autonomii sztuki nie do pomyślenia byłby ani jej performatywizm, ani podjęcie tematu antropologicznie rozumianej poetyki doświadczenia. Konceptcje awangardowe są zawsze aktywistyczne, woluntarystyczne, skierowane na wypracowanie nie tyle nowych postaci dzieł umożliwiających odbiorcy refleksję, ile na artystyczne ćwiczenia – ukierunkowane jednak w końcu na kształtowanie jego jaźni i jego postawy wobec zewnętrznej rzeczywistości. Podkreślić więc na tym etapie mojego wywodu by należało, że przyjmowanie dla tak pojętych awangardowych tekstów i działań oraz autotematycznych, towarzyszących im wypowiedzi kantowskiego pojęcia autonomii w celu wskazania ich swoistości – pozostaje w sprzeczności z ich autonomiczno-heteronomiczną z założenia formułą. Tam, gdzie dzieło sztuki napędzane jest heglowską koncepcją autonomii, nie będziemy mieli do czynienia tyle ze sprzecznymi przesłankami awangardowego programu, ile raczej z jej dialektyczną postacią: sztuka może stać się autonomiczna, swoista właśnie dlatego i dzięki temu, że jest zaangażowana. „Zaangażowanie w formę”, o którym pisała przywoływana wcześniej Joanna Grądziel-Wójcik, w perspektywie heglowskiej estetyki nie pozostaje w rozbieżności wobec zaangażowania sztuki w to, co heteronomiczne. W odniesieniu do postheglowskich i – w moim ujęciu – awangardowych formuł funkcjonowania dzieła powinniśmy może zamiast o „autonomii sztuki” mówić o „autonomii w sztuce”. Czy też ściślej rzecz biorąc: autonomii – rozumianej jako realizowanie wolności samostanowienia podmiotu w tym, co zewnętrzne – rozproszony w sztuce, zawierający się w niegotowym dziele, będącej swego rodzaju legatem artysty (czy też twórczego kolektywu, grupy, a nawet instytucji), zakładającym kolejne jego realizacje. W takiej postaci autonomia nie przynosi w żaden sposób w konsekwencji oddzielenia podmiotu czy przedmiotu artystycznego od zewnętrznej rzeczywistości. Sposób, w jaki rozumiemy pojęcie artystycznej autonomii – jako refleksywnego zwracania się ku własnej specyfice – domaga się przede wszystkim z perspektywy awangardy ponownego przemyślenia. Jeżeli będziemy rozumieć awangardowe wezwania do niezależności wobec

i głos innego (J. Derrida, *Marginesy filozofii*, tłum. A. Dziadek, J. Margański, P. Pieniążek, Warszawa 2002, s. 345 i n.).

²¹ Na temat poetyckich aspektów konceptualnej sztuki por. P. Bogalecki, *Wiersze-paratyury w poezji polskiej neoawangardy* (Kraków 2020), tu zwłaszcza rozdziały poświęcone Andrzejowi Partumowi i teoretykom poezji konkretnej.

muzealnych tradycji czy wobec literackiego kanonu w kategoriach całkowitego zerwania ze sztuką jako instytucją życia społecznego czy też społeczną praktyką, zawsze potykać się będziemy o heglowską spuściznę artystycznej wolności w podmiotowo-przedmiotowym przetwarzaniu materii, która pozostaje na równi wyznacznikiem autonomii sztuki. W tradycyjnym ujęciu autonomia natomiast zbyt mocno koresponduje z kantowskim założeniem o niezawisłości sztuki i za bardzo w efekcie kontrastuje z deklarowanym przez awangardę zaangażowaniem.

2

Element teoretyczny właściwy dla neoawangardy i postawangardy – w oczywisty sposób wydaje się kontynuacją tradycji manifestów i innego rodzaju programów artystycznych awangardy historycznej²². W jakich kategoriach można jednak rozpatrywać wypowiedzi o sztuce poetów dzisiaj podejmujących trud teoretyzowania na temat własnych wierszy? Przemysław Czapliński w książce *Poetyka manifestu literackiego 1918–1939* pisze na wstępie, że manifest literacki uzyskał swoje znaczenie po pierwsze w związku z samym charakterem wypowiedzi, sięgającej do wysokich gatunków i stylu „władczego, sądowego, rewolucyjnego”; po drugie pozwalając stwarzać „to, o czym się mówi” (a więc będąc komunikatem oddziałującym performatywnie); po trzecie stanowiąc zarówno usprawiedliwienie, jak i uprawomocnienie nowej sztuki. Manifest według Czaplińskiego miał w Dwudziestoleciu charakter „objawienia woli” i musiał się kojarzyć z mową obwieszczającego swoje dyspozycje władcy²³. Co za tym idzie potrzebował

²² H. Foster, dz. cyt., s. 15. Foster odnosi się do teorii szeroko, włączając do swoich rozważań teoretyków zwrotu językowego; pisze jednak przy tym: „Od połowy lat siedemdziesiątych teoria stanowi tajną kontynuację modernizmu przy użyciu innych środków. [...] Teoria stanowi skrytą kontynuację awangardy [...]: kiedy dobiegła końca rewolta 1968 roku, zajęła ona miejsce polityki kulturowej, przynajmniej w tym zakresie, w jakim jej radykalna retoryka stanowiła rodzaj koniecznej kompensacji wobec niemożności działania” (tamże, s. 15). Badacze polskiej neoawangardy mówią o pewnym deficycie pogłębionej myśli teoretycznej wśród polskich artystów; na poparcie tej tezy Piotr Bogalecki przywołuje poglądy Grzegorza Dziamskiego i Stefana Morawskiego związane z badaniami nad polskim konceptualizmem (Bogalecki, dz. cyt., s. 389). Inaczej sprawa będzie wyglądała, jeśli jako przedstawicieli działań neoawangardowych w sztuce potraktujemy również literatów, artystów słowa, którzy często, podejmując awangardową tradycję, kreowali wypowiedzi teoretyczne mające stanowić nieoddzielny element ich autorskiej sztuki (jak chociażby Różewicz, Karpowicz czy Miłobędzka). Sama książka Bogaleckiego, *Wiersze-partytury*, zachęca do tego rodzaju rozważań.

²³ Powiedzieć więc by można, że funkcjonował w obrębie heglowskiego pojęcia autonomii sztuki; w emblematyczny sposób jednak, podążający śladami reguł nauki o literaturze zbudowanych przez strukturalizm, autor musi raczej utrzymywać na przykład, że „wykład

pojęcia sztuki przybierającego charakter „rzeczy świętej, stanowiącej prawo i odsłaniającej prawdę”; stawał się także pretekstem do dokonywania „permanentnych językowych nadużyć”²⁴. Rozważaniom poznańskiego badacza niewątpliwie przyświeca romantyczna (i heglowska zarazem u podstawy) koncepcja awangardowego manifestu; manifest czy program awangardowy nie tylko wieścił przyszłość i chciał stwarzać rzeczywistość nową – co chyba najważniejsze z punktu widzenia debat nad awangardowością nowej sztuki. Wskazywał także na własne narzędzia innowacji artystów jako nieodłączny element permanentnie wychylonego w przyszłość projektu.

Hal Foster podejmując dyskusję z tezami Fredrica Jamesona o nie-emancypacyjnym charakterze eksperymentu artystycznego w dobie późnego kapitalizmu²⁵, wskazuje na zawarty w neoawangardowych projektach polityczny i ciągle impuls, który nie dopuszcza do przemienienia się sztuki w pustą grę znaczących²⁶. Autor *Powrotu Realnego* zakłada przy tym, że odrzucenie czy przepracowanie dotychczasowych, już zużytych awangardowych gestów, wraz z krytycznym paradygmatem odnawiania artystycznych zasobów sztuki, stanowi istotny element pojęcia, które można by dziś określać neoawangardą²⁷. Pojęciem tym usiłuje badacz uzupełnić, a nawet zastąpić uogólnienie postmodernizmu, wadliwie funkcjonujące według niego w XX-wiecznych debatach nad sztuką. W efekcie u Fostera dokonuje się jednak także przewartościowanie punktów ciężkości znaczenia awangardowego manifestu – wcześniej związanego ze społecznym i sprawczym rozumieniem eksperymentu awangardowej sztuki w perspektywie całości

metajęzyka”, który odbywa się w manifeście, zdeterminowany chęcią dookreślenia niezależności, więc autonomii nowych rozwiązań twórczych, z konieczności wikłać się musi w nierozwiązywalny paradoks: „Paradoksalność [...] polega na tym, że manifest, który zapewnić ma autonomię, skazuje literaturę na inną nieautonomiczność, ponieważ jego zawartość staje się wyznaniem niesamodzielności dzieła wyznaczającym literaturze miarę niesuwerenności” (P. Czapliński, *Manifest literacki jako jednostka procesu historycznoliterackiego*, „Teksty Drugie” 1992, nr 1–2, s. 69). Manifest pozostaje u Czaplińskiego w konsekwencji tekstem dziwnym, niesamodzielnym, będącym „uzupełnieniem literatury” – a więc nie elementem literaturoznawczej wiedzy, ale też nie częścią działalności artystycznej awangardystów, co byłoby z kolei zgodne z rozumieniem manifestów i teorii twórczych w wypowiedziach neoawangardy (np. sztuki konkretnej, konceptualnej czy przynależącej do nurtu *fluxus*).

²⁴ P. Czapliński, *Poetyka manifestu literackiego 1918–1939*, Poznań 1992, s. 5–6.

²⁵ F. Jameson, *Postmodernizm, czyli logika kulturowa późnego kapitalizmu*, tłum. M. Płaza, Kraków 2011, s. 47–48.

²⁶ H. Foster, dz. cyt., s. 30 i 104–107.

²⁷ O powrocie do tradycji historycznej awangardy, wbrew kategorii awangardowej innowacji, pisała m.in. Marjorie Perloff (*Unoriginal Genius: Poetry by Other Means in the New Century*, Chicago 2010; por. także J. Tabaszewska, *Awangardowe i ariergardowe tradycje w nowej polskiej poezji na przykładzie twórczości Andrzeja Sosnowskiego*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2019, z. 3).

społecznej praktyki. Gdybyśmy – idąc jego tropem – mieli wypracować jakąś odświeżającą definicję neoawangardowego czy też późnonowoczesnego manifestu – kwestia jego performatywności musiałaby zostać inaczej postawiona niż u Czaplińskiego. Przede wszystkim konieczność krytycznego rozliczenia porażek awangardowej rewolucji, które okazują się dla neoawangardowego gestu tradycją, unieważnia tezy dotyczące emancypacyjnego potencjału sztuki projektującej społeczny świat w nowej postaci. Awangardowe hasła dowodzące rzeczywistej sprawczości dzieła – jak argumentował z powodzeniem Jameson – z konieczności dementowane są poprzez mechanizmy przemysłu kulturowego, w którym krytyczne gesty artystyczne stają się jednym z fetyszów na kapitalistycznym rynku. Nie oznacza to jednak, że artyści o neo- i postawangardowych inklinacjach – jakkolwiek pozostają świadomi tak istoty problemu, jak i własnej utopijności – porzucają romantyczne przekonanie o „żywości” i „żywołności” reguł sztuki jako społecznej praktyki. Realizowane ono będzie z większym rozmysłem w rejonach nie tak bezpośrednio może związanych ze sferą społecznej komunikacji czy też społecznych urzędzeń. Najważniejszym z nich pozostaje według mnie krytyczny żywioł metarefleksji poetyckiej, często stanowiącej element czy też ciąg dalszy właściwej twórczej aktywności, niosącej ze sobą retoryczny efekt „tworzenia na gorąco” – będącego w tym przypadku również „wytwarzaniem” wspólnego świata komunikacji według kreowanych naprędce reguł.

Dobrym przykładem takiej właśnie neoawangardowej strategii pozostaje znana wypowiedź Johna Ashbery’ego *The Invisible Avantgarde* (1968). Ashbery – jakkolwiek jego rozważania dotyczące miejsca i znaczenia sztuki awangardowej bardzo przypominają tezy Jamesona – daje awangardowości zanurzonej w postmodernizującą się nowoczesność w końcu jakąś szansę. Nacisk, jaki kładzie na indywidualność rozwiązań artystycznych wydaje się decydujący dla tego, jaką sztukę nazywa ostatecznie „dobrą” („dobrą sztuką awangardową” i „dobrą sztuką tradycyjną”). Obrona „tożsamości” czy „identyczności” (*identity*) sztuki²⁸, którą możemy pojmować jako kolejny wariant wskazania jej autonomii – a jednocześnie odruch sprzeciwu wobec

²⁸ Chętnie użyłabym zamiast słowa „tożsamość” sformułowania mniej w języku polskim związanego z rozmaitymi teoriami (podmiotowości w sztuce zarówno tej rozumianej autobiograficznie, ale też płciowo czy też etnicznie lub stanowiącej o narodowym zapleczu historycznej pamięci). Pojęcie „identyczność” zostało użyte przeze mnie neologicznie; jego polskim odpowiednikiem mogłaby być „osobność”, często stosowana jako wartościujące odniesienie w stosunku do nowej poezji w krytyce lat 90. – myląc o tyle, że *identity*, o której pisze Ashbery, bądź co bądź przedstawiciel Szkoły Nowojorskiej, nie odnosi się do romantycznej indywidualności poetyckiego geniuszu czy inności/odrębności podmiotu wprost umieszczającego się poza dyskursem społecznym. Punktem odniesienia dla amerykańskiego poety w cytowanym tekście programowym pozostaje oryginalna/nieoryginalna ekspresja języka, nie zaś sprawy powiązane z kontekstualnym czy społecznym uwikłaniem poezji.

„akceptacji” ze strony mediów i środowiska, które skazują twórcze wynalazki na reprodukcję, na kliszę – staje się nowym zadaniem dla artysty, jak to określa Ashbery, „biorącego swoje życie we własne ręce”. Poeta odnosił się w tych słowach do ryzyka ponoszonego przez Jacksona Pollocka – borykającego się wiecznie ze świadomością, że być może na skutek swoich decyzji twórczych nie jest już dłużej artystą²⁹. Performatywność sztuki – związana z paradygmatem jej ciągłej zmiany – staje się wyróżnikiem zarówno jej autonomii, jak i zaangażowania w czasie, kiedy działalność artystyczna nie zajmuje już poczesnego miejsca w świadomości społecznej współczesnego człowieka, a staje się tylko wysoce nieoczywistym narzędziem oporu wobec kształtujących ją, zewnętrznych warunków. Trudno jednak obstawać w tym jej wariacie, że pozostaje ona dosłownie „sprawczą” aktywnością artystycznego gestu czy słowa.

Za polskie reprezentacje tak rozumianych manifestów neo- czy postawangardowych można by uznać wypowiedzi programowe dzisiejszych polskich poetów, których zainteresowanie awangardowymi właśnie postawami i działaniami artystycznymi pozostaje powszechnie rozpoznawalne. Odnosząc się do wypowiedzi krytycznych Piotra Sommera, Andrzeja Sosnowskiego i Kacpra Bartczaka, chciałabym przyjrzeć się ich twierdzeniom o metapoetyckim charakterze jako elementom artystycznego programu³⁰. Z konieczności nie będę mogła dokonać pełnego przedstawienia tego programu i najważniejszych aspektów stylu poetów. Spróbuję raczej odpowiedzieć na pytanie, czy i w jaki sposób teksty, stanowiące często teoretyzujący komentarz dla autorskiej poezji (ale nie tylko), mogą pozostawać wyrazem ich właściwej twórczości?

Piotr Sommer, Andrzej Sosnowski, Kacper Bartczak – to nie tylko poeci-tłumacze z języka angielskiego, ale zarazem poetyccy programotwórcy. Należą do formacji związanej mocno z przekształceniami w poezji polskiej, właściwymi jeszcze dla lat dziewięćdziesiątych, a ich praca popularyzacyjno-translatorska związana jest w naszym oglądzie przede wszystkim

²⁹ J. Ashbery, *The Invisible Avant-Garde*, [w:] *Art Theory and Criticism. An Anthology of Formalist, Avant-Garde, Contextualist and Post-Modernist Thought*, red. S. Everett, Jefferson, North Carolina & London 1991, s. 135–136. Polski przekład: Ł. Sommer, „Literatura na Świecie” 2006, nr 7–8.

³⁰ Wybieram w tym miejscu najbardziej wyraziste i najpełniejsze z projektów, które można określić dzisiaj jako poetyckie wypowiedzi programowe. Często z założenia wynikają one z parakrytycznej lub badawczej działalności, towarzyszącej aktywności twórczej. Nie odnoszę się więc do okazji tworzonych, nie mniej ważnych wystąpień, takich jak *quasi*-programowa wypowiedź Darka Foksa *Wszyscy wiemy* z almanachu Pracowni Poetyckiej Silesius (D. Foks, A. Sosnowski, *Pracownia Poetycka Silesius*, Wrocław 2015). Wypowiedzi programowe, do których odnoszę się poniżej, to jedynie wyimek z obszernej twórczości metapoetyckiej przywołanych artystów; niestety nie mogę w tym miejscu odnieść się do niej jako do całości.

z tłumaczeniami wierszy poetów Szkoły Nowojorskiej. Nie ma tu miejsca na zebranie faktów i wyłożenie przyczyn tego, że to właśnie poetycka i przekładowa aktywność poetów, takich jak Piotr Sommer czy Andrzej Sosnowski, przełożyła się w dużym stopniu na przemiany w liryce wieku XXI, a przynajmniej jej dwóch pierwszych dekad po transformacji ustrojowej³¹. Poezja i program poetycki Kacpra Bartczaka zyskują z kolei szczególną wyrazistość w sferze debaty o poezji ostatnich lat dziesięciu; stanowią oryginalne i indywidualne rozwinięcie doświadczeń, które płyną z przyswajania anglosaskich, neoawangardowych tradycji z zakresu nieco późniejszej w stosunku do nowojorczyków grupy LANGUAGE. Bohaterowie mojego szkicu, jak już mówiłam, są autorami wypowiedzi o charakterze programowym, które w wielu fragmentach uzyskują charakter manifestu poetyckiego. Po trosze manifestowe – jeśli chodzi o styl i polemiczny wymiar ekspresji własnych tez o sztuce – pozostają duże części najbardziej znanych partii ze *Smaku detalu* Sommera (1995), książki stanowiącej zbiór wypowiedzi publikowanych w prasie literackiej, głównie na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku (szkic *Zaplute karty postępu i ich ohydni rodzice*, fragmenty obszernej recenzji *Nowy Jork jak włostowicki cmentarz* czy wypowiedzi publikowane pierwotnie w „Kresach” i „Czasie Kultury”, tutaj pod tytułem *Mówienie na zamówienie*)³². Przykład wprost „manifestowy” stanowią wystąpienia przygotowane przez Andrzeja Sosnowskiego i Kacpra Bartczaka w Salonie Silesiusa, na prośbę prowadzących Anny Kałuży i Grzegorza Jankowicza. W przypadku pierwszego z poetów – ze względu na właściwie artystyczny charakter wypowiedzi, nawiązujący stylem do książki próz poetyckich *Dom ran* tego autora³³; w przypadku drugiego – ze względu na perspektywę uogólniająco-teoretyczną, powiazaną jednak otwarciem z bardziej osobiście rozumianym interesem własnej twórczości³⁴. Wszystkie wspomniane powyżej teksty mają właściwy dla programu awangardowego performatywny charakter – w znaczeniu przygotowanym przez Fostera. Autor *Powrotu Realnego* zajmuje się, jak mówiłam, nie tyle sprawczą intencją wypowiedzi programowych, ile wskazuje na ich metapoetycki żywioł i zwraca uwagę na „retoryczny” aspekt performatywności programu

³¹ Pisałam o tym w szkicu *Poeci-tłumacze jako „awangarda” lat 90.*, „Wielogłos” 2020, nr 1.

³² Podobnie potraktować można by niektóre części tekstów o przekładzie w *Po stykach* (Wrocław, 2005). Manifestem, bardzo ciekawym, stanowiącym wyłożenie poglądów dotyczących poezji, krytyki, dzisiejszych debat literackich pozostaje także nowy esej *Ładne rzeczy* (Gdańsk 2020).

³³ A. Sosnowski, *I ta zaskakująca konkluzja pozostaje w mocy*, [w:] D. Foks, A. Sosnowski, *Pracownia poetycka Silesius...*, s. 42–49.

³⁴ K. Bartczak, *Od wiersza jako organizmu mówiącego po wiersz jako formalne pole wielościowe*, „Śląskie Studia Polonistyczne” 2018, nr 2; przedruk w książce autorskiej *Materia i autokreacja. Dociekania w poetyce wielościowej*, Gdańsk 2020.

awangardowego, służący nie stawianiu tez dotyczących bezpośrednio artystycznej autonomii i rzeczywistości, przeznaczonych do jednoznacznego zaaprobowania przez odbiorcę, ale raczej do „nieustannego weryfikowania konwencji tak sztuki, jak życia”³⁵.

Twórczość eseistyczno-krytyczna Piotra Sommera przeniknięta jest właściwie w całości postulatami autora na temat poezji i sztuki. Widoczne jest to zwłaszcza w wywiadach z autorem – zawsze bardzo precyzyjnie przez niego samego przygotowywanych do druku – sposób formułowania tez w tekście o charakterze metapoetyckim, pozornie w całości teoretycznym, jest bardzo szczególny i ma przy tym mocno poetycki charakter. Sommer pisze swoje teksty – czy to artystyczne, czy teoretyczne, czy te, które mają naśladować charakter tekstu mówionego (trzeba by włączyć w to element nagrań spotkań autorskich) – w swoistym języku, który ma „całościowy” charakter. Dla samego poety ważny wydaje się przy tym, jak wiadomo, gest zacierania granicy między językiem podporządkowanym normie tekstu pisanego i swobodną konwersacją. Styl poezjowania Sommera stanowić może podstawę do postrzegania wszelkich przejawów komunikacji artystycznej w charakterze performatywu – to każdorazowo zaproszenie do współrealizowania wiersza, włączające w dzieło jako działanie konieczność żywego „rozegrania” go przez czytelnika. W perspektywie wypowiedzi metapoetyckiej więc mamy w przypadku tego poety do czynienia z ignorowaniem granicy między gatunkami poetyckimi i krytycznymi; gatunki krytyczne Sommer traktuje, jakby stanowiły przestrzeń podporządkowaną regułom jego własnej gry o poezję. Wstęp do wydanej niedawno książki eseistyczno-krytycznej (w większości składającej się z wypowiedzi związanych z własnymi przekładami), noszącej tytuł *Kolekcja wiosenna*, poeta rozpoczyna słowami:

*Pisałem te wypracowania [tytuł wstępu – przyp. J.O.] w ciągu kilkunastu lat, na rzecz doraźnych potrzeb, ale z myślą, że kiedyś dadzą się wpakować do jednej książki, a książka pozwoli mi do pewnego stopnia zaspokoić ciekawość na temat tego, co o niektórych wierszach myślę, i dlaczego. Bo człowiek od swojego pisania chyba jednak czegoś się dowiaduje (od pisania, i od tego, co napisał też). Myślałem dodać jeszcze dwa albo trzy kawałki, celem osiągnięcia wprost bezprzykładnej urody kompozycji, ale książka spuchła i bez nich. Tak oto machnąłem ręką na urodę, zwłaszcza że od niej – jak to pochoinnie sugerują porzekadła – nie przybywa charakteru. Moje doświadczenie tego nie potwierdza. Wszystkie napisałem z powodów miłosnych, czyli dlatego, że byłem ich napisaniem zainteresowany*³⁶.

³⁵ H. Foster, dz. cyt., s. 43.

³⁶ P. Sommer, *Kolekcja wiosenna*, Poznań 2020, s. 9.

Jak w bardzo wielu wierszach, autor rozpoczyna swoją wypowiedź tytułem, którego myśl jest kontynuowana już w tekście głównym. Jej tok pozostaje swobodny, styl kolokwialny, a sens wielokrotnie przełamany jest nagłymi zmianami tematu – spójność logiczna ciągu zdań rozsadzona zostaje na wiele wątków, jakby w związku ze skłonnością do popadania w dygresje. Okazują się one w efekcie tematami konkurencyjnymi wobec inicjalnego. Piotr Sommer znany jest z utworów, których zasadnicze reguły wynikają z działań na składni³⁷; tym łatwiej możemy wysledzić taką właśnie regułę w jego wypowiedziach metapoetyckich. Jeszcze lepiej z ich mechanizmu zdaje sprawę dawniejszy fragment rozmowy z Mariuszem Grzebalskim, zatytułowanej *Piotrze, zacznijmy od Zomera* („Res Publica Nowa” 2005, nr 1), przedrukowanej w książce rozmów z poetą o niewątpliwie programowym charakterze, a zatytułowanej *Ucieczka w bok* (2010). Na pytanie Grzebalskiego o wielogłosowość czy też wielorejestrowość jego poezji: „Sądzę, że za wyborem wielogłosowości stoi wybór intelektualny, narracja tłumacząca w zasadniczy sposób ten gest. Jesteś skłonny uchylić rąbka tajemnicy?” – Sommer odpowiada: „Diabli, nie wiem, czy ją znam, i nie wiem, czy chciałbym znać, a potem jeszcze ją zdradzać [...]”; potem zaś – po analizie problemów, jakie nastroczą zagadnienie wielogłosowości i założenie o „jednorejestralności, jednotonowości języka”, po nadmianieniu o tym, jak to jednorodny język „tężeje w solenności” i „marnieje w oczach” – poeta dodaje:

Bo kiedy język ma „reprezentować” [jakąś „wyłącościową postawę” – przyp. J.O.] – albo kiedy już reprezentuje – to wyłącznie. Jednorodność oznacza chyba ekskluzywność, a nawet prekluzywność, i ma to do siebie, że dąży do jeszcze większej jednorodności, bo taka właśnie jednorodna była jej mać i taka ma być jej córka – taka jej skłonność i takie dobre prawo. Powiedzmy, że to teraz będzie – hihi – pierwsze prawo prekluzywności językowej: żeby w jednorodności się ujawnić światu i w jednorodności zgasnąć. Choć ja nie uważam, żeby to było dobre prawo. Wat cudownie niejednoznacznie intonacją pisze o śmierci, że ona od narodzin, od przyścia na świat, razem z życiem „rośnie – w nas, razem też ugasa/ i na pewno dlatego jest nieskuteczna”. Ja właśnie tak widzę koncept pojedynczego rejestru i jego skuteczności – śmierć, mówiąc skrótem. A przecież – dopowiada Wat – musimy żyć nieskończenie³⁸.

³⁷ Cecha ta rozpoznawana jest dość powszechnie przez krytykę (por. np. rozproszone uwagi Piotra Śliwińskiego, Karola Maliszewskiego, Elżbiety Winieckiej czy tekst Krzysztofa Hoffmanna: *Nie ma nas tam, gdzie jesteśmy. O jednym wierszu poety składniowego*, [w:] *Wyrzy życia. Szkice o poezji Piotra Sommera*, Poznań 2010). Bardziej szczegółowo próbowałam przedstawić tę strategię w książce *Performatywy*. (J. Orska, *Performatywy: składnia/retoryka, gatunki i programy poetyckiego konstruktywizmu*, Kraków 2019, s. 73–76).

³⁸ P. Sommer, *Ucieczka w bok (pytania i odpowiedzi)*, Wrocław 2010, s. 42.

Jesteśmy oczywiście w stanie prześledzić sens wypowiedzi poety, pozostający w koincydencji na przykład z tezami Jacques'a Derridy z *Jednojęzyczności innego*, eseju, który po polsku ukazał się w specjalnym numerze „Literatury na Świecie”³⁹. Nie mniej frapujący pozostaje jednak performatywny aspekt formułowania myśli twórczej programującej wprost pewien rodzaj odbioru poezji; jego wykład przypomina kształtem zabawę w udawaną rekonstrukcję znaczenia słów, która stanowi zasadniczą strategię konstrukcyjną stojącą u podstawy wielu jego wierszy. Charakterystyczne dla niej, jak mówiłam, są wielokrotne zmiany tematu; to pozorne uleganie tendencji dygresyjnej, w związku z którą skojarzenia związane z konkretnymi słowami stanowią powód do zaskakujących „ucieczek w bok”. Niejednokrotnie przy tym Sommer operuje formami właściwymi dla narracji – jak krótka anegdota, element opisu czy metaforycznie nacechowany „przykład z życia”, osobista przechadzka, obserwacja – czy jak w przypadku powyżej – cytaty. Od nich z kolei mówiący znowu odbija się; albo następuje powrót do inicjującego całość tematu, albo rozwinięte zostają kolejne „ucieczki”. Całość dość „poetyckiego” w swoim charakterze wywodu, którego przedstawiam jedynie fragment, swobodnie błądzącego po marginesach tematu – bawiącego się własnymi wątkami – w moim przykładzie nabiera charakteru retorycznej pętli, zaopatrzonej puentą o klamrowym charakterze – naśladowanej więc pozornie tryb: *quod erat demonstrandum*. Wypowiedzi metapoetyckie Sommera, jak można powiedzieć na podstawie tych niewielkich wyimków, nie tylko mają charakter autorefleksji czy też refleksji nad poezją w ogóle, która bardzo często, jak w *Kolekcji wiosennej*, wynika z analiz przesłanek stojących za jego autorskimi przekładami obcej poezji. Jednocześnie w tekstach krytycznych Sommera nie mamy do czynienia z krytyką literacką czy też krytyką przekładu; sam sposób formułowania tekstu metapoetyckiego operuje identycznymi mechanizmami poetyckiej performatywności, co własna twórczość autora.

Przykładem innej strategii poetyckiej w metapoetyckiej wypowiedzi – właściwej dla strategii twórczych Andrzeja Sosnowskiego – pozostaje sposób, w jaki poetycki metatekst współstanowi wraz z wypowiedzią poetycką szerszą przestrzeń komunikacyjną funkcjonującą jako pewna całość dedykowana wiernemu czytelnikowi jego poezji. Andrzej Sosnowski – poza wypowiedziami metapoetyckimi, zawartymi w licznych wywiadach (część

³⁹ J. Derrida, *Jednojęzyczność innego, czyli proteza oryginalna*, tłum. A. Siemek, „Literatura na Świecie” 1998, nr 11–12. Z powyższym tekstem Derridy powiązałam przekłady Sommera z Charlesa Reznikoffa, włączając w to kontekst obcości kultury i języka, który jest elementem kondycji żydowskiej *per se* (J. Orska, *Republika poetów. Poetyckość i polityczność w krytycznej praktyce*, Kraków 2013). Por. także A. Lipszyc, *Marano na ziemi. O jeszcze innej inności Piotra Sommera*, „Teksty Drugie” 2019, nr 4.

z nich została zebrana przez Grzegorza Jankowicza w książce *Trop w trop* [2010]) – pozostaje autorem książki „*Najryzykowniej*” (2007) zbierającej szkice krytyczne opublikowane w prasie społeczno-kulturalnej w latach dziewięćdziesiątych, czytane często w charakterze programowych oświadczeń poety⁴⁰. Wprost programowo nacechowana była także seria wykładów warsztatowych *Stare śpiewki* (2013), powstałych w trakcie warsztatów poetyckich, w efekcie współpracy z Biurem Literackim. Andrzej Sosnowski – poza Piotrem Sommerem – byłby najbardziej chyba aktywnym krytycznie i autoteoretycznie poetą spośród debiutujących w latach dziewięćdziesiątych XX wieku. Jego rozbudowaną świadomość metapoetyką obrazują teksty, które – jak się wydaje – mają stanowić kompendium lektury dla czytelnika jego nieoczywistej liryki. Świadczy o tym choćby dydaktyczna tendencja związana z tekstem *Skarb kibica (foremki x5)*, stanowiącym odniesienie do używanych chętnie przez poetę form i gatunków (akrostychu, sekstyny czy pantum)⁴¹. Mocne tezy autora *Poems* dotyczące znaczenia czy sposobu funkcjonowania poezji, często stawiane – podobnie jak u Sommera – w odruchu oporu wobec zastanych, bardziej statycznych i jednorodnych norm „wysokiej” polskiej poezji, są powszechnie znane⁴². Postaram się więc znowu wskazać na taki ich aspekt, w związku z którym stają się one elementem gry, nierozdzielny wobec budowanej również w tym przypadku ponadgatunkowej materii tekstu poetyckiego.

Utwory Sosnowskiego, jak wiadomo, często nawiązują intertekstualną grę z innymi tekstami artystycznymi, przy tym szczególne dla tego poety wydaje się wytwarzanie czegoś w rodzaju sieci poetyckich argumentów, kształtujących się na przecięciach rozmaitych wypowiedzi – tak poetyckich, jak i metapoetyckich, czy nawet krytycznych innych twórców. Przywołania

⁴⁰ Do najbardziej znanych należą: *Apel poległych. O poezji naiwnej i sentymentalnej w Polsce czy O poezji flow i chart*. O tych tekstach jako programowych pisali m.in. J. Guttorow (tu: *Wiersz wychodzi z domu*, [w:] tegoż, *Urwany ślad. O wierszach Wirpisy, Różewicza, Karpowicza i Sosnowskiego*, Wrocław 2012) czy D. Kozicka (*Poezja w kłinczu (z)rozumienia*, „Poznańskie Studia Polonistyczne” 2015, nr 26).

⁴¹ A. Sosnowski, „*Najryzykowniej*”, Wrocław 2007, s. 116.

⁴² Rozdziałów w książkach krytycznych, specjalistycznych szkiców i recenzji poświęconych twórczości Andrzeja Sosnowskiego jest naprawdę wiele; trudno znaleźć we współczesnej krytyce autorów, którzy nie wypowiedzieliby się na jego temat. Do szerszych rozdziałów i całych monografii, których autorki i autorzy dokonują rekonstrukcji programu twórczego poety, należą wspomniana już wypowiedź J. Guttorowa (oraz wcześniejsze szkice, np. z książki *Niepodległość głosu* [2003]) oraz teksty Grzegorza Jankowicza (wstęp i szkic autorski w *Lekcji żywego języka: o poezji Andrzeja Sosnowskiego* [Kraków 2003] oraz rozdział w *Bliznach* [Wrocław 2019]), książka Karoliny Felberg (*Melancholia i ekstaza*, Warszawa 2009), duża partia w książce Aliny Świeściak (*Melancholia w poezji polskiej po 1989 roku*, Kraków 2010), książka Marty Koronkiewicz („*I jest moc odległego życia w tej elegii*”, Wrocław 2019) oraz moje własne szkice (J. Orska, *Liryczne narracje*, Kraków 2006; *Republika poetów*, Kraków 2013).

Hölderlina nie mogą się u Sosnowskiego obejść bez natychmiastowego wyjścia na scenę Heideggera; aluzje do Celana w tomie *Po tęczy* powodują, że pojawia się także Derrida, Jean Luc-Nancy, a w końcu i Büchner z meta-poetyckiego przedziwnego szkicu autora *Die Niemandrose* zatytułowanego *Meridian* wraz z Büchnerowskim *Woyzekiem*. Twórczość własna autora „idzie” w akompaniamencie nie tylko pastiszowo traktowanych kryptocytatów, ale całego „gniazda interpretacyjnego” danej poezji – wplatanej do wiersza w roli głosu towarzyszącego. Wyciągnę poniżej tylko jedną nić z sieci powinowactw, łączących autorskie działania Sosnowskiego z ich poetyckim zewnętrzem – zgodnie ze szczególną regułą gier słownych, przywodzącą na myśl Rousselowskie kalambury. Pokażę przy tym, że wiązana ze strategią skojarzeniowych „przepięć” między cytatami zasada wielogłosowości wiersza Sosnowskiego, o której mówił na przykład Jacek Gutorow⁴³, dotyczy także wypowiedzi metapoetyckich autora – choć w tych ostatnich staje się ona z konieczności bardziej jawna niż aluzyjna (pojawiają się tam odniesienia do nazwisk konkretnych autorów, których w poezji raczej nie znajdziemy). Swoista gra odniesień, budująca dyskurs poetycki autora *Poems*, pozostaje zawsze wielopoziomowa i wielostopniowa, a w jej trakcie różnice między tekstem artystycznym a krytycznym zostają właściwie zatarte – choć na innej zasadzie, niż to się odbywa na przykład u Sommera. Odniosę się w tym miejscu bardziej szczegółowo do wykładu pod tytułem *Wiersz i seks ze Starych śpiewek*⁴⁴.

Wykłady warsztatowe ze *Starych śpiewek* powstają mniej więcej na tym samym etapie, na którym powstawały wiersze, jakie złożyły się na *Poems*. Podobieństwo rodzinne tekstu krytycznego i poezji jest w tym wypadku dość widoczne. Całość *Poems* jest w dużej mierze skoncentrowana na rozmaitych pojęciach i formach uwodzenia – poprzez poezję i muzykę; dla całości tomu istotną rolę spełnia powracająca gdzieś tam figura Don Juana, rozpoznawalna między innymi jako odbicie *Don Giovanniego* z opery Mozarta. W *Wierszu i seksie* figura ta – przedstawiona od razu na początku wykładu – występuje w odniesieniu do *Stadiów erotyki bezpośredniej, czyli erotyki muzycznej* z Kierkegaardowskiego *Albo, albo*. Inicjuje temat związany z miłosnym oszustwem – a także, podobnie jak

⁴³ J. Gutorow, *Urwany ślad...*, s. 147–151.

⁴⁴ A. Sosnowski, *Wiersz i seks*, [w:] tegoż, *Stare śpiewki*, Wrocław 2013. Dalej cytuję jako SP z numerem strony. O tym wykładzie, odnosząc się przy okazji do kwestii autonomii i awangardowego zaangażowania w odniesieniu do poezji autora *Poems*, pisała ostatnio Alina Świeściak (*Andrzej Sosnowski i awangardowa autonomia*, [w:] *Tradycje eksperymentu/eksperyment jako doświadczenie*, red. K. Hoffmann, J. Kornhauser, B. Sienkiewicz, Kraków 2019). Por. także mój tekst *Don Giovanni. Z nieustającym odniesieniem do Sosnowskiego*, [w:] *Nowe wiersze wybrane*, red. P. Śliwiński, Poznań 2018.

u Kierkegaarda, wprowadza wątki obietnic prawdy i przyjemności. Don Juan pojawia się jednak w *Wierszu i seksie* niczym sen – na jedno мгienie i jakby tylko po to, by ustąpić miejsca kolejno Baudelaire’owi, Strawińskiemu jako autorowi *Święta wiosny*, a potem Haroldowi Bloomowi i jego „silnym poetom”, znowu „lucyferycznemu” Baudelaire’owi, a w końcu także Hölderlinowi. Powrót do tematu Don Giovanniego następuje w formie reprzyzy, w której to Kierkegaardowskie nawiązanie do opery Mozarta wzbogacone zostaje pytaniem: „Jak działa Don Juan?” – „Co on w ogóle wyprawia z językiem, jak on traktuje słowo, siebie samego, Pana Boga oraz innych ludzi?” (SP, s. 28). Na kolejnej stronie pojawia się rozwiązanie tego wątku szkicu, na której muszę zamknąć zestaw motywów tworzących temat *Wiersza i seksu*:

[...] wiersz może obiecać niemal wszystko, absolutnie na nic się nie oglądając. Gruszki na wierzbie i złote góry. Nie tylko może, wiersz zawsze obiecuje, kiedy tylko zamajaczy na stronie i da się rozpoznać jako wiersz. Obiecuje oczywiście poezję, czymkolwiek ona jest; może w ten sposób obiecywać wzruszenie czy tak zwaną przyjemność estetyczną, estetyczne przeżycie. Ale jakby tego było mało, on obiecuje znaczenie, rzeczywiste znaczenie, jak gdyby nigdy nic; zwyczajowo obiecuje jakiś komunikat, sens, odkrycie, poznanie, naukę, porozumienie, rozmowę czy bliską więź z czytelnikiem, ba, może nawet obiecać uniwersalne przesłanie – i to nawet w trybie „serio”, nawet w trybie „na stałe”. Tak zwane doniosłe przesłanie. Lecz tak obiecując, zawsze też trochę czaruje, ponieważ koniecznie musi być sobą, czyli właśnie wierszem (SP, s. 29).

Figura Don Giovanniego jest w tym miejscu jednocześnie figurą sensu i figurą poetycką – także w znaczeniu wprost performatywnym, o którym się niejednokrotnie nie pamięta, powiązany z obietnicą. Don Juan pojawia się, przez jakiś czas biegnie po scenie, wyczyniając różne piruety, po to aby (słusznie) przepaść w lucyferycznej otchłani niedotrzymanych obietnic znaczenia. Obietnica poezji – to także wyraziste odniesienie do motto do *Poems*, zaczerpniętego z transowej piosenki Tricky’ego, w której słowa „You promised me poems” powtarzają się raz po raz. Znajdują one także odbicie w wierszu z *Poems* – rozpoczynającym cykl siedmiu liryków zamykających wielowarstwowy poemat: „obiecałem ci wiersze i co z tego wyszło/ co było nam pisane monotonna muzo”⁴⁵. Obietnica poezji i romantyczna figura uwodziciela, oszusta, awanturnika – stanowią leitmotiv całości tomu, nawet jeśli on sam pojawia się tylko raz i to w swojej dalekiej, urzeczowionej formie. W *Zabawach wiosennych* mamy aluzję do innego, słynnego uwodziciela: „stacja nazywa się cagliostro siostró” (P, s. 10), a w ostatnim wierszu

⁴⁵ A. Sosnowski, *Poems*, Wrocław 2010, s. 25. Dalej cytuję jako P z numerem strony.

pojawia się „jednostka”, która „nazywała się don juan albo ariel” (P, s. 31). Całość *Zabaw* – ale także poemat *Dr Caligari resetuje świat* – nawiązują do nieukończonego poematu Shelleya *Triumf życia*; ten poeta właśnie, jak głosi jego mitologizowana biografia, podróżował szkunerem o nazwie Don Juan, kiedy utonął w wypadku; najpierw pochowany był wprost na plaży, potem zaś został wydobyty i skremowany przez przyjaciół (przy tym pochówku obecny był między innymi Byron, a całość została uwieczniona na słynnym obrazie Louisa Fourniera). Jako figurę uwodziciela można by jednak potraktować także samego mówiącego, który w *Dr Caligari* bezskutecznie poszukuje swoich ciemnych okularów, a także fujarki: „na czym mógłbym grać, czy mam bibułkę i grzebyk/ chcąc wyprowadzić światło jak dzieci z hamelin/ hamelin vel hameln alias holstenwal szeregowo/ by molestować je później w jaskini bądź na dnie” (P, s. 17). Straszliwa postać Szczurołapa z Hameln, który gra na swoim flecie czarował zwierzęta, topiąc je w końcu w rzece (według innych wersji baśni mogły to być także okoliczne dzieci), w jednym porządku powiedzie nas ku szczurowi Dżagannatowi – występującemu w roli boga Kriszny, hinduistycznego pana życia i śmierci – i odbije ku andersenowskiemu szczurowi, podziemnemu urzędnikowi sprawdzającemu paszporty podróżnikom po miejskim rynsztoku. „Przepięcie” skojarzeń, o którym mówiłam, wskazuje także na bliski związek uwodziciela Mozartowskiego z szarlatanem psychoanalitykiem ze słynnego *Gabinetu doktora Caligari* – niemego filmu w reżyserii Roberta Wiene z 1920 roku. W tle akcji także tutaj pojawia się miłosne oszustwo i szaleństwo narzeczonej głównego bohatera, a zarazem narratora filmu. Jego akcja, jak wiadomo, odbywała się w mieście Holstenwal, które nie tylko występuje z nazwy w aliteracyjnym szeregu w powyżej zacytowanej linijce, ale także odsyła do nazwy tajemniczego hotelu, domyślnym miejscu imprezy – czy też może rytualnej orgii z ludzkimi ofiarami – w *Zabawach wiosennych*, pierwszym, długim wierszu *Poems*. Całość tej uwodzicielsko-szarlatanerskiej kompozycji, budującej trzon zbioru, to jak widać gęstwa kierujących do siebie cytatów uwewnętrznionego w wierszu poetyckiego ze wnętrza. Obok tych bardziej oczywistych aluzji, sprowadzających czytelnika na jasne tropy przecięć, mamy w *Poems* także tekst odsyłający tytułem do wspomnianego baletu Strawińskiego, wielokrotne – aluzyjne i dosłowne – przywołania Baudelaire’a i w końcu autotematyczne rozważania dotyczące siły uwodzenia poezji, zazwyczaj rozbijające się w tej książce o rafy zagubienia, zapomnienia czy też pomieszania kodów, obrazującego zawiedzione obietnice wiersza. Metapoetycką strategią, przyjmowaną często przez Sosnowskiego – tak w poezji, jak i w wypowiedzi programowej – byłoby komponowanie tekstów z tych samych gotowych i zawczasu wybranych przedmiotów. Obiektów poetyckich, które przekierowują uwagę czytelnika w różne strony i które zostają spojone metodą surrealistycznych czy też Rousselow-

szych skojarzeń w ramach kolażowego projektu całości. Wywód krytyczny *Wiersza i seksu* przy tym prowadzi nas jednak wypróbowanymi ścieżkami retorycznego rozwijania argumentów, cyrkularnie powracających wątków, które dają poczucie spójności wykładu – aby w pewnym momencie zepchnąć z powierzchni dyskursu nie spodziewającego się podstępu czytelnika poprzez zerwanie wątków czy zmianę narracyjnej strategii. W poematach spojonych w *Poems* wątki, na które wskazałam, stanowią tymczasem innorodny materiał konstrukcji służącej własnym celom poety – wskazującym przy tym na swoje znaczenia pierwotne w sposób pretekstowy czy też synekdochiczny. A jednak i *Wiersz i seks*, i *Poems* traktują przecież o mechanizmach, które rozpoznajemy jako tożsame.

Trzeci bohater mojego szkicu o dzisiejszych regułach tworzenia tekstu metapoetyckiego to być może programotwórca mniej typowy w swoich teoretycznych działaniach – gdyby jego poczynania w tej mierze odnieść do strategii przedstawionych przeze mnie powyżej poprzedników. Kacper Bartczak pozostaje w swoich tekstach, stanowiących krytykę i teorię poezji, zazwyczaj w mocnym sensie tego słowa literaturoznawcą. Zarówno *Świat niescalony* (2009), jak i niedawna *Materia i autokracja. Dociekania o poetyce wielościowej* (2020) to rzeczy posiadające przede wszystkim charakter badań literackich, powiązanych z literaturą polską i amerykańską. Zaznaczyć by należało jednak, że w obu pozycjach poeta wznosi konstrukcję umocowań teoretycznych, pomagających mu uściślić jego własne stanowisko w sprawie poezji – stanowiącej znowu rodzaj praktyki, tym razem rozumianej przez pryzmat koncepcji amerykańskiego pragmatyzmu. W swojej pierwszej książce Bartczak dookreśla się przede wszystkim jako rortianista: abstrahujący jednak od polskiej, postmodernistycznej lektury Rorty’ego relatywisty – krytyka nowoczesnych postaci esencjalistycznej metafizyki z jego figurą „liberalnej ironistki”, a poświęcający więcej uwagi Rorty’emu jako filozofowi „niekantowskiej, estetycznej podniosłości pragmatycznej”, powiązanej z jego poglądami na literaturę, czyli przede wszystkim „proces czytania i podwyższania sprawności wyobraźni etyczno-estetycznej”⁴⁶. Dla polskiego poety równie ważne pozostaje zaplecze pragmatyzmu w amerykańskim wydaniu, wyrażające się w „emersonowsko-pragmatystycznej” tradycji tamtejszej poezji, która w jego ujęciu pozostawałaby skierowana przeciwko teoretyczno-lingwistycznym zabiegom amerykańskiej neoawangardy. Jak pisze na wstępie autor *Przenicacy*, popadając tym samym jako poeta w paradoks, porzmiewający jednak czysto awangardowym zaangażowaniem przeciwko zinstytucjonalizowanej literaturze i jej kanonom: „Poeci nie posługują się teorią języka. Oni język wykorzystują, w nim działają, poddając się jedno-

⁴⁶ K. Bartczak, *Świat nie scalony*, Wrocław 2009, s. 7–8.

częściej jego działaniu”⁴⁷. Dodać należy także, że głównym bohaterem *Świata nie scalonego* pozostaje John Ashbery, którego chce Bartczak jakby wyrwać z poststrukturalistycznej, skupionej na samym języku lektury. W drugiej książce stanowisko to ulega pewnej modyfikacji – może w związku z faktem, że coraz bardziej poczesne miejsce w praktyce krytyczno-poetyckiej autora *Materii i autokreacji* zajmują poeci lingwistycznej opcji amerykańskiej nowoczesnej liryki, powiązani z mocno politycznie zaangażowaną, ale zarazem bardzo zorientowaną na działania w tekście grupą LANGUAGE. Tak więc w nowej poezji, która ma godzić sprzeczności powiązane z rozdziałem przedstawianego i przedstawiającego, rozumiemy „wiersz jako akt, w którym organizm mówiący afirmuje swoją językowość, ale jest w stanie czynić to tylko w kontekście świata materii”⁴⁸.

Jakkolwiek można by traktować zwrot Bartczaka w kierunku poetyckiej praktyki, przedstawiany w ramach (jednak) uczonej teorii poezji, popartej wyborem określonych filozoficznych tradycji, jako wiążący – przyjęcie „autokreacji” podmiotowej, intelektualnej jako jednego – obok realizmu – z najważniejszych ośrodków mechaniki *Materii i autokreacji*, pokazuje, że ten mocno powiązany z modernistyczną rozmową o autonomii sztuki aspekt, stanowi ważny element wypowiedzi o sztuce poety amerykańisty. Ponieważ z jego programu wynika także ścisły rozdział języka teorii i poetyckiego, trudno rozpatrywać jego literaturoznawcze wypowiedzi w kategoriach metapoetyckiego manifestu – tak jak to było możliwe w odniesieniu do Sommera czy Sosnowskiego. Podkreślić należy jednak, że badacz – nader konsekwentny w wypracowywaniu pewnej zuniwersalizowanej, czy też, jak mówi sam, „holistycznej” koncepcji poezji – wiąże żywioł osobistej lektury wiersza, także autobiograficznego doświadczenia, ponadto bezpośrednio ze sferą własnych specjalistycznych dociekań; z konieczności więc odbija się w nich również jako poeta. Żeby to lepiej pokazać, skupię się już krótko na rozdziale kończącym nową książkę, który funkcjonował wcześniej także osobno jako programowe wystąpienie poety w trakcie Pracowni Poetyckiej Silesius.

Samo otwarcie *Materii i autokreacji*, zatytułowane *Prawo wiersza – refleksja autobiograficzno-teoretyczna*, zwraca na siebie uwagę jako – właśnie – autokreacyjna i *quasi*-autobiograficzna zarazem wypowiedź. Bartczak rozstrzuwa przed oczami czytelnika krajobraz własnej amerykańskiej przygody, której początki w sferze estetycznej (w rozumieniu zmysłowego doświadczenia), sięgałyby jeszcze uobecnionego przy tej okazji dzieciństwa pisarza, spędzanego w „smolście czarnych kamienicach łódzkiego przedmieścia” i czytanych już w tym dzieciństwie amerykańskich lektur – przygód

⁴⁷ Tamże, s. 8.

⁴⁸ K. Bartczak, *Materia i autokreacja...*, s. 30. Dalej cytuję jako MA z numerem strony.

Tomka Sawyera i Hucka Finna (MA, s. 13). Obraz o biograficznym zacze-
pieniu – studenckiego praktykowania amerykańskiej codzienności, przy-
bierający – jak u Hemingwaya – postać jakby bezcelowych opisów przyrody
i krajobrazu, przejawia się w tym miejscu zarówno jako jeszcze polskie, czy
już amerykańskie przygody z poezją, jak i w poczuciu nowości własnego ży-
cia. Obcości w roli nie tylko cudzoziemca, ale i człowieka, który, w związku
z nagłą potrzebą, okazuje się nagle mechanikiem samochodowym czy też
„złotą rączką” – na skutek magicznej umiejętności operowania śrubokrętem.
Ten swoisty materializm Bartczaka, powiązany z biograficznym praktyko-
waniem zarówno we własnej biografii, jak i poetyckiego tekstu, jest właści-
wy także dla finalnych wskazówek do lektury, wpisujących się w kategorię
poetyckiego manifestu. *Od wiersza jako organizmu mówiącego po wiersz
jako formalne pole wielościowe* – tak brzmi jego nieco skomplikowany i dość
długi tytuł. Ciekawym akcentem tej wypowiedzi okazuje się nie tylko auto-
tematyczne odniesienie do tezy ze *Świata nie scalonego* – powrót i zarazem
odwrot od kategorii wiersza jako „organizmu mówiącego”, ale wprowadzenie
własnych tekstów (trzech wierszy z wydanej w Biurze Literackim książki
Pokarm suweren) jako elementów poetyckiego przykładu, czy też raczej prze-
kładu tego, co pozostaje teoretycznym dyskursem w omawianej wypowiedzi.
Zaznaczyć należy, że w przypadku Bartczaka wykład teoretyczny po prostu
jest wykładem teoretycznym; pewna właściwa manifestowi performatywność
nie realizuje się w jego przypadku, jak u Sommera i Sosnowskiego, w sfer-
ze poetycko rozumianego rozbudowywania myśli czy też konstruktorskich
dyspozycji – tożsamy dla wiersza i dla tekstu krytycznego. Program
Bartczaka cechowałby raczej performatywizm w rozumieniu manifestu
według Czaplińskiego: to sfera teoretycznych przepisów „do wykonania” –
przepisów nawet już wykonanych, o czym świadczą mają trzy przytoczone,
własne utwory autora. Zarówno w części ukazującej „mówiące organizmy”
wierszy Williama, podążającego tu w tropy Dickinson i Whitmana, jak
i „etapie drugim”, w którym pojawiają się teksty poety, sama poezja nie jest
właściwie poddawana analizie. Bartczak odnosi się do wierszy na sposób
„całościowy” – komentując raczej, co mają one do zrobienia w przestrzeni
społecznej komunikacji. W wywodzie specjalistycznym nie mówi więc ani
„nimi” – jak Sommer, ani „z nimi” – jak Sosnowski, a raczej po prostu, trady-
cyjnie „o nich”. Tworzy jednak przy tym projekt, którego nie sposób nazwać
po prostu literaturoznawczym; stanowi on wykład poglądów poety na istotę
poezji i zarazem pozostaje komentarzem do własnej twórczości. Specyficzne
dla niej jest zwłaszcza *quasi*-pragmatystyczne stopienie lektury/działania
wiersza z poetyckim ciałem czy też ze środowiskiem, co przynosi w tej kon-
cepcji temat zaangażowania ekologicznego – widocznego także w wierszach
autora *Pokarm suweren*, zwłaszcza na przestrzeni jego ostatnich tomów.

Wiersz współczesny – pisze Bartczak – musi przemyśleć własną cielesność, organiczność, materialność. Te jego cechy nie giną. Stają się zaś ściślej związane z formalną pracą wiersza. Ciało to – jak forma – nie znika, ale staje się pojęciem inaczej, na nowo splecionym z tym, co konceptualne, abstrakcyjne, sztuczne.

Dalej dodaje:

Organizm ludzki, by żyć, musi żywić przekonania. Bez nich staje się bezwładną masą białkową. [...] Jednak w napromieniowanym środowisku to, co niegdyś było życiem, przeewoluowało w skażony system wymiany. Organizm żywi się, żywiąc przekonania – musi je w siebie przyjmować jak inne, obce substancje, z nich czerpać energię, by później spłacać dług i energię oddawać (MA, s. 285).

Wiersz jest u Bartczaka takim właśnie na poły sztucznym, na poły organicznym aparatem, zanurzonym w rzeczywistość pełną komunikacyjnych odpadów. To wiersz jako „pojemnik rekultywacyjny, poręczna oczyszczalnia ścieku, uzdatniacz pokarmu” (tamże). W zdaniach twórczego manifestu rozpoznajemy cięte na linijki, pełne określeń zarówno z biochemicznego, jak i z technologicznego słownika, właściwe dla ostatnich tekstów Bartczaka. Rozpoznajemy, ale możemy także doświadczyć – już bowiem na kolejnych stronach to, czym może stać się ponowoczesny, ekologiczny wiersz, zostaje uzupełnione o „przekład” – rzeczywistą realizację w postaci wymyka z własnej poezji.

* * *

Trzy, zaproponowane przeze mnie przykłady neo- czy też postawanguardowych poetyckich manifestów nie wyczerpują oczywiście całego zasobu strategii w programowych wypowiedziach stosowanych przez dzisiejszych poetów programotwórców. Powiedzieć przy tym należy, że taka programotwórcza świadomość właściwa jest w większej mierze dla poetów, dla których zasadniczym, formacyjnym doświadczeniem była transformacja ustrojowa 1989 roku i powiązane z nią przemiany w kulturze i sztuce, spowodowane między innymi szerokim otwarciem polskiej refleksji krytycznej i teoretycznej na Zachód. W późniejszych latach coraz rzadziej trafiają się przykłady tak konsekwentnie sformułowanych wypowiedzi metatekstowych, zdradzających awangardowe ambicje twórców zmierzających do wykucia całych nowych artystycznych teorii – chociażby wiersza polskiego. To zjawisko – pewnego ustępowania myśli metapoetyckiej na rzecz coraz częściej czerpiących z dorobku europejskiej i amerykańskiej awangardy i neoawangardy – stanowiłoby przejściowe być może *signum* dzisiejszej debaty o poezji. Powiedzieć należy, że w perspektywie teoretycznej refleksji nad sztuką

debata dotycząca znaczenia i warunków doświadczenia estetycznego trwa nadal. Z jednej strony znaczącą w niej odmianę przynoszą tezy odrzucające całkowicie antropomorficznie rozumiany podmiot wraz z towarzyszącą mu tradycyjną, antropocentryczną estetyką, wynikające z przesłanek zwrotu posthumanistycznego. Z drugiej strony, także dzisiejsi badacze literatury – uwzględniający już w sposób naturalny w swoich pismach argumenty wynikające z przesunięć zaaplikowanych badaniom literatury przez zwroty językowy, etyczny, nowohistoryczny, kulturowy, postkolonialny czy w końcu powiązany z krytyką feministyczną i ekologiczną – poszukują ciągle nowych umocowań dla estetyki jako ośrodka zainteresowania dyskursu humanistycznego⁴⁹.

BIBLIOGRAFIA

- Ashbery J., *The Invisible Avant-Garde*, [w:] *Art Theory and Criticism. An Anthology of Formalist, Avant-Garde, Contextualist and Post-Modernist Thought*, red. S. Everett, Jeffreson, North Carolina & London 1991.
- Bartczak K., *Materia i autokreacja. Dociekania w poetyce wielościowej*, Gdańsk 2020.
- Bartczak K., *Świat nie scalony*, Wrocław 2009.
- Bielik-Robson A., „*Na pustyni*”. *Kryptoteologie późnej nowoczesności*, Kraków 2008.
- Bogalecki P., *Wiersze-partytury w poezji polskiej neoawangardy*, Kraków 2020.
- Bohrer K.H., *Die Kritik der Romantik. Der Verdacht der Philosophie gegen die literarische Moderne*, Frankfurt am Main 1989
- Brown N., *Autonomy. The Social Ontology of Art under Capitalism*, Durham 2019.
- Bürger P., *Teoria awangardy*, tłum. J. Kita-Hubner, Kraków 2006.
- Czapliński P., *Manifest literacki jako jednostka procesu historycznego*, „Teksty Drugie” 1992, nr 1–2.
- Czapliński P., *Poetyka manifestu literackiego 1918–1939*, Poznań 1992.
- Derrida J., *Jednojęzyczność innego, czyli proteza oryginalna*, tłum. A. Siemek, „Literatura na Świecie” 1998, nr 11–12.
- Derrida J., *Marginesy filozofii*, tłum. A. Dziadek, J. Margański, P. Pieniążek, Warszawa 2002.
- Foks D., Sosnowski A., *Pracownia Poetycka Silesius*, Wrocław 2015.

⁴⁹ Do takich prób można zaliczyć chociażby książkę poświęconą ujęciom sztuki u Jeremy’ego Benthama (*Bentham and the Arts*, red. A. Julius, M. Quinn, P. Schofield, London 2020), z wypowiedziami rehabilitującymi pisma tego przedstawiciela oświeceniowego jeszcze utylitaryzmu wobec słynnej jego lektury Foucaulta z *Historii więziennictwa*. m.in. jako głoszącego, co szczególnie w tamtych czasach, wolność wyznaniową i wolność preferencji seksualnych (por. np. P. Schofield, *The Epicurean Universe of Jeremy Bentham*, tamże, s. 26–27). O utylitarystycznym ujęciu estetyki Benthama pisze Frances Ferguson, specjalistka w dziedzinie XIX-wiecznej, anglosaskiej literatury, zestawiając jego koncepcje z – jak to pisze autorka – pruderyjną i bigoteryjną *Krytyką władzy sądu* Immanuela Kanta. F. Ferguson, *Not Kant, but Bentham. On taste* (tamże).

- Foster H., *Powrót Realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, tłum. M. Borowski, M. Sugiery, Kraków 2010.
- Grądział-Wójcik J., *Zmysł formy: sytuacje, przypadki, interpretacje polskiej poezji XX wieku*, Kraków 2016.
- Gutorow J., *Urwany ślad. O wierszach Wirpży, Różewicza, Karpowicza i Sosnowskiego*, Wrocław 2012.
- Hegel G.W.F., *Fenomenologia ducha*, tłum. i objaśnienia A. Landman, t. 1, Warszawa 1963.
- Hegel G.W.F., *Nauka logiki*, tłum. J. Landman, red. nauk. M. Pańków, t. 2, Warszawa 2011.
- Hegel G.W.F., *Wykłady o estetyce*, tłum. J. Grabowski i A. Landman, objaśnienia A. Landman, t. 1, Warszawa 1964.
- Hoffmann K., *Nie ma nas tam, gdzie jesteśmy. O jednym wierszu poety składniowego*, [w:] *Wyrazy życia. Szkice o poezji Piotra Sommera*, Poznań 2010.
- Jameson F., *Postmodernizm, czyli logika kulturowa późnego kapitalizmu*, tłum. M. Płaza, Kraków 2011.
- Jay M., *Adorno*, Cambridge, Massachusetts 1984.
- Kant I., *Krytyka władzy sądzenia*, tegoż *Dzieła zebrane*, t. IV, tłum. M. Żelazny, Toruń 2014.
- Karkowski Cz., *Hegel vs. Kant*, „Sztuka i Filozofia” 1994, nr 8.
- Kłuba A., *Autoteliczność-referencyjność-niewyraźalność. O nowoczesnej poezji polskiej 1918–1939*, Wrocław 2014.
- Kozicka D., *Poezja w klinczu (z)rozumienia*, „Poznańskie Studia Polonistyczne” 2015, nr 26.
- Lipszyc A., *Marano na ziemi. O jeszcze innej inności Piotra Sommera*, „Teksty Drugie” 2019, nr 4.
- MacDonald I., *Ethics and Authenticity: Conscience and Non-Identity in Heidegger and Adorno, with the Glance at Hegel*, [w:] *Adorno and Heidegger*, red. I. Macdonald, K. Ziarek, Stanford, California 2008.
- Nycz R., *Język modernizmu: prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997.
- Nycz R., *Poetyka doświadczenia: teoria – nowoczesność – literatura*, Warszawa 2012.
- Orska J., *Don Giovanni. Z nieustającym odniesieniem do Sosnowskiego*, [w:] *Nowe wiersze wybrane*, red. P. Śliwiński, Poznań 2018.
- Orska J., *Performatywy: składnia / retoryka, gatunki i programy poetyckiego konstrukttywizmu*, Kraków 2019.
- Orska J., *Poeci-tłumacze jako „awangarda” lat 90.*, „Wielogłos” 2020, nr 1.
- Orska J., *Republika poetów. Poetyckość i polityczność w krytycznej praktyce*, Kraków 2013.
- Perloff M., *Unoriginal Genius: Poetry by Other Means in the New Century*, Chicago 2010.
- Sommer P., *Kolekcja wiosenna*, Poznań 2020.
- Sommer P., *Smak detalu i inne ogólniki*, Lublin 1995.
- Sommer P., *Ucieczka w bok (pytania i odpowiedzi)*, Wrocław 2010.
- Sosnowski A., „*Najrzykowniej*”, Wrocław 2007.
- Sosnowski A., *Poems*, Wrocław 2010.
- Sosnowski A., *Stare śpiewki*, Wrocław 2013.

- Świeściak A., *Andrzej Sosnowski i awangardowa autonomia*, [w:] *Tradycje eksperymentu/ eksperyment jako doświadczenie*, red. K. Hoffmann, J. Kornhauser, B. Sienkiewicz, Kraków 2019.
- Tabaszewska J., *Awangardowe i ariergardowe tradycje w nowej polskiej poezji na przykładzie twórczości Andrzeja Sosnowskiego*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2019, z. 3.
- Turowski A., *Konstrukttywizm polski – próba rekonstrukcji nurtu 1921–1934*, Wrocław 1981.
- Ulicka D., *Pro et contra. Czyli jak stara jest nowa humanistyka i jak nowa jest stara humanistyka*, [w:] *Polonistyka na początku XXI wieku. Diagnozy, koncepcje, perspektywy*, t. 1, red. R. Cudak i K. Pospiszyl, Katowice 2018.
- Walker N., *Adorno and Heidegger on the Question of Art: Countering Hegel?*, [w:] *Adorno and Heidegger*, red. I. Macdonald. K. Ziarek, Stanford, California 2008.
- Winiecka E., *Z wnętrza dystansu. Leśmian – Karpowicz – Białoszewski – Miłobędzka*, Poznań 2012.

Joanna Orska – prof. zwyczajna, literaturoznawczyni, zajmuje się nowoczesną i współczesną literaturą, zwłaszcza problemami awangardowymi i neoawangardowymi, krytyką literacką, nowymi metodologiami badań literackich. Jest kierowniczką Pracowni Współczesnych Form Krytycznych; pracuje w Zakładzie Historii Literatury Polskiej po 1918 roku. Autorka książek: *Przełom awangardowy w dwudziestowiecznym modernizmie w Polsce* (Kraków 2004); *Liryczne narracje. Nowe tendencje w poezji polskiej 1989–2006* (Kraków 2006); *Republika poetów. Poetyckość i polityczność w krytycznej praktyce* (Kraków 2013). Ostatnio wydała *Performatywy. Składnia/retoryka, gatunki i programy poetyckiego konstrukttywizmu* (Kraków 2019). ORCID: 0000-0001-5065-6719. E-mail: <joanna.orska@uwr.edu.pl>.

Joanna Orska – professor, University of Wrocław. Specialization in literary studies. Her research concerns modern and postmodern literature, especially avant-garde and neoavant-garde issues, as well as literary criticism and new methodologies in literary studies. She is the director of the Studio of Modern Forms of Criticism. Professor at the Post-1918 Polish Literature Studies Center in Wrocław University's Polish Studies Department. The author of four book-length studies: *Przełom awangardowy w dwudziestowiecznym modernizmie w Polsce* [*The Avant-Garde Turn In 20th-Century Polish Modernism*, Kraków 2004]; *Liryczne narracje. Nowe tendencje w poezji 1989–2006* [*Lyrical Narratives. New Trends in Poetry: 1989–2006*, Kraków 2006]; *Republika poetów. Poetyckość i polityczność w krytycznej praktyce* [*The Poet's Republic. Poetical and Political Aspects of Critical Practice*, Kraków 2013]; *Performatywy. Składnia/retoryka, gatunki i programy poetyckiego konstrukttywizmu* [*Performatives. Syntax/rhetoric, Genres and Programs of Poetic Constructivism*, Kraków 2019]. ORCID: 0000-0001-5065-6719. E-mail: <joanna.orska@uwr.edu.pl>.

Ironia jako dekonstrukcja umierania w *Listach* Witolda Wirpszy

ABSTRACT. Wojda Dorota, *Ironia jako dekonstrukcja umierania w Listach Witolda Wirpszy* [Irony as Deconstruction of Dying in Witold Wirpsza's Letters]. „Przestrzenie Teorii” 35. Poznań 2021, Adam Mickiewicz University Press, pp. 43–82. ISSN 1644-6763. DOI 10.14746/pt.2021.35.2.

This paper focuses on Witold Wirpsza's *Letters* from the volume *Second Resistance. Poems 1960–1964* (1965) and shows how irony becomes a deconstruction of dying, and at the same time of itself and of literary communication in general. The persiflage-oriented *ars moriendi* turns out to be a diagnosis directed against the discourses of thanatology, operating in institutions of power, medicine or religion (public letters) and family (private letters). Wirpsza designed it as a play of signs and communication noise in which meanings embedded in surface and deeper semantic levels intersect and contradict each other. This is accomplished by writing about death through epistolary, postal, philatelic tropes, concerning message, mediation and transmission. What are particularly important are the metaliterary parts, parabases intensifying the irony, which contain the vision of a postage stamp robbery as reality transformed into signs. The interpretation of the *Letters* reveals that the deconstructive irony makes epistolary poetry a literary event – the letter, writing that is to be stolen, killed, read by the reader in her or his own way.

KEYWORDS: Witold Wirpsza, irony, epistolary poetry, deconstruction, performativity

Poezja epistolarna persyflażową *ars moriendi*

W tomie *Drugi opór* (1965) Witolda Wirpszy znajduje się osobliwy poemat *Listy*, mający jedną anonimową adresatkę oraz kilku nadawców – to różne instytucje, rodzina i przyjaciele, którzy piszą do śmiertelnie chorej, przebywającej w szpitalu dziewczyny. Czternastoczęściowa całość została kłamrowo skomponowana, rozpoczyna ją *Śmierć*, a kończy *Przekazywalność do grobu*, co sugeruje, że utwór dotyczy przekraczania granicy między bytem a niebytem, najważniejszej i najbardziej tajemniczej transgresji. Można w nim wyodrębnić fragmenty różniące się stylem oraz instancjami nadawczymi: wstęp i zakończenie z wszechwiedzącym, zdepersonalizowanym podmiotem, listy prywatne, listy instytucjonalne, ponadto części metaepistolarne czy metapocztowe, które obrazują, co dzieje się z listami w drodze między nadawcą a odbiorcą. Zatytułowanie ostatniego segmentu *Przekazywalnością do grobu* zwraca uwagę na przemieszczanie materii z jednego do drugiego miejsca, a tym samym wskazuje na to, że w poemacie

Wirpszy przesyłanie listów zostaje powiązane z umieraniem, staje się jego figurą. Objąśniając, na czym ta metafora polega, będę odczytywać *Listy* jako ironiczną grę, persyflażową *ars moriendi*¹, w której podważa się metafizykę śmierci, jednak utrzymuje w mocy jej niesamowitość, by zakwestionować dyskurs tanatologii oraz konwencje językowe służące do mówienia o chorobie, leczeniu i umieraniu.

Znaczące jest usytuowanie *Listów* w *Drugim oporze*, bo zaraz po nich znajduje się cykl *Sztuczdyła*, w którym tytuły i dedykacje zapowiadają, czyje poetyki oraz filozofie literackie będą obiektami polemik, na przykład: *Ars legendi* – Julianowi Przybosiowi, *Ars scribendi* – Wilhelmowi Machowi, *Ars poetica* – Wisławie Szymborskiej. Teksty te potwierdzają funkcjonowanie w poemacie nawiązań do *ars moriendi*, tym bardziej umotywowane, że dotyczy on aktu prezentowanego w średniowiecznych rozprawach czy formach ikonograficznych – umierania, w którym towarzyszą konającemu bliscy i siły wyższe, w *Listach* przyjmujące postać instytucji. Przedstawienie Wirpszy znacznie się różni od klasycznych wizji nie tylko brakiem scen psychomachii, wprowadzających perspektywę metafizyczną, oraz dodaniem epistolarnej sytuacji komunikacyjnej, ale też ironicznym zanegowaniem kluczowego przekazu *ars moriendi*. Ten gatunek literatury użytkowej, zapoczątkowany dziełem Jana Gersona *Opusculum tripartitum de praeceptis decalogi, de confessione et de arte moriendi* (ok. 1408), zawierał zgodną z wierzeniami chrześcijańskimi naukę, jak przygotować się do śmierci, by odeprzeć szatańskie pokusy i uzyskać zbawienie². Najważniejszym obrazem była w tej formie chwila konania, kiedy *moribundus* poddany zostaje próbie mającej rozstrzygnąć o jego przeznaczeniu, krewni pomagają mu modlitwą, a siły diabelskie i aniołowie toczą walkę o nieśmiertelną duszę. Na dyskurs religijny nakładały się w *ars moriendi* pojęcia pedagogiczne i medyczne: wizje „szkoły umierania” albo dyrektywy leczenia, „recepty dusznej”, wzywania Boga jako najwyższego lekarza. Recenzując książkę Macieja Włodarskiego poświęconą temu pisarstwu, Marek Bieńczyk zwraca uwagę na powtarza-

¹ Na temat ironii Wirpszy, w szczególności persyflażu zob. R. Matuszewski, *Moralista ironiczny*, „Życie Literackie” 1966, nr 10, s. 10; A. Słucki, *Od „Sonaty” do „Drugiego oporu”*, „Twórczość” 1966, nr 1, s. 116–119; S. Barańczak, *Witold Wirpsza albo Ironia*, [w:] tegoż, *Nieufni i zadufani. Romantyzm i klasycyzm w młodej poezji lat sześćdziesiątych*, Wrocław 1971, s. 83–98.

² Tu i dalej zob. Ph. Ariès, *Człowiek i śmierć*, przeł. E. Bąkowska, Warszawa 1989, s. 117–120; M. Vovelle, *Śmierć w cywilizacji Zachodu. Od roku 1300 po współczesność*, przeł. T. Swoboda i in., Gdańsk 2004, s. 150–154; M. Włodarski, *Ars moriendi w literaturze polskiej XV i XVI w.*, Kraków 1987; tegoż, *Obraz i słowo. O powiązaniach w sztuce i literaturze XV i XVI w. na przykładzie „ars moriendi”*, Kraków 1991; *Trzy traktaty o sztuce umierania*, przeł. i oprac. M. Włodarski, Kraków 2015.

jące się w nim wątki ważne dla późniejszych epok, zwłaszcza dla baroku i romantyzmu:

Na pierwszy plan wybija się [...] negatywna wizja życia, a nawet, przy najbardziej drapieżnej interpretacji, rodzaj bluźnierstwa wobec życia. Przez tę negatywność rozumem gwałtowną deprecjację istnienia, uznanie go za złudę, zjawisko samoniszczące się, kalekie od zarania. Mówią o tym wyłowione z różnych tekstów emblematy życia, jako np. cienia, snu, dymu i rozwiewającego się obłoku, więdnącego kwiatu, łodzi, po której przepłynięciu nie zostaje żaden ślad, pryskającej bańki z piany. Życie jest śmiercią, wygnaniem, więzieniem, ustawicznym niszczeniem³.

Dopowiedzmy, że są to motywy istotne także dla twórczości współczesnej, czego dowodzi kreacja Wirpszy, jakkolwiek wanitatywna topika zyskuje tu szczególną postać: „bez stacji końcowej” (14)⁴; „Ze skrzynki znikają / Miasta, zwierzęta, ludzie, agregaty, / Rośliny, owady, grzyby, dzieła sztuki” (16); „Z pozorności / W pustkę” (18); „Leżenie. Czekanie. Stłoczenie. Ciemność” (18). Większość tych określeń wprost odnosi się nie do wszechobecnego niszczenia, ale do sytuacji wysyłanych listów, dopiero interpretacja ujawnia zachodzącą między nimi analogię. Zaszifrowane w epistolarnym poemacie zanegowanie życia – i to właśnie zasadniczo go różni od *ars moriendi* – nie odbywa się w celu afirmacji pośmiertnego istnienia, lecz dla ukazania kontinuum bytu jako jedynie zmieniającej swój status materii, rozpadającej się, by przyjmować nowe kształty. Taką wymowę ma stale ponawiana w tekście wizja: „Skrzynki z papierem. Dokumenty życia pozagrobowego; / Ze skrzynek do skrzynek” (15); „Naczynia połączone / Skrzynek. Nieustanne wyrównywanie poziomów / W pudełkach” (17). Wobec tego metafizyka i pareneza „sztuki umierania” okazują się iluzjami, co podkreślają powracające słowa o nieprawdzie: „Wiadomość o kłamstwie / Nie doszła” (15); „Fałszerstwo. Spustoszenie” (16); „Kłamstwo uszpitalnione, lekarstwa ukłamate” (20). Nazwy medyczne literalnie uobecniają tutaj dyskurs kliniczny, jednak – podobnie jak motywy epistolarne – zyskują dodatkowe znaczenia, związane z tanatologią. Tego rodzaju poetykę opisywał Wirpsza, komentując twórczość Arnolda Słuckiego:

Jeśli [...] do jednorodnego przedstawiającego potoku dodać pojęcia nie konkretne, abstrakcyjne właśnie, to podówczas tok przedstawiającego potoku przestanie być jednorodny; wyrazy, oznaczające przedmioty naturalne, [...] zatrąca swą jednoznaczność i jednokierunkowość, kontakt z wyraźnie oznaczonym desygnatem rozluźni się, a nawet rozplynie całkowicie [...]; intensywność i skuteczność estetyczna

³ M. Bieńczyk, [rec. M. Włodarski, *Ars moriendi...*], „Pamiętnik Literacki” 1988, z. 4, s. 270.

⁴ Cytaty z utworu Witolda Wirpszy lokalizuję w tekście, podając numery stronice i korzystając z wydania: *Listy*, [w:] tegoż, *Drugie opór. Wiersze 1960–1964*, Warszawa 1965.

tego szumu, jego dialektyczna zwada z „informacją zasadniczą” stanowi o jakości i bogactwie instrumentu poetyckiego, o osobowości poety⁵.

Traktowany w teorii komunikacji jako niepożądany, szum informacyjny uważał autor *Listów* za wartościowy, pozwalający bowiem stworzyć co najmniej dwukodowy przekaz, w którym powierzchniowe sensory przesłaniają głębsze treści, zarazem jednak umożliwiają ich odczytanie⁶. Zabieg ten opisywać będę dalej szczegółowo, a na razie odnotuję, jaki ma wpływ na lekturę poematu. Otóż zakłócenia komunikacyjne wywołują zdezorientowanie odbiorcy, rozpoznającego najpierw, że bezpośrednio wyrażane myśli nie wyczerpują semantyki tekstu, czy wręcz są sprzeczne ze znaczeniami przebijającymi z jego utajonych warstw. Po tej obserwacji czytelnik może nastawiać się już na ciągle odszukiwanie w utworze miejsc współgrających z nieoczywistym przekazem, by przez ich pryzmat inaczej konkretyzować literalne wątki. Tekstową partyturę takiego stylu odbioru objaśniał Wirpsza przykładem z muzyki, w której ton główny modyfikują alikwoty, tony dodatkowe o różnych częstotliwościach, decydujące o barwie instrumentu. Kompozycję tę nazywał poeta „migotaniem znaczeń” albo „ironią liryczną”⁷, i tak właśnie określić można formę *Listów*.

Wyzwalając ironię, dwukodowy przekaz ustanawia lirykę roli, przez co instancja nadawcza rozwarstwia się na „ja” mówiące i ukrytą za nim podmiotowość, która neguje pierwszoplanową wypowiedź. Powoduje to, że z epistolarnych figur wyłania się temat śmierci z właściwą mu konwencją *ars moriendi*, a więc słowa piszących listy postaci, przemilczających śmierć, zostają zakwestionowane. Negacja zwraca się jednak również przeciwko dyskursowi tanatologicznemu, tym samym persyflaż ma dwojaki przedmiot odniesienia, ironiczna „gra znaczeń” dotyczy jednostkowych aktów mowy w reakcji na umieranie, a zarazem kulturowych wzorców opisywania i rozumienia śmierci. Kreację taką przybliżył Wirpsza w eseistyce, używając formuły „wielka ironia” i porównując do fugi polifoniczne dzieła o tracącym czytelność zapisie:

[...] fuga (gonitwa, ucieczka, popłoch) zironizowała temat, odbiorca zironizował utwór; [...] zapis staje się plamą; tropienie wzoru kończy się wytropieniem

⁵ Tegoż, *O skuteczności poetyckiej szumu komunikacyjnego*, „Twórczość” 1966, nr 4, s. 101–102, 105–106.

⁶ Taką formę cenil Roland Barthes: „konotacja, wytwarzając z zasady podwójne znaczenie, zakłóca czystość komunikacji; jest to samowolny [...], wprowadzony w fikcyjny dialog autora i czytelnika »szum«, czyli pewna kontr-komunikacja” (*Pisma*, red. M.P. Markowski, K. Kłosiński, t. 1: *S/Z*, przeł. M.P. Markowski, M. Gołębiowska, wstęp M.P. Markowski, Warszawa 1999, s. 43).

⁷ W. Wirpsza, *O skuteczności poetyckiej...*, s. 106, 107.

wzorzystości, gdzie jednorodność przemienia się w gąszcz, gdzie za pozorem czystości przewodu [...] kryje się gmatwanina; [...] kryje się za tym wszystkim, w całej swej rozwiązłości, lęk o istnienie; trwoga i dygotanie⁸.

We wprowadzeniu do *Gry znaczeń* poeta wyznawał: „byłoby mi bardzo przykro, gdybym się dowiedział, że ktokolwiek przyjmuje te moje notatki jako prawdę lub drogę do prawdy” (*G* 163). Podobnie w liryce nie dążył do jedynej wykładni rzeczywistości, lecz rozpleniał przeczące sobie sensy z różnych poziomów semantycznych, by obnażyć mistyfikacje, jakie w masowej skali produkuje kultura, przesłaniając egzystencjalny lęk. Zwłaszcza w tym napięciu między negacją prawdy a tropieniem kłamstwa przejawiała się ironia⁹, czyli chwyt – jak zauważał Wirpsza, odczytując *Doktora Faustusa* Thomasa Manna – „odbierający pewne warstwy wiarygodności rzeczom przedstawianym, ale który jednocześnie stanowi najistotniejsze artystyczne *serio*” (*G* 23). W *Listach* zabieg taki polega na tym, że prawda o śmierci nie zostaje sformułowana, kwestionuje się tu wszelkie usensownienia, zarazem jednak pojęcie fałszu jest utrzymywane w mocy, jako przystające do idealizowania ostatecznej transgresji, ale także do pozbawiania jej wagi podstawowego doświadczenia egzystencjalnego. Stosowną formą dla persyflażowej *ars moriendi* okazuje się poemat epistolarny, gdyż wprowadza wielogłosowość i dostarcza tropów, które pozwalają inaczej zapisać śmierć: metaforyką komunikacyjną, pocztową, a nawet – jak zobaczymy dalej – filatelistyczną.

Początek, czyli śmierć

Listy inicjuje *Śmierć*, co już na wstępie odwraca ustalone relacje, zaburza logikę i następstwo, jakie zachowuje się w konwencjach literackich, podtrzymując zrozumiałość oraz faktyczną kolej rzeczy. Słowa „kolej” i „kolejka” to jedne z tych występujących w poemacie wyrazów, które odpowiadałyby – zgodnie z pomysłami Wirpszy – alikwotom z układu harmonicznego albo zakłóceniom informacyjnym w komunikacie. Tworzą one kalambur wywo-

⁸ Tegoż, *Gra znaczeń. Przerób*, Mikołów 2008, s. 184, 185, 186. Dalsze odniesienia do tej książki oznaczam skrótem *G*, podając w nawiasach numery stron.

⁹ Jak zauważa Stanisław Barańczak, „twórca [...], postulując pozostawanie poza dyzjunkcją »dobro – zło« i »prawda – kłamstwo«, w poezji zdradza stałą obecność obsesji znie-nawidzonego »kłamstwa i pozoru«” (S. Barańczak, dz. cyt., s. 97–98). Joanna Grądziel-Wójcik dopowiada: „czy jednak wiersze Wirpszy też nie są szalbierstwem? Zapewne, lecz znajdując się programowo poza przeciwieństwem prawdy i kłamstwa, są oszustwem ujawnionym, kłamstwem estetycznym, nie etycznym” (*Poezja jako teoria poezji. Na przykładzie twórczości Witolda Wirpszy*, Poznań 2001, s. 59).

lujący wieloznaczność, żeby skomplikować odbiór głównego tematu: „Nogi / Wyciągnięte jak szyny kolejki podmiejskiej w świeżą / Wiosnę”; „Kolejka / Jechała trzy lata temu, kolejka na wiosennych szynach / Wydłużonych nóg”; „kolejka w kłamstwie / Uszpitalnionym, teraz jest w kolejce, na mnie / Kolej” (14). Zbiegają się tu różne znaczenia: ‘pociąg’, ‘szereg oczekujących ludzi’, ‘kolejność’ i ‘bliski koniec’. Ostatnie z nich dookreśla frazeologia („wyciągnąć nogi”), przy czym istotne jest przemilczenie, które demonstrowuje wypieranie śmierci z języka. Napięcia między homonimami rozkładają się tak, jak opisywał Wirpsza w eseju o liryce Słuckiego, wynikają bowiem z przemieszania różnych konkretów i abstraktów: szyny kolejowe, jazda pociągiem i wypadek skojarzone zostają z okłamywaniem pacjentów, ze śmiercią oraz oczekiwaniem na nią. W ten sposób autor *Listów* gra znaczeniami, kreując poezję lingwistyczną, a jednocześnie wprowadza ironię – „gmatwaninę” mającą skrywać za sobą „lęk o istnienie” (G 185, 186)¹⁰.

Inicjalną wizję zarysowują jeszcze inne słowa kluczowe poematu: „Kłamstwo uszpitalnione. Lekarstwa ukłamate” (14), obrazujące zasadniczą dla Wirpszy kwestię: mistyfikowania śmierci w dyskursie klinicznym. Powróci ona w wariantach: „stacja / Początkowa lekarstw ukłamatech” (14); „kolejka w kłamstwie / Uszpitalnionym” (14); „na mnie / Kolej ulekiwana w ukłamanym szpitalnym” (14); „Ulekuj się rozsądnie. Lekarze / [...] nie kłamią” (19); „Kłamstwo uszpitalnione, lekarstwa ukłamate” (20). Inwencja językowa uruchamia funkcję poetycką, chociaż służy nie tyle stworzeniu komunikatu o walorach estetycznych, ile wywołaniu szumu informacyjnego, który odzwierciedla niejasność, zagmatwanie i pustosłowie dyskursu medycyny fałszującego rzeczywistość, by przesłonić i odsunąć śmierć.

We wstępie pojawiają się również takie powtarzane później wyrazy, jak „list”, „skrzynka”, „szyba” lub „stacja”, nazwy konkretów, na skutek ironicznej gry zyskujące abstrakcyjne, związane ze śmiercią znaczenia. „Stacja początkowa” i „stacja końcowa” to już nie tylko miejsca postoju kolejki, ale także podjęcie i zakończenie kuracji, którym nie jest wyzdrowienie, ale śmierć. Ustanawiana w taki sposób odmiana ironii okazuje się poetyką kryptogramu polegającą na tym, że tekst opalizuje różnymi sensami, wyrażanymi zgodnie z normą językową i wbrew niej, z których drugie są ważniejsze, jako wskaźniki zaszyfrowania istotnego przekazu¹¹. Rozsiane

¹⁰ Jacek Gutorow uznaje za cechę poezji Wirpszy „hieroglificzność języka”, stwierdza ponadto, że gra proponowana odbiorcy przez pisarza wymaga „łączenia punktów tak, aby wywołać ukryty obraz, [...] traktowania fragmentu rzeczywistości jako akronimu bądź rebusu” (*Urwany ślad. O wierszach Wirpszy, Karpowicza, Różewicza i Sosnowskiego*, Wrocław 2007, s. 18, 21).

¹¹ Zbigniew Chojnowski określił tę formę „poetyką szyfru” (*Wizja człowieka, wizja kultury. O poezji Witolda Wirpszy w latach 60-tych*, „Integracje” 1992, nr XXVIII, s. 17).

w całym poemacie słowa-klucze wchodzą ze sobą w związki, by prowokować śledzenie tych relacji dla rozpoznawania i korygowania nawarstwiających się znaczeń. Tak napisany tekst zmienia się z komunikatu w zdarzenie literackie, aktywizuje bowiem odbiorcę, wymaga od niego – wedle formuł Wirpszy – gry, współkreowania palimpsestu, aktywnej lektury, „rozszczerzania galaktyki utworu” (G 241, 235)¹²:

Do tej pory przeważał pogląd, że [...] twórca był społecznie stroną czynną, odbiorca natomiast stroną bierną, uprawnioną co najwyżej do analizy utworu i jego wartościowania. [...]. Zdajemy sobie coraz bardziej sprawę z tego, iż dzieło sztuki stanowi w istocie prowokację: twórca prowokuje odbiorcę do samodzielnej gry składnikami utworu, odbiorca w odpowiedzi na prowokację wchodzi w styczność z dziełem i [...] staje się jego współtwórcą w każdorazowym akcie odbiorczym (G 233)¹³.

Czytelnika może zdezorientować „ton główny” we wprowadzeniu do poematu – wypadek, jaki spotkał dziewczynę w katastrofie kolejowej oraz jego tragiczne skutki. Trudno bowiem wywnioskować, co i kiedy się wydarzyło, podawane są jedynie strzępy informacji niezgodne ze sobą: „Kolejką podmiejską / Jechała pięć lat temu”; „jechała rok temu”; „godzinę temu / Jechała kolejką”; „teraz jest w kolejce, na mnie / Kolej” (14). Różne daty powodują retardację, zmierzającą ku temu, by unaocznić zbliżanie się śmierci oraz usytuować ją w czasie teraźniejszym, zrównanym z momentem lektury. Sprzeczne i cząstkowe dane odpowiadają ponadto za niereferencyjność tekstu, która wskazuje, że nie zachodzi tutaj akt mimetyczny ani ekspresywny, lecz autoprezentacja znaków, dopiero na dalszym planie zwrócona w stronę rzeczywistości. Zdarzenie tak rozumianej gry komentował Wirpsza w esejach, ujmując je w ten sposób:

Znak powiadamia [...]; stanowi pozór: gra sobą coś, niczego sobą nie zastępuje. W tym sensie znak jest prowokatorem napięcia. [...] Z gry tworzy się dzieło sztuki [...]; w wyrobie artystycznym nic się nie rozgrywa; [...] daje się wyraz wzruszeniom, poglądom i ideałom; przekazuje się uczuciowo zabarwione wiadomości o faktach; zabiega się o *consensus* odbiorcy (G 195–196).

¹² Podobnie Barthes nazywa tekst oraz aktywną lekturę grą, „galaktyką *signifiants*”, stwierdza także: „komentować to rozgwieżdżać tekst” (S/Z, dz. cyt., s. 40, 47).

¹³ Tropy te podjęli czytelnicy. Grądział-Wójcik zwraca uwagę, że jej interpretacje to „przeniesienie postulowanej gry znaczeń w sferę odbioru” (J. Grądział-Wójcik, dz. cyt., s. 78), a Gutorow pisze: „zaczynj w dowolnym miejscu [...] jak Wirpsza”; „stosując terminologię [...] Barthes’a, dałoby się opisać wiersze Wirpszy jako teksty do pisania, a nie do czytania. [...] Czytelnik współtworzy dzieło, dopisuje jego znaczenia, znaczy je własną intencją i sygnaturą” (J. Gutorow, dz. cyt., s. 13, 21).

Z głównych konstelacji znakowych wstępu, wprowadzających wątki umierania, języka i kłamstwa, wyłaniają się wspólne tematy, najistotniejsze w całym poemacie: kondycja człowieka przekraczającego granicę między życiem a śmiercią oraz formy dyskursów, jakimi usiłuje się zafałszować i wykluczyć ze świadomości ową transgresję. Kwestie te stały się ważnym zagadnieniem w późnej nowoczesności. Podjął je Philippe Ariès w fundamentalnym dla tanatologii studium *Człowiek i śmierć*, gdzie umieścił nie tylko charakterystykę sposobów myślenia o śmierci w różnych epokach, w tym opisanie konwencji *ars moriendi*, ale także krytyczną diagnozę współczesnego stosunku wobec umierania, zawartą w takich rozdziałach książki, jak *Zwycięstwo medykalizacji*, *Postępy kłamstwa* czy *Śmierć wyeliminowana*. Badacz ukazuje, że w XX wieku zaszła radykalna zmiana kulturowa prowadząca do „zagarnięcia śmierci przez chorobę i obwarowania umierającego kręgiem kłamstwa” oraz odizolowania go w szpitalnej sali:

Pokój umierającego przeniesiono z domu do szpitala. Przeprowadzka ta, podjęta z przyczyn techniczno-medycznych, została przez rodziny zaakceptowana i przez ich współludźmi upowszechniona i ułatwiona. Od tej chwili szpital jest jedynym miejscem, gdzie śmierć może uniknąć jawności [...]. W tych warunkach wytworzył się nowy model śmierci, śmierci zmedykalizowanej [...]. Szpitalny personel określił należyty sposób umierania [...]; śmierć tego, kto udaje, że nie umrze¹⁴.

Z tymi sądami koresponduje refleksja Wirpszy, ironiczną metodą demaskującego zakłamanie hospitalizacji: „Nie bój się szpitala, / On sił ci doda, przepoi lekarstwem, / Które zapewne skutek ostateczny / Odniesie” (15). Zmystyfikowany język sam zdradza swoich użytkowników – skutkiem kucacji ma być wyleczenie, ale słowo „ostateczny” skrywa śmierć, eliminowaną z życia i mowy, choć uznawaną za wymiar, z perspektywy którego poznaje się naturę bytu: „Wierzmy, że i dla Pani nie ma już teraz tajemnic. Jakież / Dziedziny stają przed nami otworem!” (17). Medycynę i władzę umacnia się, zyskując wiedzę o życiu na podstawie tanatologicznych procedur, przez eksperymenty ze śmiercią i przesuwanie jej granic kosztem ludzi hospitalizowanych czy poddanych autopsji. Ku takim konkluzjom prowadzą obecne we wstępie opisy dezintegrowania ciała, poszerzone w zakończeniu o wizję rozkładu włók. Myślenie Wirpszy jest w tym zakresie bliskie dotyczącym dyskursu klinicznego tezom Michela Foucaulta:

¹⁴ Ph. Ariès, dz. cyt., s. 568, 583. Cyt. poprzedni s. 565. Nieco inne wnioski wynikają ze spostrzeżeń Michela Vovelle’a, który za powody przemilczania śmierci uznaje skomercjalizowanie, hospitalizację, medykalizację i kryzys religii, ale sądzi, że problemy te tak nagłośniono, iż trudno już mówić o tabuizacji umierania (zob. M. Vovelle, dz. cyt., s. 649–721).

Śmierć nie jest już tym, czym była przez tak długi czas, tą nocą, w której życie zamiera [...]. Przywilej pozaczasowości śmierci [...] został po raz pierwszy przekształcony w narzędzie techniczne pozwalające zawładnąć prawdą życia i naturą jego cierpienia. Śmierć jest wielkim analitykiem, który ukazuje związki, rozpościerając je, i oświetla cud stworzenia, a zarazem jest bezlitosną dekompozycją [...]; odtąd spojrzenie medyczne powinno się opierać na tym wielkim przykładzie. Nie jest już spojrzeniem oka żywego, lecz oka, które zobaczyło śmierć¹⁵.

Badając przeobrażenia, jakie zachodziły w kolejnych epokach w postrzeganiu śmierci, autor *Narodzin kliniki* rozpatruje też kwestie ugruntowania władzy szpitala i zacieśniania się jego związków z instytucjami państwowymi, politycznymi czy prawno-ekonomicznymi. Ciało medycznych praktyk umieszcza się w przestrzeni społecznej, w zamkniętych rewirach wykluczeń i przymusu, gdzie indukowany jest system powikłań chorobowych przyspieszających śmierć. Wraz z rozwojem w XVIII wieku medycyny epidemii powstaje aparat kontrolujący zachorowania i agonie, oparty na współpracy sił medycznych, policji oraz innych organów administracji publicznej. Zdaniem Foucaulta w dobie rewolucji francuskiej tworzą się przednowoczesne, na pozór opozycyjne mity upaństwowionego zawodu lekarskiego i zlikwidowania choroby:

[Te] sny są izomorficzne: jeden mówi w sposób pozytywny o ścisłej, agresywnej i dogmatycznej medykalizacji społeczeństwa poprzez *quasi*-religijną konwersję i utworzenie kleru medycznego, drugi zaś – w sposób tryumfalny i negatywny – o tej samej medykalizacji, to znaczy o ulotnieniu się choroby w środowisku udoskonalonym, organizowanym i nieustannie nadzorowanym¹⁶.

W utworze Wirpszy oba te mity znalazły odzwierciedlenie w retoryce podjętej we wprowadzeniu, kontynuowanej zaś w listach publicznych i prywatnych. W pierwszych decydują o życiu i śmierci różne związane z medycyną instancje władzy: państwowa, sądownicza, urzędowa czy naukowa, z kolei w drugich bliscy zapewniają chorą, że bez wątpienia odzyska zdrowie, jeśli tylko podda się zabiegom nakazywanym przez lekarzy. Słowa pochodzące, jak się zdaje, z osobnych rejestrów: „Tu podpisuj. My / mamy rację. Ostateczny termin” (16); „Lekarze / Postępują słusznie, zawierz im, nie kłamaj” (19) – stanowią narzędzia tego samego dyskursu. Tak więc *Listy*, opublikowane w 1965 roku, dwa lata po pierwszym wydaniu *Narodzin kliniki*, okazują się sformułowaną środkami literatury wizją tego stanu

¹⁵ M. Foucault, *Narodziny kliniki*, przeł. P. Pieniążek, Warszawa 1999, s. 185–186. Dalej zob. s. 35 i n. Zob. Foucault, *Health and Medicine*, eds A. Petersen, R. Bunton, London–New York 1997.

¹⁶ M. Foucault, *Narodziny kliniki...*, s. 54.

rzeczy w medycynie i tanatologii, który w tym właśnie czasie stawał się możliwy do zidentyfikowania w historii paradygmatów nauki oraz praktyk społecznych. Tekst Wirpszy nie jest jednak zwyczajnie diagnostyczny, ważne są w nim zabiegi literackie nadające mu status – jak potwierdzają eseje pisarza – „gry znaczeń”, palimpsestu, ironii lirycznej, wypada go więc czytać jeszcze inaczej.

„Wysoki Zamek / Daje i odbiera”. Listy publiczne

Seria listów publicznych obejmuje cztery przesyłki, z dobitnie manifestowaną funkcją apelatywną, zmiennym, ale każdorazowo tożsamym z władzą podmiotem, piszącym w konwencji *pluralis maiestaticus*, oraz tą samą adresatką, chorą, a później zmarłą, do której kieruje się przekaz bezosobowo lub używając formuły „Szanowna Pani” (17). Realizowane tutaj akty mowy, zawiadomienie czy wezwanie, wskazują na nierówność pozycji nadawców i odbiorcy, sprowadzonego do roli obiektu w perswazyjnym, a raczej autorytatywnym dyskursie. Porównanie z wzorcem *ars moriendi*, aktualizowanym w całości poematu i ulegającym w nim zakwestionowaniu, sugeruje zmianę, jaka zaszła w postrzeganiu tego, co decyduje o śmierci i dalszych losach człowieka. Dawne pisarstwo ujmowało akt konania jako zdarzenie rozgrywające się w sferze metafizycznej – walkę śmiertelnika z szatanem, pojedynkę o duszę między zaświatowymi mocami dobra i zła. Analizując psychomachię, Maciej Włodarski odnotowuje:

[...] Mateusz z Krakowa i Capranica zwracali uwagę, że wszystko zależy od woli człowieka, ponieważ szatan dotąd jest bezsilny, dopóki umierający nie podporządkuje mu się dobrowolnie. W ten sposób człowiek rozdarty między diabłem i aniołem stawał się symbolem średniowiecznego pojęcia wolności. Natomiast u pisarzy późniejszych umierający nie tylko, że nie walczył, lecz także pozbawiony był wszelkiego wpływu na przebieg wypadków [...]. Jednostka ludzka zaczęła pełnić rolę pola bitwy czy też przedmiotu, o który moce niebieskie i piekielne toczą walkę¹⁷.

Badacz stwierdza ponadto, że główny bohater „sztuki umierania” zwykle bywał anonimowy – nazywano go Człowiek, Everyman, Homulus, Homunculus, aby uosabiał wszystkich poddanych śmierci ludzi i żeby każdy czytelnik mógł się z nim utożsamić. Adresatka z *Listów*, chociaż ma pleć, pozostaje bezimienna i niedookreślona, różni się jednak od konających z *ars*

¹⁷ M. Włodarski, *Ars moriendi...*, s. 101–102.

moriendi tym, że nikt o jej pozagrobowy byt nie walczy, przeciwnie – żąda się od niej ostatecznej śmierci. Przypomina zaś postaci z dzieł późnośrednio-wiecznych, ponieważ nie może rozporządzać swoim losem, zawiadamiana o sesji naukowej, na którą trzeba przybyć czy obligowana do stawienia się przed sądem. Te sytuacje publiczne pseudonimują śmierć, podczas gdy wyrokujące o niej organy to „instytucja” (15), „sądownictwo” i „kancelaria” (16) oraz „Wysoki Zamek” (19). Oblicze decydentów ujawnia się poprzez formę wypowiedzi naśladowującą listowny styl urzędowy, który cechują krótkie zdania, zwroty nakazowo-zakazowe, bezosobowość i administracyjna terminologia¹⁸. W *Trzecim liście* czytamy:

W przeciągu dni pięciu. Ostateczny termin. Jeśli
Nie będzie. Urzędowo. A jeśli
Nie urzędowość, sądownictwo. Tu pieczęcie. Tu podpisy. My
Mamy rację. Ostateczny termin.
Zwrot wszelkich kosztów. Sąd ostateczny.
Kancelaria

(*Trzeci list*, 16).

Charakteryzując instancje podmiotowe tego i pozostałych listów, Wirp-sza użył techniki mimetyzmu formalnego, to znaczy imitowania ustabilizo-wanych konwencji językowych¹⁹, poddawanych tutaj krytyce²⁰. Z urzędowych pism w poemacie wynika, że ich nadawcą jest opresyjna, zdehumanizowana władza, egzekwująca swoje prawa poprzez rozbudowany aparat sądowo-administracyjny. Zawiaduje ona dyscyplinami naukowymi, które wiążą się z medycyną i tanatologią, dysponują wiedzą o regułach życia oraz o tym, co dzieje się z ciałem po śmierci. Pojęcia wskazujące na kalkulację („liczenie, rachunek”, 15), wydawanie sądów („zajęcie stanowiska”, 15; „My / Mamy rację”, 16) i absolutność poznania („Jakież / Dziedziny stają przed nami otworem!”, 17) sugerują, że filozofię rządzenia stanowi racjonalizm, nobilitacja umysłu jako narzędzia *episteme*. Właściwości podmiotu listów świadczą o tym, że jest on figurą oświeceniowo-nowoczesnych struktur organizacji

¹⁸ Zob. S. Skwarczyńska, *Teoria listu*, na podstawie lwowskiego pierwodr. oprac. E. Feliksiak, M. Leś, Białystok 2006, s. 117–120.

¹⁹ Zob. M. Głowiński, *O powieści w pierwszej osobie*, [w:] tegoż, *Prace wybrane*, red. R. Nycz, t. 2: *Narracje literackie i nieliterackie*, Kraków 1997, s. 57.

²⁰ Anna Kałuża wskazuje, że twórczość Wirp-szy „można określić jako projekt krytyczny, poeta sam zresztą użył takiego sformułowania w eseju o Tomaszu Mannie, gdzie zdefiniował pojęcie sztuki krytycznej, w zasadzie uznając taki rodzaj wypowiedzi za własny. [...] zwykle posługuje się technikami subwersywnymi, jego pisanie upodabnia się więc do tego, co jest w nim przedmiotem krytyki” (*Wola odróżnienia. O modernistycznej poezji Jarosława Marka Rymkiewicza, Julii Hartwig, Witolda Wirp-szy i Krystyny Miłobędzkiej*, Kraków 2008, s. 155, 157).

państwa i sterowania nauką, które charakteryzują autorytarny czy wręcz totalitarny system. Na skutek dwukodowej formy tekstu cechy te zaczynają przystawać do śmierci, okazującej się restrykcyjną władzą, a z drugiej strony taką władzę oskarża się o to, że usprawiedliwia i wywołuje śmierć.

Zawarta w *Listach* diagnoza koresponduje z główną myślą filozofii politycznej Foucaulta, że władza i wiedza nawzajem się umacniają, ponieważ system rządów jest legitymizowany przez osiągnięcia naukowe, wspierające jego autorytet gwarancjami prawdy obiektywnej, a władza sankcjonuje wiedzę, upowszechniając ją, finansując i zabezpieczając strukturami państwowymi²¹. Demonstrowanie przez Wirpszę łączności władzy z wiedzą realizuje się w zespoleniu ich języków, wyrażony w urzędowym stylu nakaz dotyczy bowiem udziału w sesji naukowej, a gratulacje, jakie składa adresatce „Wysoki Zamek”, odnoszą się do udanego eksperymentu, odkrycia i artykułu. Znacząca jest zmiana tonu w tej korespondencji, gdyż rozpoczyna ją oficjalne zawiadomienie, dalej następują groźba i powinszowania, w końcu zaś apel, by odebrać order, nim straci ważność. Wynika stąd, że adresatka zrobiła, czego od niej żądano – zmarła, stając się obiektem badawczym i wypełniając odgórny plan: „Wysoki Zamek / Daje i odbiera oraz uznaje / Z góry wyznaczone odcinki czasu” (19). Groźna moc z utworu Wirpszy ma cechy, jakie posiada Foucaultowska biowładza: jest anonimowa, totalna, mistyfikująca, rządzi życiem i śmiercią poprzez medykalizację i somatyzację, kultywuje racjonalizm oraz przejawia się za pośrednictwem języka²². Poeta wyostrzył jej autorytarność, celując w te nowoczesne formy rządów, które przyjęły postać totalitaryzmu, a że wypowiedział się nie w dyskursie filozofii, lecz w poezji, wprowadzić mógł dodatkowe znaczenia, wpływające ze skomplikowania ironii.

Istotnym środkiem rozbudowującym w poemacie ironię jest intertekstualność z *Ósmego listu*, gdzie pojawia się określenie „Wysoki Zamek”, aluzja do *Zamku* Franza Kafki, ostatniej części *Trylogii samotności*, obejmującej również *Amerykę* i *Proces*. Paraboliczny tekst o poszukiwaniu przez K. drogi do siedziby władzy, wzbraniającej ku sobie dostępu, odczytywany bywa jako ironiczny ze względu na sprzeczności między opisami absolutystycznego i racjonalnego mechanizmu a wyłaniającą się z nich wizją chaotycznej, irracjonalnej siły²³. W takich interpretacjach, na przykład w encyklopedii poświęconej Kafce, przywołuje się Freudowską myśl o niesamowitym:

²¹ Zob. M.G.E. Kelly, *The Political Philosophy of Michel Foucault*, New York–London 2009.

²² Zob. M. Foucault, *Trzeba bronić społeczeństwa. Wykłady w Collège de France, 1976*, przeł. M. Kowalska, Warszawa 1998.

²³ Zob. W.H. Sokel, *Franz Kafka: Tragik und Ironie*, München–Wien 1964; A. Avanesian, *The Irony of the Law (Kafka and Deleuze)*, [w:] tegoż, *Irony and the Logic of Modernity*, Berlin–Boston 2015.

Freud wyodrębnia charakterystyczny rodzaj fikcji literackiej, którego rys wyróżniający stanowi przeniesienie doświadczenia niesamowitego na czytelników. Szczegółowy katalog właściwych jej cech można uznać za typowy dla pisarstwa Kafki: przede wszystkim jest to niespodziewane wtargnięcie fantastycznych zdarzeń w zwykłą realistyczną narrację²⁴.

W związku z tym wskazywano analogię między refleksją Kafki a dociekaniem Foucaulta, wynikającą stąd, że obaj dostrzegali absurdalność nowoczesnej władzy, jej znormalizowania i autorytarnego centrum, którą symbolizują w Kafkowskim pisarstwie zamek, sąd czy kolonia karna. Rozwijając tę paralelę, Jacob Breeding zauważa:

[...] zamek działa zgodnie z logiką, która wydaje się absurdem. Ale czy zamek może być absurdalny, jeśli sprawuje władzę [...] i utrzymuje porządek? Czy nierozum może panować nad rozumem? A może rozum i szaleństwo nie są tak różne, jak by się wydawało? [...] Foucault pisze, iż tworzą one „jeden niepodzielny tekst”²⁵.

Ironiczny *Zamek*, z paradoksem przenicowania racjonalności absurdem, niejako znajduje w poemacie Wirpszy dalszy ciąg czy inną wersję, rezonując w nim własnymi znaczeniami. Dookreślają one rolę przeczących logice wypowiedzi z *Pierwszego listu*: „Liczenie, rachunek. Nieobecność usprawiedliwiona. / Obecność nieusprawiedliwiona [...]. Własny rachunek. / Liczymy. Instytucja” (15). Tak jak było w wypadku „kolejki” czy „stacji”, powstaje forma przypominająca kompozycję alikwotową, gdyż spoza słów związanych z matematyką przebijają się wątek śmierci, pseudonimowanej wezwaniem adresatki na sesję naukową. Dyskurs instytucjonalnej wiedzy ściślej załamuje się pod naporem absurdu, jaki sam wyzwala, gdy mowa o chorobie i rozkładzie organizmu: „Dyskusja o / Wirusach, kwasach, zasadach kwasu, zasadniczych / Kwasach” (15). Podmiot listów ulega tutaj rozdzieleniu, powstaje wrażenie, jakby pisane były przez racjonalną władzę, a zarazem przez obłąkaną moc, które wspólnie domagają się śmierci. Odsłanianie zatartego związku rozumu i szaleństwa tak ujmuje Foucault:

Trzeba będzie zatem mówić o pierwotnym sporze, nie zakładając ani zwycięstwa, ani prawa do zwycięstwa [...]. Wtedy i tylko wtedy może ujawnić się dziedzina, gdzie człowiek szaleństwa i człowiek rozumu, rozdzielając się, nie są jeszcze osobni [...].

²⁴ *Uncanny*, [w:] R.T. Gray i in., *A Franz Kafka Encyclopedia*, Westport–London 2005, s. 274.

²⁵ J. Breeding, *The Power of Madness: A Foucauldian Reading of Kafka's The Castle and Other Works*, s. 16, <<https://jewelscholar.mtsu.edu/handle/mtsu/4845>> [dostęp: 27.11.2020]. Zob. też N. Dungey, *Franz Kafka and Michel Foucault: Power, Resistance, and the Art of Self-Creation*, Lanham 2014.

Szaleństwo i nie-szaleństwo, rozum i nie-rozum są tam bowiem niejasno związane ze sobą – nieodłączne od chwili, gdy jeszcze nie istniały, choć istnieją dla siebie, wobec siebie, w wymianie, która je rozdziela²⁶.

W *Listach* to zestrojenie przeciwieństw dokonuje się na skutek nonsensownych deformacji języka oraz przemieszania różnych jego rejestrów: urzędowego, naukowego czy religijnego. „Rachunek biurokratyczny” i „matematyczny” stają się „rachunkiem sumienia”, a „ostateczny termin” i „sądownictwo” wskazują na „sąd ostateczny”. Poezja szumu komunikacyjnego wywołuje paradoks bliski niesamowitemu z pisarstwa Kafki, ponieważ autorytarny system przyciąga to właśnie, co zanegował: irracjonalność i śmierć z jej nieobliczalnym wymiarem oraz projektowane na nią tradycyjne pojęcia metafizyczne. Tym samym wyobrażenia z *ars moriendi* wracają w zmienionej, nieoczywistej postaci – skazująca człowieka na śmierć diaboliczna moc odzywa się w totalitarnej władzy, która rozporządza w nowoczesności ludzką wolą i ludzkim życiem.

Takie odczytanie poematu wspierają refleksje Wirpszy ze szkicu *O „Doktorze Faustusie”*, gdzie poeta przywołuje esej Thomasa Manna poświęcony filozofii Arthura Schopenhauera, by wynotować stąd słowa: „pośrednictwo jest źródłem ironii” (G 33). Z tej perspektywy komentuje Wirpsza *Doktora Faustusa*, zadając pytania: „Ale kto tu pośredniczy? Kto między kim a czym? [...] Czy chodzi o oświecanie umysłu, czy o pokuszenie diabelskie? Niejasne to, z rozmysłu niejasne” (G 34). Wskazanie jako źródła ironii pośrednictwa między racjonalnością a demonicznością, które determinuje formę tekstu i opiera się zinterpretowaniu, odpowiada paradoksalnemu conceptowi *Listów*²⁷. Rozwijając wątek zasadniczej dla Manna opozycji, autor *Drugiego oporu* używa takich określeń, jak „czysta *ratio*”, „rozumna zasada” i „nieracjonalna zasada” (G 33, 35), pisze również: „dopiero wkroczenie elementu demonicznego, irracjonalnego przebija ścianę mroźnej i zamrażającej samowiedzy” (G 33). Za główny cel Mannowskiej ironii uznaje Wirpsza krytykę nowoczesności, by dowodzić, że zamiarem pisarza było zanegowanie „formuł nieomal matematycznych” i „chłodnej inteligencji” w sztuce, a jednocześnie ironiczne potraktowanie własnego utworu: „w dziele zawiera się krytyka samego dzieła, rozumienia dzieła i konwencji dzieła” (G 32, 39). Przede wszystkim jednak zauważając w *Doktorze Faustusie* oskarżenie władzy,

²⁶ M. Foucault, *Szaleństwo i literatura. Powiedziane, napisane*, wybór, oprac. T. Komentant, przeł. B. Banasiak i in., posłowie M.P. Markowski, Warszawa 1999, s. 5–6.

²⁷ Na to powiązanie zwrócił uwagę Arnold Ślucki: „ironia, jakże sarkastyczna, przedziera się poprzez spiętrzoną umowność figur stylistycznych”; „na czymże zasadza się demoniczność tego nurtu inspiracji, z którego czerpie nie jeden tylko chyba Witold Wirpsza? Jest to [...] gra pomiędzy [...] konstruktywizmem a filozoficzną »anarchią«, potrzebą racjonalistycznego punktu oparcia a elementem irracjonalnym, demonicznym” (A. Ślucki, dz. cyt., s. 116–118).

twórca *Listów* stwierdza, że Mann potępia faszystowski system, który za uzasadnianą racjonalnie ideologią skrywa szaleńczą wolę zabijania i panowania nad światem. Przemawiające za tym argumenty odnajduje Wirpsza w retoryce Deuschlina, adepta teologii o znaczącym nazwisku:

[...] jest to niewątpliwie bełkot, uczony bełkot niedouczonego studenta i wiele w nim (myślę o sposobie przedstawienia przez Manna) z parodii i persyflażu, wiele z satyry i ironicznego spojrzenia. Niemniej jest to bełkot groźny: jak niewiele trzeba w nim zmienić [...], a oświadczenie takie mogłoby się znaleźć na stronicach *Mein Kampf* lub w przemówieniu Goebbelsa (G 35).

Z perspektywy szkicu o powieści Manna wyraźniej widać, że *Listy* są krytyką totalitarnej władzy, anektowania przez nią badań naukowych oraz demystyfikacją zespolenia w obu dziedzinach racjonalizmu z irracjonalizmem. Tak jak *Doktor Faustus*, utwór Wirpszy jest autoironiczny, ponieważ to za pośrednictwem formy tego poematu diagnozowane są zjawiska charakterystyczne dla nowoczesności – opozycję rozumu i szaleństwa demonstruje się w sposobie ukształtowania tekstu, w poetyce sprzecznego wewnątrznie kryptogramu, a zatem dzieło podważa samo siebie. *Listy* i inne wiersze z *Drugiego oporu* to literackie odpowiedniki kompozycji polifonicznych – z kontrastami tonów o różnych częstotliwościach. Tak właśnie można rozumieć słowa z eseju Manna „pośrednictwo jest źródłem ironii”, jeśli odnieść je do poezji Wirpszy: dokonuje ona i zaprzecza mediacji między władzą, wiedzą, muzyką a literaturą.

„Rodzina człowiecza”. Listy prywatne

Z listami publicznymi przeplatają się w utworze Wirpszy listy prywatne, mające sporo z tamtymi wspólnego, ale też podejmujące inne wątki, związane z tym, że do dziewczyny odzywają się bliscy, co zmienia sytuację komunikacyjną i normy epistolarne. Seria ta zawiera cztery teksty, o funkcji apelatywno-fatycznej, która przejawia się w słowach: „Bądź dobrej myśli” (15); „pamiętasz nas jeszcze?” (16); „Uśmiechnij się do nas” (16). Nadawcy są różni, poza jednym listem występują w liczbie mnogiej, zwracają się do adresatki: „moje dziecko” (15) i „bardzo kochana” (16), spełniając takie akty mowy, jak pocieszenie czy napomnienie. Zgodnie z konwencją *ars moriendi* rodzina towarzyszyła umierającemu w przejściu na drugi świat, ale w poemacie tego nie czyni, pozostaje w oddaleniu, o czym świadczą listy, których by nie było, gdyby krewni przebywali z chorą. Wbrew prawdzie kreślą oni przed nią wizję rychłego wyzdrowienia, zapewniają, że trzeba wierzyć w skuteczność szpitalnych zabiegów.

Tytułując ostatni rozdział swej książki *Śmierć na opak*, Ariès nazywa tak zmianę, jaka zaczęła się dokonywać w kulturze Zachodu od końca XIX wieku, polegała zaś na odchodzeniu od wielowiekowej tradycji uznawania śmierci za wydarzenie społeczne²⁸. Wcześniej wspólnota oswajała śmierć, gromadząc się w domu konającego, a podczas żałoby nawiedzając rodzinę i cmentarz, teraz odsuwa się, by razem z bliskimi narzucać choremu kłamstwo, co tak ukazuje cytowany przez Ariès'a Lew Tołstoj:

„Najcięższą męką dla Iwana Ilicza było kłamstwo, [...] że on jest tylko chory, a nie umierający, i że ma tylko zachować spokój i przeprowadzać kurację, a z tego wyniknie coś bardzo pomyślnego [...]. I rzecz dziwna, wiele razy, kiedy tamci wyczyniali te błazeństwa, był o włos od tego, aby zawołać do nich: przestańcie kłamać, i wy wiecie, i ja wiem, że umieram [...]. Ale nigdy nie miał dość odwagi, aby tak zrobić”. [...] A więc skazany jest na kłamstwo²⁹.

Uprawianie tego kłamstwa prezentuje Wirpsza, imitując listy od rodziny:

Moje dziecko, piszemy z wycieczki.
Kolej nas wiozła przez góry, pagórki
I teraz w schronisku jesteście schronieni,
Zabezpieczeni śliczną panoramą,
Nakryci niebem. Jesteście pośrodku.
Ty także będziesz wraz z nami pośrodku,
Gdy szpital opuścisz. [...]
Bądź dobrej myśli. Tu są fotografie,
Kolej, co wiezie przez góry, pagórki,
Oraz schronisko, które jest pośrodku,
Tudzież my wszyscy. Uśmiechnij się do nas

(*Drugi list*, 15–16).

Ten i pozostałe teksty serii naśladują korespondencję, jaką Stefania Skwarczyńska nazywa listami „przyjacielsko-intymnymi”, w których „na pierwszy plan wysuwa się walor uczuciowy”³⁰. Wspomniane tu zdjęcia mają, jak się zdaje, przybliżyć nadawców do adresatki, motywować ją do życia, dowodzić, że niebo i góry istnieją naprawdę, są w jej zasięgu. Idylliczną aurę z pierwszego planu wypowiedzi burzą utajone znaczenia słów-kluczy – „jazda kolejka” sugeruje zagrożenie śmiercią, a na szukanie ratunku przed

²⁸ Tu i dalej zob. Ph. Ariès, dz. cyt., s. 557–585.

²⁹ Tamże, s. 564–565. Ariès cytuje utwór Lwa Tołstoja *Śmierć Iwana Ilicza*, przeł. J. Iwaszkiewicz, Warszawa 1975, s. 83.

³⁰ S. Skwarczyńska, dz. cyt., s. 126, 127.

nią wskazują wyrazy łączące się z ocaleniem: „schronisko”, „zabezpieczeni”, „nakryci”, „pośrodku”. Zamiast wyznać chorej prawdę o umieraniu, bliscy tabuizują śmierć: „Ty także będziesz wraz z nami pośrodku”; „[lekarstwo] skutek ostateczny / Odniesie”. Właśnie na tym poziomie semantycznym objawia się rodzinne kłamstwo, jakie demistyfikował Ariès – „zasada, aby chorego traktować jak dziecko, a jego stanu nie uznawać za groźny”³¹. Tekst okazuje się antyfrazą, czyli tą odmianą ironii, w której ukryte znaczenia są sprzeczne z formułowanymi wprost, co w tym wypadku realizuje się tak, iż za negacją i odsuwaniem śmierci tkwi przeświadczenie, że chora umrze, ale nie wolno jej o tym powiedzieć. Nadawcy sami się z nim zresztą zdradzają, kiedy efekt leczenia nazywają „skutkiem ostatecznym”, jakby wypierana z dyskursu śmierć odzywała się w przejęzyczeniu. Odpowiadająca za ironię podmiotowa instancja tej liryki roli krytycznie odnosi się do transformacji kulturowej, którą tak opisywał Ariès: „wszyscy więc uczestniczą w kłamstwie, [...] grają wobec siebie komedię: »nic się nie zmieniło«, »życie płynie jak dawniej« i »wszystko jest jeszcze możliwe«”³².

Obiektem ironii stają się ponadto wciąż funkcjonujące w powszechnym obiegu trywialne klisze przeświadczeń, jakie niegdyś motywowały *ars moriendi*. Wskazuje na to dysonans między sferą metafizyczną („nakryci niebem”) i wymiarem wspólnotowym („będziesz wraz z nami pośrodku”) a tautologicznymi czy sentymentalnymi frazesami („w schronisku [...] schronieni”; „śliczn[a] panoram[a]”) oraz fotografiami mającymi przedstawiać cudny świat³³. Na tym poziomie liryki roli negowane jest kłamstwo, wywołane nie tyle tabuizacją umierania, ile idealizowaniem pośmiertnego losu, zatem Wirpsza tak operuje ironią, by podważać różne modele tanatologii, w których odmienne retoryki zbiegają się dla przesłaniania śmierci w jej cielesnym, biologicznym kształcie. Rozbiórka tych języków kontynuowana jest w *Siódmym liście*:

Moje dziecko, na tych fotografiach
Nie jesteśmy schronieni. Do schronisk daleko.
Panorama już nie jest kolistą, poszarpaną raczej.
Tutaj zobaczysz, jak ktoś tobie bliski
Bandażuje kolano. Tylko zdarta skóra. Tutaj
Inny ktoś bliski pierze kalesony.
Z kolei trochę gospodarczej krzątaniny.
Tutaj są nosze. Widzisz, złamał nogę. [...]
Ale ty jesteś pośród nas pośrodku. Słuchaj się

³¹ Ph. Ariès, dz. cyt., s. 564.

³² Tamże, s. 559.

³³ Zdaniem Barańczaka ironia Wirpszy jest protestem „przeciw wszelkim formom sentymentalnego okłamywania człowieka” (S. Barańczak, dz. cyt., s. 92).

Lekarzy. Ulekuj się rozsądnie. Lekarze
Postępują słusznie, zawierz im, nie kłamią.
(*Siódmy list*, 18–19).

Zarówno na pierwszym planie tekstu, imitującym list wysyłany przez rodzinę z górskiej wycieczki, jak i na płaszczyźnie z odniesieniami do wizji eschatologicznej wycofywane są znaczenia z *Drugiego listu*. Późniejsza przesyłka niesie ze sobą mniej pocieszający komunikat, bo krewni znaleźli się w miejscu pozbawionym schronisk i pięknych widoków, gdzie spotkały ich nieszczęśliwe wypadki. Za pośrednictwem takiej relacji ironizujące „ja” demonstruje ulotność, połowiczność i fałsz wcześniejszych idealizujących przedstawień. Służą temu otwierające wiersz negacje: „Nie jesteśmy schronieni”; „Panorama już nie jest kolista”, a ponadto słowa wskazujące na obrażenia ciała i prozaiczne zajęcia, które podważają wzniosłe myślenie metafizyczne. Nadal nie ulega jednak zakwestionowaniu wartość medykalizacji, przez co uwidacznia się, jak trwale jest kłamstwo dyskursu klinicznego, nieustępujące pomimo demistyfikowania innych zafałszowań dotyczących śmierci.

Znaczenie ma obecny w obu listach wątek zdjęć, stanowiący kontynuację tematu, jaki podjął Wirpsza w książce poprzedzającej *Drugi opór – Komentarzach do fotografii*. The Family of Man (1962), gdzie negatywnie ocenił światową wystawę fotograficzną kuratorowaną przez Edwarda Steichena, którą prezentowano w Polsce w latach 1959–1960 pod nazwą „Rodzina człowieka”. Obejmowała ona zdjęcia o takiej tematyce, jak „miłość”, „praca”, „śmierć”, „wiedza” czy „administracja”, a miała propagować ideały humanizmu, stanowić „zwierciadło uniwersalnych czynników i emocji w codziennym życiu”³⁴. Roland Barthes pisał krytycznie o jej przesłaniu:

Ten mit „kondycji” ludzkiej opiera się na bardzo starej mistyfikacji, która [...] polega na umieszczeniu Natury u podstaw Historii. Cały klasyczny humanizm domaga się, aby [...] dojść do głęboko ukrytego sedna uniwersalnej natury ludzkiej. [...]. To samo ze śmiercią: czy naprawdę musimy jeszcze raz opiewać jej istotę, zapominając, że ciągle tyle możemy przeciw niej zdziałać? To właśnie tę możliwość, jeszcze nową, trzeba nam podnosić, a nie sterylną tożsamość śmierci „naturalnej”³⁵.

Odmienne niż Barthes Wirpsza nie uprzywilejowuje działania przeciwko śmierci, kwestionując prymat medycyny, ale tak jak on nie zgadza się, by ją esencjalizować, poszukiwać jej istoty w mitologiach, za które uznaje

³⁴ C. Sandburg, *Prologue*, [w:] *The Family of Man*, ed. E. Steichen, New York 2015, s. 5.

³⁵ R. Barthes, *Wielka ludzka rodzina*, [w:] tegoż, *Pisma*, dz. cyt., t. 3: *Mitologie*, przeł. A. Dziadek, wstęp. K. Kłosiński, Warszawa 2000, s. 218, 219.

projekty metafizyczne zakładające uniwersalizm w myśleniu o człowieku, generalizacje w rodzaju „The Family of Man”³⁶. W zakończeniu *Komentarzy do fotografii...* poeta pisze: „zohydę / Człowieczeństwo wasze ukochane”, a w utworze *Ptaki i cienie* wprost podejmuje istotny też w *Listach* wątek fałszowania rzeczywistości: „To jest / Szalbierstwo [...] // Zakłamanie liryczne, zmysł / piękna cudowności zachwytu rozkoszowania / Się”³⁷. Zawarte w tomie zdjęcia komentują podpisy: „Fotografia przedstawia...” oraz wiersze o deziluzyjnej funkcji³⁸. W *Listach* jest nieco inaczej, bo fotografie zostają jedynie opisane, za to rozbudowuje się ciąg zapośredniczeń w przedstawianiu świata, gdyż w ramie modalnej mimetyzmu formalnego umieszczone są listy, w nich komentuje się zdjęcia, te zaś dopiero stanowią odbicia rzeczywistości, która w następstwie mediatyzacji znika z pola widzenia. Dlatego poeta z ironią wprowadza wskazujące na rzeczywistość, deiktyczne formuły: „Tu są fotografie”, a na nich „my wszyscy. Uśmiechnij się do nas” (15–16); „Tutaj zobaczysz, jak ktoś tobie bliski”; „Tutaj / Inny ktoś bliski” (18–19). Krewni wcale nie są bliscy, skoro pozostają w oddaleniu, i nie mówią prawdy, podpisując zdjęcie: „my wszyscy”, ponieważ brak na nim osoby, do której zwracają się niby z pocieszeniem. Fałsz przebija ze słów „Uśmiechnij się do nas”, bo do kogo i z jakiej przyczyny miałyby uśmiechać się dziewczyna, jeśli rodzinę ma tylko w słowie pisanym albo na zdjęciach. Z perspektywy demaskatorskich *Listów* wizja „Rodziny człowieczej” okazuje się złożoną manipulacją: wyróżnia medium, którym łatwo sterować odbiorcami ze względu na iluzję mimetyzmu, podaje za prawdę sfabrykowane treści, ma wyzwać i jednoczyć, a działa odwrotnie – ubezwłasnowolnia i uniformizuje ludzi, oddzielając ich od siebie.

³⁶ Na temat podobieństwa reakcji Barthes’a i Wirpsy na wystawę „The Family of Man” zob. D. Pawelec, *Wirpsza wielokrotnie*, Mikołów 2013, s. 144–145; o zbieżnościach ich poglądów na fotografię zob. W. Pietrzak, *Anty-mitologia Witolda Wirpsy. Komentarz do Komentarzy do fotografii*, „Ruch Literacki” 2014, z. 4–5, s. 505–515.

³⁷ W. Wirpsza, *Komentarze do fotografii*. The Family of Man, posł. G. Jankowicz, wyd. 2, Mikołów 2010, s. 40, 9.

³⁸ Jak zwraca uwagę Grądziel-Wójcik, „zadziałała tu zasada ironicznego spięcia sprzeczności, [...] wiersze te stanowią bowiem atak na powierzchowną, akceptującą interpretację, jaka wiąże się z danym medium, a wynika ze schematyczności obrazu i skostniałego w stereotyp myślenia. [...] [Fotografia] staje się synonimem iluzjonistycznego modelu sztuki realistycznej, który dla autotelicznie zorientowanej twórczości Wirpsy stanowi kompromitowany układ odniesienia” (J. Grądziel-Wójcik, dz. cyt., s. 56–57). Edward Balcerzan podkreśla: „o to przecież chodzi, by udowodnić, iż mit rodziny człowieczej to nic innego jak pewna technika perswazji” (*Rzeczywistość zaatakowana*, [w:] tegoż, *Oprócz głosu. Szkice krytycznoliterackie*, Warszawa 1971, s. 95). Tak pisze zaś o przekazie poety Gutorow: „jest tylko rzeczywistość spostrzeżona, a zatem sfotografowana [...]. Wirpsza wyraźnie daje do zrozumienia, że komentarzami są już same fotografie. Z kolei wiersze są komentarzami do komentarzy, [...] to wiersze skierowane przeciwko pewnej ideologii widzenia i przeciwko jej ideologom” (J. Gutorow, dz. cyt., s. 16).

W eseju *Mroźek, czyli koń trojański* poeta opisuje dzieło Gianfilippa Uselliniego przedstawiające olbrzymią bibliotekę, gdzie na ganku stoją Wiktor Hugo, Dante, Alicja z Krainy Czarów, Miś Puchatek oraz inne postacie, a w tle widać głowę giganta, konia trojańskiego i wieżę Babel. Jak twierdzi Wirpsza, w zobrazowaniu tym nie chodzi o to, żeby odbiorca zobaczył, co jest na nim zwizualizowane, lecz zauważył interakcje między sprzecznymi znaczeniami. Podobną formę dostrzega twórca *Drugiego oporu* w dramatach Sławomira Mroźka, w których dla gry z czytelnikiem unaocznienie zostaje podporządkowane znaczeniu, by przekazywało treści, jakie nie pozwalają się unaocznić. W *Listach* zwodzona przez obrazy ma być nie tylko adresatka listów, ludzić mają one także odbiorcę poematu, są niczym koń trojański z dzieła Uselliniego – zwracają na siebie uwagę jako wizje wywołujące stereotypowe reakcje, są zaś podstępem autora prowokującym czytelnika, by zauważył ironię, a w przeciwnym razie poddał się władzy symulaków. Poemat przypomina *Magiczną bibliotekę* w odczytaniu Wirpszy, obrazy zostały w nim bowiem zestawione na zasadzie kontrapunktu, wykluczania się znaczeń z różnych planów semantycznych i z różnych partii tekstu³⁹. W efekcie próba uchwycenia śmierci w pojęcia dokonuje się techniką adekwatną wobec paradoksalności bytu, przyjmującą postać ironii, którą tak jeszcze charakteryzował pisarz:

Aż do końca dziewiętnastego wieku [...] ironia była w głównej mierze grą, zabawą [...], nigdy przecież unerwieniem tekstu, zawsze jego zewnętrżnością, kostiumem, nigdy jego wnętrzem i krwiobiegiem; sprawą uczucia, ale nie sprawą rozumu; a więc nie była ani istotą artyzmu, ani istotą poznawczości. [...] Otóż ta właśnie ironia poznawcza jest ową wielką opozycją wobec artystycznego i filozoficznego egzystencjalizmu, który wszystko bierze ze śmiertelną (dosłownie) powagą i który [...] nigdy nie zdobędzie się na ironiczny oksymoron, utożsamiający życie ze śmiercią (G 84, 88–89).

W komentarzach do „lekarskich” (określenie Wirpszy) i późniejszych liryków Gottfrieda Benna eseista odnotowuje, że konstrukcja utworu może zyskiwać wartość poznawczą jako „przekrój pojęcia”, w którym „zanika obraz” (G 93–94). Składniki języka są wówczas pozbawiane funkcji opisowej, by powstała „orkiestra dźwiękowa”, abstrakcja poetycka (G 93). Taką właśnie budowę mają *Listy*, zawierające podobnie brzmiące słowa: „schronisku” – „schronieni”, „góry” – „pagórki”, przygodne rymy: „ukłamate” – „ulekiwane” albo wariacje powtórzeń jednego wyrazu: „szyba” – „szybę” – „szybie”. Zryt-

³⁹ Zdaniem Gutorowa „poeta uwielbiał tego rodzaju grę z czytelnikiem, do perfekcji doprowadzając ją w długich poematach, gdzie kolejne części podważają tezy wysunięte w częściach wcześniejszych, te zaś skutecznie negują wartość końcowych konstatacji podmiotu” (J. Gutorow, dz. cyt., s. 37).

mizowanie tekstu tymi środkami powoduje, że jego forma sprawia wrażenie tautologicznej i ułomnej, nieodpowiedniej do pisania o śmierci, co wzmaga ironię, która staje się „wnętrzem i krwiobiegim” poematu. Stanowi ona zatem trop artystyczny, a zarazem poznawczy, demonstrujący nieprzystawalność języka i pojęć do rzeczywistości, szczególnie do transgresji umierania oraz do tego, co po niej następuje. Nawarstwiająca się na różnych poziomach *Listów* sprzeczności wywołują – zgodnie ze słowami poety – „ironiczny oksymoron, utożsamiający życie ze śmiercią”⁴⁰, wyraźnie widoczny w dwóch pozostałych listach prywatnych.

Czwarty list jest zaproszeniem na ślub, wysłanym zapewne przez koleżankę, która pisze w imieniu swoim i narzeczonego, niegdyś chłopca zmarłej dziewczyny. Ostatnie linijki wiersza kryją w sobie już nie tyle ironię, ile szyderstwo: „Przyjedź koniecznie. Tą samą kolejką; / Wiosna podmiejska tobie się otworzy, / Bajora wiosenne przemoczą ci nogi. / Będzie wesoło” (17). W obietnicy dobrej zabawy powracają wątki ze wstępu, tak jednak przeinaczone, że wydaje się, jakby wypadku kolejowego i śmierci wcale nie było, albo jakby o ich życzeniowym powtórzeniu pisano w kłamliwy, odwracający znaczenia sposób. Niejasność przekazu ma dezorientować czytelnika, choć z drugiego planu przebija oskarżenie nadawcy listu o fałsz, a także myśl, zgodnie z którą życie i śmierć przenikają się w języku i determinujących go wyobrażeniach. Do podobnych wniosków prowadzi *Szósty list*, również zawierający zaproszenie na ślub, ale wysłane tylko przez chłopca: „Piszę / Osobno, [...] przyjedź / Na ślub wzgardzonego, na los wzgardzonego” (18). Tak jak w parze listów od rodziny, Wirpsza zmienia w drugim perspektywę, bo chłopiec nie cieszy się ze ślubu, po śmierci dziewczyny czując się porzuconym. Słowem-kluczem jest w tym liście wyraz „szyba”: „Wysupływaliśmy się z szyby / Wzajemnie”; „Krajobraz / Falisty, naprawdę, faliście szybą wzmożony” (18). Wariacja ta rozwija inicjalny motyw utworu: „z rozbitej szyby całuje / Jak był obiecał, piersi [...] Chłopiec. Szyba. Kłamstwo” (14). Szklana tafla, która umożliwia widzenie, a zarazem stanowi przegrodę i po rozbiciu może zranić, staje się figurą przypominającą list, bo chociaż ma zbliżać, oddziela, zadaje ból. Ujawnia też ona właściwość podobną do cechy zdjęć, zafalszowuje bowiem percepcję i wspomnienia – chłopiec obiecywał, że będzie całował ciało dziewczyny, ale zapamiętał je tylko jako zdeformowane przez szybę: „To była źle wykonana / Szyba. Twoje oko było kiedyś podwójnej wielkości, / Lewe jedynie” (18). Tak jak w innych listach, ironia

⁴⁰ W przekonaniu Barańczaka „chwyty poetyckie konstituujące styl i kompozycję utworów Wirpsy można by z pewnością podciągnąć pod miano działania oksymoronicznego; jest to jednak szczególny rodzaj takiego działania: wykazując ostrą przeciwstawność zjawisk, jednocześnie spaja je ono [...] za pomocą relacji takiego czy innego podobieństwa” (S. Barańczak, dz. cyt., s. 95).

demaskuje tutaj zakłamanie relacji międzyludzkich, eksponuje perspektywizm w postrzeganiu zjawisk, a przed wszystkim nakłada się na oksymoron łączący życie ze śmiercią.

Wirpsza uznawał, że romantycy używali ironii „dla wstydlivości swych nadto wybujałych uczuć albo dla pogardzania marnościami świata” (G 84). Z tą opinią nie zgodziłby się Paul de Man, który sięga do romantycznej tradycji, w tym do myśli Johanna Gottlieba Fichtego, Friedricha Schlegla, Ludwiga Tiecka czy Novalisa, tak pisze zaś o cenionym przez Wirpszę Thomasie Mannie: „uchodzi za głównego ironistę niemieckiego. I słusznie, choć jest mniej ważny od wszystkich wyżej wymienionych”⁴¹. Rozwijając Schleglowskie pojęcie ironii, de Man skupia się na zaczerpniętym z komedii *dell'arte* chwycie *buffo*, jakim jest „rozbitcie narracyjnej iluzji, *aparté*, uwaga do publiczności, która zrywa z iluzją fikcji”, inaczej – parabaza, czyli „przerwanie jakiegoś dyskursu przez zmianę retorycznego rejestru. [...] bezustanne zakłócenie narracyjnego złudzenia przez wtręty” (P 29). Według de Mana taka ironiczna kreacja odzwierciedla przewrotność dyskursu, w którym „język obłędu, język błędu i język głupoty” (P 33) podważa intencjonalne umotywowanie znaków:

Słowa mają swój własny sposób mówienia różnych rzeczy, które wcale nie są tymi rzeczami, które chce się w nich wypowiedzieć. Piszą Państwo błyskotliwy i spójny wywód filozoficzny, a tu, hejże, hola, opisują Państwo stosunek płciowy. Albo piszą Państwo piękny komplement pod czyjś adresem i bezwiednie, tylko dlatego, że słowa mają taki swój sposób robienia rozmaitych rzeczy, mówią Państwo tak naprawdę czyste obelgi i sprośności. Bo jest tu taka maszyna, tekstualna maszyna [...], która zamieszkuje słowa na poziomie gry znaku (P 34).

Jeśli z tej perspektywy odczytywać ironię Wirpszy, który sądzi, że znak „gra sobą coś, niczego sobą nie zastępuje” (G 195)⁴², *Listy* okazują się tekstualną grą odwracania zamierzonego komunikatu. Władza manifestuje racjonalne stanowisko, a przemawia przez nią irracjonalizm, rodzina zapewnia chorą o bliskości, ale zdradza się z obcością, w pamięci chłopca dziewczyna to już tylko poranione ciało winne własnej śmierci. Słowa-klucze („kolejka” czy „pośrodku”) są więc mową na stronie do czytelnika, parabazą ustawicznie rozbijającą iluzję literalnych treści, by „rozumną zasadę” – jak pisał Wirpsza – obalało „wkroczenie elementu demonicznego, irracjonalnego” (G 33). W poemacie zachodzi ironiczny akt „wychylania się autora z kart tworzone-

⁴¹ P. de Man, *Pojęcie ironii*, przeł. A. Sosnowski, „Literatura na Świecie” 1999, nr 10–11, s. 13–14. Dalej jako P, z podaniem numerów stronic.

⁴² Na temat analogii między ujmowaniem przez Wirpszę gry a koncepcjami romantyków jenajskich zob. G. Jankowicz, *Znaczenie gry*, „Arkadia. Pismo Katastroficzne” 2008, nr 23–24, s. 117.

go dzieła”⁴³, który oznacza zanegowanie własnej kreacji oraz izomorficznej wobec niej rzeczywistości jako zwodniczych pozorów, a jednocześnie uznanie ich artystycznej i egzystencjalnej prawdy spełniającej się w deziluzji.

Parabaza: kradzież znaków

Wywołująca szum informacyjny ironia wciąż daje o sobie w *Listach* znać, stanowi „krwiobieg” poematu, nasilając się w miejscach węzłowych, swego rodzaju antraktach między przekazami publicznymi i prywatnymi. Metaepistolarne wypowiedzi formułuje anonimowy, wszechwiedzący podmiot, który zdaje sprawę z komunikacji pocztowej, na co wskazują tytuły: *Sytuacja w skrzynce pocztowej*, *Sytuacja między skrzynkami pocztowymi*, *Sytuacja listów*. Pierwsza odbiega nazwą od pozostałych – to *Wyjaśnienie*, następujące po niejasnych słowach ze wstępu: „Jutro będę musiała napisać list, do skrzynki, na / Mnie kolej ulekarzona. Chłopiec. Szyba. Kłamstwo” (14). Znaczenie tych słów objaśnia (częściowo) dalszy komentarz:

Kłamstwo. Wiadomość o kłamstwie
Nie doszła. Poczta, nadawcy,
Skrzynki z papierem. Dokumenty życia pozagrobowego;
Ze skrzynek do skrzynek

(*Wyjaśnienie*, 15).

W zasadzie mamy tutaj do czynienia z antykomentarzem⁴⁴, gdyż bez znajomości kolejnych fragmentów utworu nie bardzo wiadomo, czego dotyczy kłamstwo, dlaczego adresat nie otrzymał o nim wiadomości oraz co to znaczy, że w skrzynkach pocztowych umieszczono „dokumenty życia pozagrobowego”. Wyjaśnia się tylko, iż takim właśnie dokumentem jest przesyłka od znajdującej się w szpitalu chorej, która – mówiąc „Jutro będę musiała napisać list, do skrzynki, na / Mnie kolej ulekarzona” – wypowiada jedyne słowa w całym utworze. Jeśli zaś oznajmienie „na / Mnie kolej” wyraża przeczucie bliskiej śmierci, to list – jak można przypuszczać – mówi o fałszu łączącym się z ustawianiem życia i międzyludzkich relacji („Chłopiec. Szyba. Kłamstwo”). Zarazem stanowi on świadectwo pośmiertnego istnienia, zawarcia siebie w liście, który zawsze czytany jest z opóźnieniem wobec sy-

⁴³ W. Szturc, *Ironia romantyczna. Pojęcie, granice i poetyka*, Warszawa 1992, s. 166.

⁴⁴ To znamienne dla poezji Wirpszy, o czym tak pisze Grądziel-Wójcik: „komentarz na różne sposoby staje się [...] antykomentarzem, obraca się przeciw sobie. Zamiast wyjaśniać – zaciemnia, zamiast precyzować – uwieloznacznia pre-tekstowy obraz” (J. Grądziel-Wójcik, dz. cyt., s. 49).

tuacji pisania⁴⁵; tu niejako przeżywa dziewczynę. Krótkie, jukstapozycyjne równoważniki zdań z *Wyjaśnienia* sprawiają wrażenie, jakby nadawców pospiesznie przesuwno z miejsca na miejsce: „Ze skrzynek do skrzynek”. Dalsze parabazy wzmocnią sugestię, że list przypominać ma w poemacie żywe, później zaś martwe ciało, które wkłada się do trumny, tak jak wrzuca się przesyłkę do skrzynki pocztowej.

Z perspektywy ironicznych znaczeń listów od władzy i od bliskich inaczej można rozumieć słowa o kłamstwie z *Wyjaśnienia*, tak mianowicie, że obejmuje ono wszelkie oszustwa, jakich dopuścili się nadawcy wobec chorej. Wiadomość o nich stanowiłaby niedostarczony przekaz, natomiast „dokumentami życia pozagrobowego” byłyby nikłe i zafalszowane ślady po osobie, którą okłamywano – adresowana do niej korespondencja. Jeszcze inny wymiar mijania się z prawdą wprowadza kolejna parabaza, najważniejszy fragment poematu, *Sytuacja w skrzynce pocztowej*:

Spiętrzenie. Nocą wirusy
Filatelistyczne kradną
Znaczki pocztowe. Śmiertelną cudzością
Uzupełniają serie. Ze skrzynki znikają
Miasta, zwierzęta, ludzie, agregaty,
Rośliny, owady, grzyby, dzieła sztuki,
Godła państwowe, mistyczne symbole,
Cyfry, pejzaże, mapy śródgwiezdne.
Powinność serii pustoszy pudełko.
Klucz podrobiony wirusowej władzy.
Klucz wielkiej serii. Falszerstwo. Spustoszenie

(*Sytuacja w skrzynce pocztowej*, 16).

Wyrazy „spiętrzenie” i „spustoszenie”, kontrastujące znaczeniowo, ale podobne brzmieniowo, tworzą klamrę kompozycyjną, która zwraca uwagę na istotność tej części *Listów*, a ponadto stanowi wyraźny sygnał parabazy, sytuowania się autora ponad swą kreacją i jej deziluzji, co tym bardziej przemawia do czytelnika, że słowo „spiętrzenie” wskazuje na przyrost poziomów jakiejś konstrukcji. Piętrzyć, czyli zwiększać może się też tajemnicza infekcja: kradzież znaczków pocztowych przez „wirusy filatelistyczne”. Odbywa się ona przy użyciu podrobionego klucza do skrzynki, służy zaś temu, by „wirusowa władza” uzupełniała serie widniejącej na znaczkach – zmienionej w znaki – rzeczywistości, zagarniając to, co jej się nie należy. W obejmującym większość tekstu wyliczeniu znalazły się istoty żywe, wytwo-

⁴⁵ O tej asynchronii zob. D. Barton, N. Hall, *Introduction*, [w:] *Letter Writing as a Social Practice*, eds D. Barton, N. Hall, Amsterdam–Philadelphia 2000, s. 6.

ry kultury i symbole, całość pustoszonego świata, co ukazuje, że wszystko ulega destrukcji, w czym tkwi zasadnicze oszustwo bytu. Taka wizja modyfikuje przekaz wynikający z poprzedniej parabazy, okazuje się bowiem, że nie tylko stan pośmiertny, ale również samo życie przypomina zamknięcie w skrzynce pocztowej, i dotyczy to wszelkich jego form⁴⁶. Wyjaśniają się zatem słowa „Ze skrzynek do skrzynek” (15), dookreślona zostaje też funkcja wyrazów „spiętrzenie” i „spustoszenie”, które demonstrowują istotę życia i śmierci semantycznie oraz graficznie, bo dzięki nim wiersz zamykany jest niczym pudełko.

Sytuacja w skrzynce pocztowej ma kluczowe znaczenie dla całego poematu, gdyż pojawia się tu kwestia – jak pisze o niej Skwarczyńska – „bezpieczeństwa i szybkości w przesłaniu listu, związana z zagadnieniem komunikacji”⁴⁷. Znaczkami pocztowymi chronione są przed fałszerstwami za pomocą stempli czy znaków wodnych, aby strat nie ponosili nadawcy i odbiorcy listów, kolekcjonerzy walorów pocztowych oraz instytucje poczty i filatelistyki. Tymczasem w utworze Wirpszy dochodzi do takiej sytuacji, w której listy, pozbawiane dowodów uregulowania opłaty za przesyłkę, nie mogą dotrzeć do miejsc przeznaczenia, zatem nigdy nie zostaną przeczytane, co nie tylko czyni wątpliwym ich status, ale wręcz neguje poemat i jego lekturę⁴⁸. Dlatego ta parabaza jest największym „spiętrzeniem” ironii, a zarazem „spustoszeniem” dla kreacji literackiej, w której się znajduje, niszcząc ją w analogii do ginącej rzeczywistości. Z tym samozniesieniem poezji łączą się słowa Wirpszy o autoironii jako radykalnej umowności artystycznej:

[w *Doktorze Faustusie*] zawiera się krytyka samego dzieła, rozumienia dzieła i konwencji dzieła. [...] Czyż narracja nie przekształca się tu na naszych oczach, wobec spiętrzonej umowności, w swój cień, w pozór, w cień cienia, stając się nie celem narratora, lecz jego pretekstem? I czyż właściwą tkanką dzieła nie jest całkiem coś innego, co ukazuje się nam po rozsadzeniu narracyjnej powierzchni? [...] Śmierć narracji w dziele tym okupiona została żywotnością dramatycznych napięć myśli ludzkiej [...], odrzucenie naiwności poznawczej – ironią poznawczą i artystyczną (G 39–40).

⁴⁶ Jedyńy bodaj komentator *Listów*, Arnold Słucki, dostrzegł analogię między skrzynkami z tekstu Wirpszy i z badań Wernera Heisenberga: „teoria nieoznaczoności i prawo wielkich liczb wkraczają do poezji, jej mikroskopijnych zabiegów i »makrokosmicznych« teorii” (A. Słucki, dz. cyt., s. 118).

⁴⁷ S. Skwarczyńska, dz. cyt., s. 278.

⁴⁸ Odwołując się do Paula de Mana, tak odczytuje Pawelec poemat *Melancholia I*: „wyjście w opisie poza ramy obrazu można na zasadzie analogii uznać za rodzaj parabazy: załamania, rozerwania dyskursu, które narusza możliwe oczekiwania. Moment ironiczny ujawnia się w swoistym zniweczeniu własnego dzieła, w akcie jego »radykalnej negacji«” (D. Pawelec, dz. cyt., s. 231).

W *Listach* „w pozór, w cień cienia” przeobrażają się narracja, liryka i poetycka epistolarność, których normy łamane są w konstrukcji podmiotu czy formie językowej, co prowadzi do zrelatywizowania statusu bytowego dzieła i projektowanego odbioru. Tak jak pisał Wirpsza w eseju o Mannie, sednem twórczości literackiej okazują się paradoksy ontyczne, skąd wynika zasadniczy wniosek, że ironia stanowi w poemacie naczelną właściwość artefaktu izomorficznego wobec rzeczywistości. Cecha ta polega na tym, że dzieło i świat są destrukcyjną, spiętrzoną iluzją, poprzez którą jednak dokonują się akty poznawcze i stwórcze oraz burzenie podziałów na to, co prawdziwe i fałszywe, rzeczywiste i wyobrażone. Podobnie Friedrich Schlegel definiował artystyczną oraz bytową ironię, stosując pojęcia samozniszczenia (*Selbstvernichtung*) i samostworzenia (*Selbstschöpfung*) wobec kreacji negującej siebie i autodestrukcji o mocy kreacyjnej: „twórca jawi się więc jako refleksja swego dzieła, refleksja zdradliwa, bo może ona niszczyć dzieło, a nawet i sam akt niszczenia nazywać twórczością”⁴⁹.

Dokonujące się w *Listach* „igranie” – jak tłumaczy poeta niemiecką formę *Spiel* (G 75) – prowokuje do ludycznej lektury, czytelnik ma bowiem przemieszczać się stale między sprzecznościami. Pisarz wodzi go na manowce i „mruga do niego okiem”, jak to ujął Wirpsza w interpretacji dzieł Friedricha Dürrenmatta, stwierdzając także: „i widz, i czytelnik odnoszą – a w każdym razie mogą odnosić – dość konkretne wrażenie, że gdzieś zza kulis albo spomiędzy wierszy druku śmieje się do niego autor; [...] również i widz lub czytelnik uczestniczą w tej zabawie” (G 78–79). Choć twórca *Listów* nie wprowadza tutaj terminu parabazy, wskazuje właśnie ten zabieg, w źródłowym sensie polegający na zwracaniu się do publiczności, przez co wymierzony w iluzję sceniczną⁵⁰. Komentując reguły zabawy w sztukach Dürrenmatta, poeta nawiązuje do myśli Johana Huizingi, którego książkę *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury* wspólnie z żoną, Marią Kurecką, przełożyli⁵¹. Wydobywa stąd refleksję przystającą do własnych kreacji, w tym do *Listów*: „zabawa jest poza mądrością i głupotą, poza dobrem i złem, poza prawdą i nieprawdą”, konstytuuje „świat umownej nierzeczywistości” (G 76, 82). Zarazem Wirpsza podkreśla, że owo „igranie” ma związek z rzeczywistością, w iluzjach i przebraniach ukrywa bowiem „to wszystko, co współczesnego człowieka przejmuje, gnębi i przeraża” (G 80). Właśnie taka ludyczność występuje w *Listach*, gdzie publiczne i prywatne komunikaty zakłócone są szumem informacyjnym parabazy:

⁴⁹ W. Szturc, dz. cyt., s. 115.

⁵⁰ Zob. tamże, dz. cyt., s. 166.

⁵¹ O związkach pisarstwa Wirpszy z tą myślą zob. S. Barańczak, dz. cyt., s. 98; Z. Chojnowski, dz. cyt., s. 17–20; J. Gutorow, dz. cyt., s. 41.

Odbywa się wielkie przekazywanie.
Łądem, morzem, powietrzem.
Piesze wydrdywanie listonosza. Naczynia połączone
Skrzynek. Nieustanne wyrównywanie poziomów
W pudełkach. Sapaniem lokomotyw, warkotem
Motorów, zorganizowanym sapaniem
Listonosza. Przekazywanie mrówcze. Z pozorności
W pustkę. Śmierć do naczyń połączonych nie została
Przekazana

(Sytuacja między skrzynkami pocztowymi, 17–18).

Kontynuowany jest w tej części poematu motyw komunikacji za pośrednictwem listów, dotyczący tutaj kanałów ekspediowania przesyłek – „wielkie przekazywanie” uwidacznia enumeracja różnych dróg komunikacyjnych i środków transportu, nawet dźwięków przez nie wydawanych. Wcześniejsza dwukodowość sugeruje, że za tą wizją kryje się umieranie, transgresja między życiem a śmiercią, w takim razie wielorakość i mnogość szlaków łączności odzwierciedla jej przejawiający się różnorako, powszechny wymiar. Obraz naczyń połączonych uzmysławia, że istnienie i nieistnienie pozostają ze sobą w integralnym związku, cechują się homeostazą, która sprawia, iż unicestwionym bytom odpowiada taka sama liczba form nowo powstałych. Dlatego „Śmierć do naczyń połączonych nie została / Przekazana” – życie stale krąży między pozorem a pustką, zmienia tylko stany skupienia materii. Znowu pojawia się tutaj „ironiczny oksymoron, utożsamiający życie ze śmiercią” (*G* 89) i ponownie tekst opalizuje różnymi sensami, niespodziewanie ku sobie przybliżanymi⁵².

Zarysowuje się także inna możliwość odczytania tej partii utworu, odsłaniająca znaczenia słabiej widoczne wcześniej, taka mianowicie, że w parabazach autor zwraca się do czytelnika, mówiąc o nawiązywanym z nim kontakcie. Z tej perspektywy tytuł poematu odnosi się nie tylko do zawartych w nim listów, ale również do niego samego jako do podejmowanej z czytelnikiem korespondencji. „Sytuacja między skrzynkami pocztowymi” to proces zachodzący w trakcie przesyłania komunikatu od nadawcy do odbiorcy, a słowa „pośrednictwo jest źródłem ironii” (*G* 33) jako podstawę tego tropu wskazują komunikację literacką – „wielkie przekazywanie”, lekturę. Odbywa się ona „Łądem, morzem, powietrzem”, jest zatem wszechogarniająca, skoro zaś – jak ironizuje poeta – ma „mrówczy” charakter, nie stanowi

⁵² Jan Witan określa ironię Wirpszy jako „arabeskową grę znaczeń” (*Wśród poetów*, „Nowe Książki” 1967, nr 8, s. 462), Jan Pieszczachowicz pisze zaś o „ironii »wiskrzeń« znaczeniowych”, dzięki której „rzeczywistość jest prezentowana wielostronnie” (*Poezja skrajności*, „Odra” 1971, nr 5, s. 32).

łatwego przedsięwzięcia. Wyrównywanie poziomów w naczyniach bądź pudełkach obrazuje stały bilans ubywania znaczeń po stronie nadawcy i przybywania ich po stronie odbiorcy. Tak jak życie, komunikację podtrzymuje bezustanna dynamika, wysyłanie przekazu „Z pozorności / W pustkę” – od iluzji, którą tworzy pisarz, do braku nieiluzorycznych sensów, z którym pozostaje czytelnik. Ma on odszyfrować między wątkami epistolarnymi treści egzystencjalne, a między nimi znaki metaliterackie, jako że „ironia posługuje się lekkim wehikułem pośredniczących fluidów, lotnym wolantem; drobnymi przesunięciami w grze” (G 182). Choć ta cyrkulacja realizuje się w *Listach* przez figury pocztowe, neguje telegraficzny model komunikacji, o następujących zasadach:

Każda osoba jest istotą ukonstytuowaną z ciała i umysłu, a to pierwsze zawiera w sobie drugie. Jednostka przypomina więc nieprzezroczyste pudełko: zamknięte, przestrzenie odseparowane od innych. [...] Może się zdarzyć, że informacja będzie dana nieintencjonalnie lub nieświadomie: nie mamy wtedy do czynienia z komunikacją. [...] to osoba nadająca, a nie odbierająca ją ustanawia. [...] [Komunikacja] jest następstwem linearnych sekwencji nadawca → odbiorca [...]. [Badacz] występuje na zewnątrz badanego systemu lub musi „zneutralizować” różnymi środkami [...] potencjalne efekty, jakie jego obserwacja może na system wywrzeć. [...] Telegram jest zazwyczaj przejrzysty, oparty na denotacji oraz informacyjny⁵³.

Wirpsza przedstawia komunikujące się podmioty jako pudełka, lecz nie są one odseparowane, przeciwnie – to naczynia połączone, z których pierwsze, nadawca, nie dominuje nad drugim, odbiorcą, mającym swobodę lekturową, prowokowanym wręcz, aby po swoim, na nowo tworzył tekst, analogicznie do tego, jak z jednych istnień wyłaniają się inne⁵⁴. Aktywność czytelnicza pobudza szum informacyjny, ponieważ dzieło sztuki – jak stwierdza Wirpsza – „jedynie dzięki temu żyje w odbiorze, właśnie dlatego, że zezwala na wielorakość interpretacji zbiorowej i osobistej”⁵⁵. Stąd zamiast „linearnych sekwencji nadawca → odbiorca” projektowane są wielopasmowe układy komunikacyjne, realizowane poprzez „migotanie znaczeń, wyobrażeń i wrażeń, którego częstotliwość [...] powoduje u czytelnika fascynację na skutek wywołania dwojakiej niepewności odbiorcy: wobec postawy autora i wobec swojej własnej postawy”⁵⁶. Taka kreacja uchyla się obiektywistycz-

⁵³ Y. Winkin, *Antropologia komunikacji. Od teorii do badań terenowych*, przeł. A. Karpowicz, wstęp W. Burszta, Warszawa 2007, s. 46–48.

⁵⁴ W *Przerobie* poeta stwierdza: „przekaz, nieszczyśny message, bywa bardzo często niezamierzony uprzednio, jego istotny sens wyłania się przeważnie i w procesie twórczym, i w procesie odbiorczym i, co nie mniej ważne, w zawiązanym procesie historycznym” (G 209).

⁵⁵ W. Wirpsza, *O skuteczności poetyckiej...*, s. 106.

⁵⁶ Tamże, s. 102.

nemu badaniu, gdyż wymaga przyjęcia, że poznanie wpływa na swój przedmiot, dlatego zmienia się on w „grę znaczeń”, korespondującą z orkiestralną wizją porozumiewania się aktantów ze sobą:

„Uczestnictwo w komunikacji” dokonuje się na liczne sposoby [...], badacz musi się zobowiązać do pracy na coraz wyższych poziomach złożoności. Żadne znaczenie nie jest stałe; żaden element nie jest jednobrzmiący. Intencjonalność nie determinuje komunikacji: kiedy dwie osoby [...] piszą do siebie, używają kodu pozwalającego innym czytać ich listy. Innymi słowy, akt interakcji realizowany tu i teraz jest tylko momentem w dużo szerszej całości. [...] Uczestnicy kultury biorą udział w komunikacji niczym muzycy w orkiestrze [...]. Są bardziej lub mniej zgrani w swoich akordach, ponieważ prowadzą się wzajemnie podczas gry⁵⁷.

Oprócz tego, co dzieje się w trakcie komunikacji, Wirpsza ukazuje również to, co ją poprzedza, w tym szczególnym stanie, gdy teksty oczekują na lekturę, przypominając listy zamknięte w skrzynce pocztowej: „Leżenie. Czekanie. Stłoczenie. Ciemność. / Transport. Nieruchomość. Stuk otwierania / I zamykania. Okradanie conocne. Bliskość / Kluczowego fałszerstwa” (*Sytuacja listów*, 18). Dosłownie „sytuacja listów” oznacza znajdowanie się przesyłek w miejscu, skąd ma je zabrać listonosz, poeta zastosował tu jednak antropomorfizację, od razu nasuwa się więc podobieństwo listów do ludzi. Zarówno żywi, jak i zmarli, co wynika z drugiej parabazy, bytują na pograniczu między jedną a drugą formą istnienia, panuje zaś nad nimi jakaś zewnętrzna siła, ustawicznie dokonująca kradzieży i fałszerstwa. Refleksji tej towarzyszą rymy oraz jukstapozycje, kontynuujące styl *Wyjaśnienia*, dzięki czemu powstaje rytm przypominający otwieranie i zamykanie skrzynki pocztowej, który zapowiada wydobycie stamtąd przesyłki, zmianę czyjegoś statusu bytowego. *Sytuacja listów* zamyka serię przerywania literackiej iluzji, zaszyfrowanego zwracania się do czytelnika, by przygotować go do zakończenia poematu. W tym wymiarze, w jakim utwór ten dotyczy komunikacji, słowa „Bliskość / Kluczowego fałszerstwa” wskazują na zmierzanie lektury do końca, a zarazem na jej sprzeniewierzenie się prawdzie, w czym podobna jest do śmierci. Wyraźnie już tutaj widać, że *Listy* stanowią zdalenie literackie w takim sensie, jaki nadawał mu Derrida, gdy tłumaczył, iż stwarza się ono „przez sam fakt mówienia o sobie samym”⁵⁸. „Leżenie. Czekanie. Stłoczenie. Ciemność” to fraza odnosząca się do „sytuacji listów” i do sytuacji istnienia między życiem a śmiercią, lecz także do stanu składających się na poemat przesyłek, jakie Wirpsza kieruje do czytelnika.

⁵⁷ Y. Winkin, dz. cyt., s. 75–76.

⁵⁸ J. Derrida, *Psyché. Odkrywanie innego*, przeł. M.P. Markowski, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, wybór, oprac. i przedm. R. Nycz, Kraków 1997, s. 85.

Postscriptum, post mortem

Zakończenie *Listów* stanowi swego rodzaju *postscriptum* obrazujące to, co dzieje się *post mortem* – pochówek, a po nim ogarniającą zwłoki destrukcję. Zbiegają się w tej części wszystkie linie alikwotowe utworu, ale też pojawiają się nowe wątki:

Na grobie herma. Hermes
Filatelistyki. Podrobiony klucz
Uwolnił koperty, kryjące sapanie
Mrówczego listonosza. Wirusy filatelistyczne
Przynoszą papierki do grobu, drażą spiralny
Lejek i tędy tę przekazywalność, po
Skrętach, po szynach kolejki podmiejskiej [...]

(*Przekazywalność do grobu*, 19–20).

Na płaszczyźnie, na której wiodące są wątki epistolarne, zostaje tu przedstawiona kradzież już nie samych znaczków, lecz kopert z listami, nie docierających do miejsc przeznaczenia, ale do grobu. Dostarczone tam przez „wirusy filatelistyczne”, podróżują „do / Stacji końcowej” (20), spływając spiralnie w głąb ziemi. W paśmie znaczeniowym dotyczącym śmierci epilog jest zaś relacją z pogrzebu adresatki listów, odbiegającą jednak od zasad literatury funeralnej, w tym od norm opisu ceremonii pochówkowych⁵⁹. Nie ma tu mowy o nikim, kto opłakiwałby zmarłą i towarzyszył jej w ostatniej drodze, całość uwagi skupia się bowiem na ulegającym rozkładowi ciele:

Trójdrobinowe białko wirusów
Atakuje kroplą niejakiego kwasu
Bakterie gnilne. Niejaki kwas
Rozpryskuje bakterie na trójdrobinowe odłamy
I, świderk, taką ma budowę, wnika
W odłamy bakterii i wciska w nie
Wirusowy bagaż dziedziczny, wirusowe wirowanie
Filatelistyczne. [...]

(*Przekazywalność do grobu*, 20).

Po śmierci, ostatecznym fałszerstwie bytowym, ciała już nawet nie przypominają listów, ale papierki składane do grobów, gdzie rozpadają się w procesie gnilnym. Dla zobrazowania go stworzył Wirpsza imitację języ-

⁵⁹ Zob. A. Spólna, *Nowe „Treny”? Polska poezja żałobna po II wojnie światowej a tradycja literacka*, Kraków 2007; *Et tumultum facite et tumulto superaddite carmen. Piśmiennictwo i literatura funeralna*, red. J. Nowaszczyk, Szczecin 2015.

ków biologii i chemii, by podważyć je zabiegami poetyckimi⁶⁰, postąpił więc w literaturze z martwym ciałem tak, jak czynią to nowoczesne badania – wnikając w mikroskopowe znamiona śmierci, zarazem jednak odrzucił tę metodę. W efekcie powstała szczególna wizja przemiany, jaką Luis-Vincent Thomas nazywa „wytryśnięciem życia w śmierci”, „procesem prowadzącym od ciała-zmarłego do ciała-trupa”⁶¹, który odmiennie ukazują poezja i nauka:

Marie Cardinal (*Des mots pour le dire*) przy użyciu wytwornych pojęć podkreśla istotne momenty rozkładu w harmonii z ruchami kosmicznymi: „[...] dokonuje się w nich (trupach) tajemnie szlachetny ruch materii, [...] harmonijne kołysanie, które sprawia, że lasy rosną, wiatr wieje, ziemia drży, planeta krąży, a słońce grzeje”. [...] Léon Dérobert w następujący sposób podsumowuje te procesy: [...] białka, pod działaniem bakteryjnych enzymów proteolitycznych, zostają „pokrojone” na kwasy aminowe [...]. Ziemia chroni rozmaite odmiany *Clostridium* mało aktywne w stadium diapauzy, które jednak stają się niezwykle agresywne w obecności trupa. [...] nie ma nic paradoksalnego w twierdzeniu, że gnucie – najpewniejsza oznaka nie-życia – jest istną eksplozją kłębiącego się życia; finałową ucztą pomnożonego życia, gdzie żywa materia nie przestaje się wylegać i powtarzać⁶².

Wirpsza uważa tę bytową przemianę za paradoks, wyrażając ją przez „ironiczny oksymoron, utożsamiający życie ze śmiercią” (G 89), przy czym, inaczej niż tacy poeci jak Marie Cardinal, nie ucieka się do idealizacji, ale kreuje ludyczny obraz, w którym „W odłamy bakterii” przenikać ma „Wirusowy bagaż dziedziczny, wirusowe wirowanie / Filatelistyczne”. Upodobanie do tworzenia kolekcji znaczków pocztowych staje się figurą swoistego zamiłowania natury, by z niszczących form wyprowadzać nowe postaci życia, co ukazuje poeta, zwracając uwagę, jak nowoczesne racjonalne dyskursy podważa niesamowitość śmierci, nie dająca się objąć rozumem. Dla jej opisu stosuje Wirpsza pozbawione logiki konstrukcje semantyczno-składniowe, które zyskują funkcję ironicznej parabazy. Konsekwencją tej poetyki są kierowane do czytelnika sygnały, że i epilog *Listów* jest autotematyczny, wyzwała zdarzenia literackie, performatywne akty lekturowe, które „zmieniając język, zmieniają także coś więcej”⁶³.

⁶⁰ Na taką metodę wprowadzania ironii zwraca uwagę Barańczak: „zwłaszcza dłuższe rozmiarami poematy Wirpszy, operujące często chwytem przeplatania się tych dwóch stylów językowych, zderzania ich ze sobą, spoglądania na ten sam przedmiot od strony naukowca i liryka jednocześnie, stanowią przykład skutecznego wytwarzania wewnętrznych relacji i napięć już na tym niskim szczeblu poetyckiej konstrukcji” (S. Barańczak, dz. cyt., s. 84–85).

⁶¹ L.-V. Thomas, *Trup. Od biologii do antropologii*, przeł. K. Kocjan, wyd. 2, Warszawa 2001, s. 20, 13.

⁶² Tamże, s. 23–24, 25.

⁶³ J. Derrida, *Ta dziwna instytucja zwana literaturą. Z Jacques'em Derridą rozmawia Derek Attridge*, przeł. M.P. Markowski, [w:] *Dekonstrukcja w badaniach literackich*, red. R. Nycz, Gdańsk 2000, s. 47.

Performatywność wywołują słowa „Na grobie herma. Hermes / Filatelistyki” (19), motywowane tym, że wspomniany bóg mitologii greckiej przynosił wiadomości, był mediatorem, wiódł do Hadesu zmarłych, patronował podróżnym i złodziejom, a jego pomniki zwano hermami⁶⁴. Z filatelistyką Hermes powiązany zostaje dlatego, że wirusy uzupełniają filatelistyczną serię, kradnąc znaczki i listy, które wędrują w podziemny świat razem z nieodczytanymi słowami. Na głębszym poziomie Hermes, jako boski posłaniec i pośrednik, staje się metaliterackim znakiem w poemacie złożonym z listów, gdzie zasadą kreacyjną jest ironia, uznawana przez Wirp-szę z inspiracji Manna za formę pośredniczenia (G 33). Mitologicznego wynalazcę pisma kojarzy się z hermeneutyką, sztuką interpretacji, jako że nie tylko przekazywał wiedzę, ale również objaśniał jej sens, a ponadto, zgodnie z popularną etymologią, nazwa tej sztuki pochodzi od jego imienia. Ze względu na właściwości mediacyjne oraz atopiczne, wyzwalające otwartość znaczenia, język bywa metaforycznie opisywany „jako Hermes”⁶⁵. Konotacje te wiążą się z tą płaszczyzną poematu, na której zaszyfrowane zostały wskazówki dotyczące jego lektury i w ogóle interpretowania tekstów jako twórczego procesu odbioru. Jednak zaraz po słowach „Hermes / Filatelistyki” czytamy: „Podrobiony klucz / Uwolnił koperty”, co wprowadza inne tropy – hermeneutycznego szalbierstwa. Grecki bóg podaje prawdziwe wykładnie, ale równie często zaciemnia i przekręca ich sens, gubi, rabuje i myli ze sobą przesyłki bądź wymyśla nedorzecznosci⁶⁶. Tak samo zachowuje się autorski podmiot *Listów*, stale zwodzący czytelnika, by przewidywać dla niego podobną rolę – „wirusa filatelistycznego”, który skradnie i przeinaczy jego tekst.

Dwuplanowy przekaz rozwijany jest w dalszej partii epilogu, napisanej w czasie terażniejszym, wprowadzającej wizję rozkładu ciała, jednocześnie zaś obraz destrukcji, jakiej tu i teraz ulegają listy, tkanka poematu. „Białko wirusów” wykonuje następujące operacje: „atakuję”, „rozpryskuje”, „wnika”, „wciska” – niszczy, ale i przekazuje życie, „przekazywalność do grobu” okazuje się więc życiodajna. W paśmie, w jakim obraz ten dotyczy komunikacji literackiej, podważenie języka naukowego tropami literackimi zwraca się przeciwko rozbiórce tekstu, lecz demonstruje zarazem, że dzięki niej poemat wydarza się na nowo w permanentnej terażniejszości. Dlatego

⁶⁴ Zob. K. Kerényi, *Hermes przewodnik dusz. Mitologem źródła życia mężczyzny*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1993.

⁶⁵ Zob. P. Dybel, *Oblicza hermeneutyki*, Kraków 2012, s. 21–30 (rozdz. *Atopiczność hermeneutyki filozoficznej. Język jako Hermes*).

⁶⁶ Zob. M. Januszkiewicz, *Kim jestem ja? Kim jesteś ty? Etyka, tożsamość, rozumienie*, Poznań 2012, s. 49–65 (rozdz. *Hermes tłumacz i Hermes krętacz albo: między rozumieniem a nie-rozumieniem*).

właśnie teraz następuje najbardziej wyrazista w utworze parabaza, zawierająca pytania, jakie czytelnik mógłby postawić autorowi i samemu sobie o zmącone znaczenia *Listów*:

[...] I kto tu jest
Wirusem filatelistycznym, któż tutaj
Sapiącym listonoszem, kto adresatem, kto nadawcą,
Co jest lejkiem wszystkowiedzących, jak spirale się tam
Wymieniają, czego klucz podrobiony dotyka, gdzie
Kłamstwo uszpitalnione, lekarstwa ukłamate [...]

(*Przekazywalność do grobu*, 20).

Tu już ewidentnie zachodzi to, co Edward Balcerzan określił jako właściwe dla poezji Wirpshy „poszukiwanie adresata”⁶⁷, oraz pojawia się opisywane przez Joannę Grądział-Wójcik utajnienie metaliterackości⁶⁸. Powiedziabym jednak, że autorefleksja przemienia się w działanie słowami, a zarazem w prowokowanie do niego. Nadawca nie usytuował się wobec *Listów* na metapoziomie, ale dokładnie wtedy, gdy zadaje pytania, stwarza sytuację komunikacyjną, której one dotyczą, lokalizując w niej siebie i adresata. Formuły „nadawca” i „adresat” padają tutaj wprost, przywołując telegraficzny model porozumiewania się, ale są przeciwko niemu wymierzone w następstwie ironicznej gry, jaką podejmuje pisarz z czytelnikiem. Wraca on do wątków alikwotowych mogących przysporzyć w lekturze największej trudności: „wirusów filatelistycznych”, listonosza, spiral, klucza i kłamstwa. Wraca do nich po to, by na koniec zapytać odbiorcę, czy odczytał ironiczny tekst, przez co tamten odnosi wrażenie, że „spomiędzy wierszy druku śmieje się do niego autor”, namawiając na „jakieś wspólne mruganie okiem” (*G* 79). Poeta trochę mu też podpowiada w taki sposób, iż ściśle łączy nadawcę i adresata z motywami kojarzonymi z nimi wcześniej na zasadzie odległej metafory albo metonimii. Jeśli czytelnik nie zorientował się dotąd, teraz może zgadnąć, że listonosz i „wirusy filatelistyczne” to autor i on sam, a podrobiony klucz oznacza narzędzie służące im do komunikacji, która przebiega w spiralnym krążeniu i będzie („Kłamstwo uszpitalnione, lekarstwa ukłamate”) fałszerstwem, tak jak śmierć.

⁶⁷ E. Balcerzan, dz. cyt., s. 118. Przywołując tę formułę, Barańczak stwierdza, że środkiem, który najczęściej służy w liryce poety kontaktatywnej funkcji języka, jest „wyjaśnianie» trudniej zrozumiałych dla adresata fragmentów” (S. Barańczak, dz. cyt. s. 85).

⁶⁸ Jak zauważa badaczka, „znajomość kontekstu literackiego, w jakim utwór został osadzony, w tym teoretycznych sądów autora, oraz orientacja w meandrach jego poetyki pozwalają odbiorcy dostrzec – poprzez »obcy« temat – zamaskowaną wypowiedź twórcy o własnym dziele. Autorefleksja poetycka nie zostaje tu stematyzowana, ale immanentnie wtopiona w kształt artystyczny tekstu” (J. Grądział-Wójcik, dz. cyt., s. 77).

Swą wypowiedź osłabia Wirpsza kolejnym zaciemnieniem sensu, realizującym się poprzez liczne w tym fragmencie wykładniki pytania i wątpliwości: „kto” (użyte trzykrotnie), „któż”, „co”, „jak”, „czego”, „gdzie”. Skoro pojawiają się one w epilogu, kiedy całość tekstu powinna raczej być już klarowna, to twórca naigrywa się z własnego dzieła i „śmieje się do” odbiorcy (G 78), pokazując, że nie wiadomo, o co tutaj chodzi. Pytanie „kto adresem, kto nadawcą” dotyczy korespondencji zawartej w poemacie, jak również czytelnika i pisarza. Zarazem pytanie to oznacza, że pytający chciałby wiedzieć, kto stoi za całą rzeczywistością, jest autorem składających się na nią bytów podobnych do przesyłek, oraz do kogo one u kresu trafiają, ale ironizuje, że tej wiedzy nie uzyska. Na samym końcu *Listów* powtarza się wyliczenie z najważniejszej parabazy, *Sytuacji w skrzynce pocztowej*, ujęte w ramę ostatnich w *postscriptum* pytań:

[...] i jak tutaj
Uzupełniać serie miast, ludzi, zwierząt, agregatów,
Roślin, owadów, grzybów, dzieł sztuki,
Godeł państwowych, mistycznych symboli,
Cyfr, pejzaży oraz map śródgwiezdnych.
Jak uzupełniać serie? Serie trójdrobinowych białek,
Co przekazują tak sprawie
Filatelistykę pogranicza?

(*Przekazywalność do grobu*, 20).

Jeśli za pierwszym razem w enumeracji tej zasadnicza była kradzież znaczków pocztowych, zagłada istnienia, to w powtórzeniu akcentuje się konieczność tworzenia nowych form. Pytając o sposób reprodukcji „trójdrobinowych białek”, Wirpsza kończy utwór paradoksem idei Pierwszego Poruszyciela, który – zgodnie ze źródłową dla tej koncepcji filozofią Arystotelesa – podtrzymuje wszelki ruch, ale sam jest nieruchomy⁶⁹. Metafora „wirusów filatelistycznych” wyraża myśl, że bez siły zapewniającej ciągły przepływ materii świat zostałby unicestwiony; słowa „Jak uzupełniać serie?” są tutaj pytaniem o byt i o przyczynę. Mogłoby się wydawać, iż w ostatnich wersach znikają metaliterackie wątki, ale przeczy temu „migotanie znaczeń”⁷⁰, które wywołuje szum informacyjny, a razem z nim ironię. *Sytuacja w skrzynce pocztowej* prezentowała los przesyłek niedocierających do adresatów i nieczytanych, co podważało status bytowy poematu, później negację tę wzmocniły sceny, w których listy, zmienione w papierki, trafiają do grobu i ulegają rozpadowi. Ujmowane przez pryzmat owej negacji pyta-

⁶⁹ Zob. A. Krokiewicz, *Arystoteles, Pirron i Plotyn*, Warszawa 1974, s. 271.

⁷⁰ W. Wirpsza, *O skuteczności poetyckiej...*, s. 102.

nie „Jak uzupełniać serię?” okazuje się działaniem słowami, apelowaniem do czytelnika o znalezienie sposobu, żeby *Listy* mogły jednak istnieć, wydarzyć się w lekturze.

Na obu planach semantycznych nie są jednak wycofywane tropy wskazujące na definitywność destrukcji – listy zostały zniszczone, a pytanie „Jak uzupełniać serię?” może być ironiczne, podszyte odpowiedzią, że to niewykonalne. Końcowe linijki zawierają ważne w związku ze śmiercią, z ironią i komunikacją słowa: „przekazywać” oraz „pogranicze”, oznaczające transmisję, podawanie dalej i obszar pomiędzy różnymi wymiarami. W *Próbie o esejach Tomasza Manna* Wirpsza stwierdza, że dzieło sztuki to „sfera pośrednicząca”, „surowiec dla samego siebie” (G 87), tak to tłumacząc:

Ustawiczne, nieruchome pośrednictwo, ośrodek pośredniczący pośród ruchomych elementów. [...] wywoływanie z obserwowanych zjawisk zawartych w nich sprzeczności i ironiczne ich ze sobą godzenie; [...] ironia i pośrednictwo polegają tutaj na wskazywaniu kierunków w godzeniu, a może lepiej jeszcze: syntetyzowaniu sprzeczności; [...] strzałki kierunkowe prowadzą najpierw od artyzmu do moralizatorstwa, wykluczając wzajemnie oba te elementy, później od moralizatorstwa do artyzmu, tu już je ze sobą sprzęgając; ale sprzęgając, mówi Mann o „przebraniu” i używa nie nazbyt jednoznacznego słówka „co prawda”; co – prawda? Dwukierunkowość i dwuznaczność, dwoistość całego postępowania przylega dokładnie do dwuznaczności i dwoistości procesu poznawczego oraz samego przedmiotu poznania (G 90).

Z perspektywy tych uwag wersy „Jak uzupełniać serie? Serie trójdrobinowych białek, / Co przekazują tak sprawie / Filatelistykę pogranicza?” odnoszą się do tego, jak stale podtrzymywać bytową i literacką ironię – aktywność „wirusów filatelistycznych”, „nieruchome pośrednictwo” – w tym zmierzający do końca tekst, „sferę pośredniczącą” między życiem a śmiercią, nadawcą a odbiorcą. W obrębie trzech pól znaczeniowych, z których wyłaniają się w poemacie nakładane na siebie metafory: związanych z listami, komunikacją i egzystencją, zachodzi proces opisany przez Wirpszę jako mediacyjność tropu zasadniczo różniącego się od zwykłej antyfrazy. „Strzałki kierunkowe” biegną tutaj tak, by życie i śmierć zostały sobie przeciwstawione, odwracają się, wskazując na ich paradoksalną tożsamość, i krażą dalej, co rozchwiewa opozycję w nieprzerwanej parabazie, a tym samym wywołuje zdarzenie literackie ironii. Taka forma przystaje do przedmiotu poznania, jakim jest przenicowane śmiercią życie, oraz do skupionych na nim aktów poznawczych. To właśnie zbliża ją do ironicznej sztuki w ujęciu Schlegla, gdzie byt i artefakt dokonują samostworzenia i samozniszczenia poprzez parabazę, jako ciągle sprawcze pośredniczenie między iluzją a deziluzją. Łącząc tę filozofię z praktyką dekonstrukcji, pisze de Man o ironii: „pozwała spełniać najróżniejsze performatywne funkcje w języku, które

zdają się wypadać poza obszar pola tropologicznego, zarazem pozostając z nim w bardzo ścisłym związku” (*P 10*)⁷¹.

Nasuwa się wniosek, że ironię *Listów*, także zresztą innych dzieł Wirpszy, nazwać można realizowaną w języku poezji dekonstrukcją, o wymiarze samozwrotnym – tekst sam poddaje się temu procesowi, jak i mającą za obiekt różnego typu dyskursy, tutaj służące do artykułowania i racjonalizowania śmierci. W obu tych zakresach występuje sprzeczność między powierzchniowym a utajonym planem semantycznym, na którym znaczenia są zwielokrotniane oraz mogą wykluczać się między sobą w zależności od miejsca w utworze bądź od płynnych kontekstów. Powoduje to efekt, o jakim pisał Derrida: z jednej strony wzrasta integrowanie i akumulowanie sensu, z drugiej zaś – odwrotnie, sens ulega dyspersji, staje się rozproszony i nierozstrzygalny. Powstaje w ten sposób cechująca grafematyczne zdarzenie listu „sygnatura pisana”:

[...] horyzont semantyczny, który rządzi zazwyczaj pojęciem komunikacji, zostaje przekroczony czy też rozerwany przez wkroczenie pisma, czyli pewnego rozplenienia, które nie sprowadza się do polisemii. Pismo się czyta, nie daje ono okazji – „w ostatniej instancji” – dla hermeneutycznego rozszyfrowania, deskryptażu sensu bądź prawdy. [...] Dekonstrukcja nie polega na przechodzeniu od jednego pojęcia do innego, lecz na obalaniu i przemieszczaniu pewnego porządku pojęciowego, a także porządku niepojęciowego, z którym tamten się łączy⁷².

W poemacie *Wirpszy śmierć* ulega dekonstrukcji jako fakt spoza dziedzi-ny pojęć, a zarazem obiekt dyskursów pojęciowych legitymizowanych przez iluzje naoczności i referencji, uzależnionych od instytucji rodziny, władzy, nauki, religii czy medycyny. Dekonstrukcja ta realizuje się w imitowaniu różnych stylów, by ujawniać rozdźwięk między ich literalnymi a ukrytymi znaczeniami, w rezultacie zaś przemieszczać je z pozycji uprzywilejowanych języków orzekających o prawdzie w szereg arbitralnych układów znakowych. Ironiczne *Listy* wyzwalają grę różnic, w której zachodzi – wedle formuł Derridy – rozplenianie i zaszczepianie sensu. Pierwszy proces, dyseminacja⁷³, wynika ze spiralnej budowy poematu, wzbudzającej krążenie i rozpraszanie

⁷¹ Na temat linii prowadzącej od Schległowskiej ironii do dekonstrukcji zob. K. Newmark, *Friedrich Schlegel and the Myth of Irony*, [w:] tegoż, *Irony on Occasion: From Schlegel and Kierkegaard to Derrida and de Man*, New York 2012. W tym ciągu zostaje również umieszczone pisarstwo Thomasa Manna (s. 9–10).

⁷² J. Derrida, *Sygnatura Zdarzenie Kontekst*, przeł. B. Banasiak, [w:] tegoż, *Pismo filozofii*, wybór i przedm. B. Banasiak, Kraków 1993, s. 281.

⁷³ Zob. tegoż, *Dissemination*, transl., introd., addit. notes B. Johnson, London–New York 2004.

znaczeń w coraz to nowych, sprzecznych konfiguracjach semantycznych. Nawarstwiają się one, gdyż w tekście panuje szum informacyjny wywołany przez wątki o funkcji właściwej alikwotom, a także zmienne odniesienia intertekstualne do różnych wariantów dyskursu tanatycznego, co sprawia, że dzieło staje się splotem rozmaitych kodów, cytatową formą umożliwiającą jednostkowe zdarzenie literackie. Drugi proces odpowiadający w *Listach* za grę różnic, suplementacja, odbywa się w toku dodawania oraz uzupełniania znaczeń, które wprowadzają parabazy umieszczane między przesyłkami, by nie tylko przerywać ich serie, ale również zajmować miejsce zasadniczych partii utworu.

Metapocztowe części uaktywniają w tekście swoistą logikę suplementarności⁷⁴, odpowiadającą za paradoksalność relacji dzieła z autokomentarzem, odróżniają się one bowiem od siebie, ale też tworzą jedno pismo – dochodzi do zrównania listów i parabaz, które wręcz zastępują przesyłki, będąc najważniejszymi dla ironii poematu. Łączy się to z odejściem od zwykłego funkcjonowania opozycji, odwracanych tak, jak w przykładzie ze „strzałkami kierunkowymi” podawanym w *Grze znaczeń*: ich bieguny różnicuje się, zbliża i ciągle podtrzymuje w spiralnym ruchu. Do tej dynamiki przystaje myśl Derridy dotycząca prozy Edgara Allana Poe’go, w której cała zagadkowa fabuła skupia się wokół skradzionego listu: „list nie zawsze dociera do miejsca swego przeznaczenia, skoro zaś możliwość ta należy do jego struktury, można uznać, że w istocie nigdy tam nie dociera, że nawet kiedy dociera, możliwość, że nie dotrze, dręczy go wewnętrznym dryfem”⁷⁵. Skazanie na dryf, na zbaczanie z kursu komunikacyjnego wynika stąd, że nadawca i odbiorca nie mają stałej tożsamości, bo krążące między nimi znaki, podobnie do listów, gubią się po drodze, wpadają w różne od zamierzonych style, konteksty i dyskursy, które kradną je, ale w tej kradzieży ustanawiają na nowo, inaczej. To właśnie dzieje się z *Listami* Wirpszy – ironia poddaje w nich dekonstrukcji umieranie i swą własną grę, by rozchwiewać status tego dzieła, czynić je wywłaszczonym z siebie samego, ruchomym pismem, które nie może trafić do adresata w nadanej mu postaci.

⁷⁴ Zob. tegoż, *O gramatologii*, przedm., posłowie, przeł. B. Banasiak, wyd. 2, zmienione i rozszerz., Łódź 2011, s. 191–217 (rozdz. *To niebezpieczne uzupełnienie...*).

⁷⁵ Tegoż, *The Purveyor of Truth*, transl. A. Bass, [w:] *The Purloined Poe: Lacan, Derrida & Psychoanalytic Reading*, eds J.P. Muller, W.J. Richardson, Baltimore–London 1988, s. 201. Derrida pisze też: „Wyraz jako słowo wypowiedziane lub zapisane, list, jest zawsze skradziony. Zawsze skradziony, bo zawsze otwarty. Nie jest on nigdy własnością swego autora czy odbiorcy, a do jego natury należy, że nie przebiega on nigdy drogi prowadzącej od jednego do drugiego właściwego podmiotu” (*Pismo i różnica*, przeł. K. Kłosiński, Warszawa 2004, s. 309).

BIBLIOGRAFIA

- Ariès Ph., *Człowiek i śmierć*, przeł. E. Bąkowska, Warszawa 1989.
- Avanessian A., *The Irony of the Law (Kafka and Deleuze)*, [w:] tegoż, *Irony and the Logic of Modernity*, Berlin–Boston 2015.
- Balcerzan E., *Rzeczywistość zaatakowana*, [w:] tegoż, *Oprócz głosu. Szkice krytycznoliterackie*, Warszawa 1971.
- Barańczak S., *Witold Wirpsza albo Ironia*, [w:] tegoż, *Nieufni i zadufani. Romantyzm i klasycyzm w młodej poezji lat sześćdziesiątych*, Wrocław 1971.
- Barthes R., *Pisma*, red. M.P. Markowski, K. Kłosiński, t. 1: *S/Z*, przeł. M.P. Markowski, M. Gołębiowska, wstęp M.P. Markowski, Warszawa 1999.
- Barthes R., *Pisma*, red. M.P. Markowski, K. Kłosiński, t. 3: *Mitologie*, przeł. A. Dziadek, wstęp. K. Kłosiński, Warszawa 2000.
- Barton D., Hall N., *Introduction*, [w:] *Letter Writing as a Social Practice*, eds D. Barton, N. Hall, Amsterdam–Philadelphia 2000.
- Bieńczyk M., [rec. M. Włodarski, *Ars moriendi w literaturze polskiej XV i XVI w.*, Kraków 1987], „Pamiętnik Literacki” 1988, z. 4.
- Breeding J., *The Power of Madness: A Foucauldian Reading of Kafka’s The Castle and Other Works*, s. 16, <<https://jewelscholar.mtsu.edu/handle/mtsu/4845>> [dostęp: 27.11.2020].
- Chojnowski Z., *Wizja człowieka, wizja kultury. O poezji Witolda Wirpszy w latach 60-tych*, „Integracje” 1992, nr XXVIII.
- Derrida J., *Dissemination*, transl., introd., addit. notes B. Johnson, London–New York 2004.
- Derrida J., *O gramatologii*, przedm., posłowie, przeł. B. Banasiak, wyd. 2, zmienione i rozszerz., Łódź 2011.
- Derrida J., *Pismo i różnica*, przeł. K. Kłosiński, Warszawa 2004.
- Derrida J., *Psyché. Odkrywanie innego*, przeł. M.P. Markowski, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, wybór, oprac. i przedm. R. Nycz, Kraków 1997.
- Derrida J., *Sygnatura Zdarzenie Kontekst*, przeł. B. Banasiak, [w:] tegoż, *Pismo filozofii*, wybór i przedm. B. Banasiak, Kraków 1993.
- Derrida J., *Ta dziwna instytucja zwana literaturą. Z Jacques’em Derridą rozmawia Derek Attridge*, przeł. M.P. Markowski, [w:] *Dekonstrukcja w badaniach literackich*, red. R. Nycz, Gdańsk 2000.
- Derrida J., *The Purveyor of Truth*, transl. A. Bass, [w:] *The Purloined Poe: Lacan, Derrida & Psychoanalytic Reading*, eds J.P. Muller, W.J. Richardson, Baltimore–London 1988.
- Dungey N., *Franz Kafka and Michel Foucault: Power, Resistance, and the Art of Self-Creation*, Lanham 2014.
- Dybel P., *Oblicza hermeneutyki*, Kraków 2012.
- Et tumultum facite et tumulo superaddite carmen. Piśmiennictwo i literatura funeralna*, red. J. Nowaszczuk, Szczecin 2015.
- Foucault M., *Narodziny kliniki*, przeł. P. Pieniażek, Warszawa 1999.
- Foucault M., *Szaleństwo i literatura. Powiedziane, napisane*, wybór, oprac. T. Komendant, przeł. B. Banasiak i in., posłowie M.P. Markowski, Warszawa 1999.

- Foucault M., *Trzeba bronić społeczeństwa. Wykłady w Collège de France, 1976*, przeł. M. Kowalska, Warszawa 1998.
- Foucault, *Health and Medicine*, eds A. Petersen, R. Bunton, London–New York 1997.
- Głowiński M., *O powieści w pierwszej osobie*, [w:] tegoż, *Prace wybrane*, red. R. Nycz, t. 2: *Narracje literackie i nieliterackie*, Kraków 1997.
- Gray R.T. i in., *A Franz Kafka Encyclopedia*, Westport–London 2005.
- Grądziel-Wójcik J., *Poezja jako teoria poezji. Na przykładzie twórczości Witolda Wirpszy*, Poznań 2001.
- Gutorow J., *Urwany ślad. O wierszach Wirpszy, Karpowicza, Różewicza i Sosnowskiego*, Wrocław 2007.
- Jankowicz G., *Znaczenie gry*, „Arkadia. Pismo Katastroficzne” 2008, nr 23–24.
- Januszkiewicz M., *Kim jestem ja? Kim jesteś ty? Etyka, tożsamość, rozumienie*, Poznań 2012.
- Kaluża A., *Wola odróżnienia. O modernistycznej poezji Jarosława Marka Rymkiewicza, Julii Hartwig, Witolda Wirpszy i Krystyny Miłobędzkiej*, Kraków 2008.
- Kelly M.G.E., *The Political Philosophy of Michel Foucault*, New York–London 2009.
- Kerényi K., *Hermes przewodnik dusz. Mitologem źródła życia mężczyzny*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1993.
- Krokiewicz A., *Arystoteles, Pirron i Plotyn*, Warszawa 1974.
- Man P. de, *Pojęcie ironii*, przeł. A. Sosnowski, „Literatura na Świecie” 1999, nr 10–11.
- Matuszewski R., *Moralista ironiczny*, „Życie Literackie” 1966, nr 10.
- Newmark K., *Friedrich Schlegel and the Myth of Irony*, [w:] tegoż, *Irony on Occasion: From Schlegel and Kierkegaard to Derrida and de Man*, New York 2012.
- Pawelec D., *Wirpsza wielokrotnie*, Mikołów 2013.
- Pieszczechowicz J., *Poezja skrajności*, „Odra” 1971, nr 5.
- Pietrzak W., *Anty-mitologia Witolda Wirpszy. Komentarz do Komentarzy do fotografii*, „Ruch Literacki” 2014.
- Sandburg C., *Prologue*, [w:] *The Family of Man*, ed. E. Steichen, New York 2015.
- Skwarczyńska S., *Teoria listu*, na podstawie lwowskiego pierwodr. oprac. E. Feliksiak, M. Leś, Białystok 2006.
- Słucki A., *Od „Sonaty” do „Drugiego oporu”*, „Twórczość” 1966, nr 1.
- Sokel W.H., *Franz Kafka: Tragik und Ironie*, München–Wien 1964.
- Spólna A., *Nowe „Treny”? Polska poezja żałobna po II wojnie światowej a tradycja literacka*, Kraków 2007.
- Szturc W., *Ironia romantyczna. Pojęcie, granice i poetyka*, Warszawa 1992.
- Thomas L.-V., *Trup. Od biologii do antropologii*, przeł. K. Kocjan, wyd. 2, Warszawa 2001.
- Trzy traktaty o sztuce umierania*, przeł. i oprac. M. Włodarski, Kraków 2015.
- Vovelle M., *Śmierć w cywilizacji Zachodu. Od roku 1300 po współczesność*, przeł. T. Swoboda i in., Gdańsk 2004.
- Winkin Y., *Antropologia komunikacji. Od teorii do badań terenowych*, przeł. A. Karpowicz, wstęp W. Burszta, Warszawa 2007.
- Wirpsza W., *Gra znaczeń. Przerób*, Mikołów 2008.
- Wirpsza W., *Komentarze do fotografii. The Family of Man*, posł. G. Jankowicz, wyd. 2, Mikołów 2010.
- Wirpsza W., *Listy*, [w:] tegoż, *Drugi opór. Wiersze 1960–1964*, Warszawa 1965.

Wirpsza W., *O skuteczności poetyckiej szumu komunikacyjnego*, „Twórczość” 1966, nr 4.
Witan J., *Wśród poetów*, „Nowe Książki” 1967, nr 8.
Włodarski M., *Ars moriendi w literaturze polskiej XV i XVI w.*, Kraków 1987.
Włodarski M., *Obraz i słowo. O powiązaniach w sztuce i literaturze XV i XVI w. na przykładzie „ars moriendi”*, Kraków 1991.

Dorota Wojda – prof. UJ dr hab., adiunkt, Katedra Teorii Literatury, Uniwersytet Jagielloński, historyczka i teoretyczka literatury, zajmuje się pisarstwem modernizmu i postmodernizmu, praktyką i teorią interpretacji, postkolonializmem, kulturą popularną oraz oddziaływaniem literatury na rzeczywistość. Autorka książek *Milczenie słowa. O poezji Wisławy Szymborskiej* (Kraków 1996) oraz *Polska Szeherazada. Swoje i obce z perspektywy postkolonialnej* (Kraków 2015). Obecnie pracuje nad książkami *Poezja epistolarna. Od komunikacji do performatywności* oraz *Złoty kurz. Fantazja i gnoza Bolesława Leśmiana*. ORCID: 0000-0001-8215-6831. E-mail: <dorota.wojda@uj.edu.pl>.

Dorota Wojda – PhD, assistant professor in the Chair of Literary Theory at the Jagiellonian University, historian and literary theorist. She deals with the writing of modernism and postmodernism, the practice and theory of interpretation, postcolonialism, popular culture and the impact of literature on reality. Author of the books *Milczenie słowa. O poezji Wisławy Szymborskiej* [*The Silence of the Word. On poetry by Wisława Szymborska*, Krakow 1996]; *Polska Szeherazada. Swoje i obce z perspektywy postkolonialnej* [*Polish Scheherazade. The Same and the Other from the Postcolonial Perspective*, Krakow 2015]. Currently working on the books *Poezja epistolarna. Od komunikacji do performatywności* [*Epistolary Poetry. From Communication to Performativity*] and *Złoty kurz. Fantazja i gnoza Bolesława Leśmiana* [*Golden Dust. The Fantasy and Gnosis of Bolesław Leśmian*]. ORCID: 0000-0001-8215-6831. E-mail: <dorota.wojda@uj.edu.pl>.

„i / ta wielka łapka / na ludzi”¹ – o podmiocie w poezji Ewy Lipskiej

ABSTRACT. Marciniak Paweł, „i / ta wielka łapka / na ludzi” – o podmiocie w poezji Ewy Lipskiej [„and / this large / human flap” – The Subject in the Poetry of Ewa Lipska]. „Przestrzenie Teorii” 35. Poznań 2021, Adam Mickiewicz University Press, pp. 83–101. ISSN 1644-6763. DOI 10.14746/pt.2021.35.3.

The article concerns the idea of the subject’s evolution in the poetry of Ewa Lipska. The article presents the unexplored path of subjectivity’s development in selected poems by this Cracovian poet. The main research concept regards the interpretation of particular poems from the perspective of current philosophical problems, connected with posthumanism, which is understood here as the ability to go beyond the bounds of humanism, a revision of previous humanistic assumptions. The essential change of direction in the reception of Ewa Lipska’s writings could be perceived as a result of the interpretation contained in this article.

KEYWORDS: posthumanism, Ewa Lipska, poetic subject, the revision of humanism

*Kto tu jest człowiek – a kto człowiek?*²

Ewa Lipska, *Zabawa*

Walka o programowość³

W krytycznoliterackiej recepcji twórczości Ewy Lipskiej zaistniał niegdyś spór⁴ toczący się wokół kwestii wiersza założycielskiego, który w sposób programowy wyznaczałby dalszy kierunek rozwoju poezji autorki *Nie domykajmy drzwi*. Niektórzy badacze, jak na przykład Anna Legeżyńska, wskazywali na istotę wiersza *My*, stanowiącego diagnozę pokolenia urodzonego tuż po II woj-

¹ E. Lipska, *Testament (I)*, [w:] *Nowy wybór wierszy*, Kraków 2020, s. 41.

² E. Lipska, *Zabawa*, [w:] *Wiersze*, Warszawa 1967, s. 12.

³ Tytuł artykułu odwołuje się do pierwszej części („Mogę kontra *My*”) wstępu Krzysztofa Lisowskiego – *Historie osobiste (o liryce Ewy Lipskiej)*, otwierającego wydany w 1996 roku wybór wierszy poetki, *Wspólnicy zielonego wiatraczka*: E. Lipska, *Wspólnicy zielonego wiatraczka*, Kraków 1996. W kolejnej edycji tego zbioru, wznowionego w 2007 roku, nie przedrukowano już tekstu autorstwa Lisowskiego. Por. E. Lipska, *Wspólnicy zielonego wiatraczka*, Warszawa 2007.

⁴ Przypomina o nim także Aneta Piech-Klikowicz, analizując kategorię wyobraźni w kreacji podmiotu poetyckiego wierszy Ewy Lipskiej. Zob. A. Piech-Klikowicz, „*Patrzmy sobie w oczy...*” *O twórczości Ewy Lipskiej*, Kraków 2013, s. 201–207.

nie światowej. Konkurencyjną propozycję przedstawił we wstępie do *Wspólników zielonego wiatraczka* Krzysztof Lisowski, pochylając się nad tekstem *Mogę*, który – zdaniem krytyka – „z perspektywy następnych, pełniejszych odczytań tej twórczości – zapowiada *właściwą* Lipską, jej utwory wciąż pełne inwencji, wyobraźni, zaskakujących paradoksów, puent, zadziwiających metafor”⁵. Biorąc pod uwagę opowiedzenie się Lipskiej po stronie indywidualności poetyckiej (stopniowe odcinanie się od Nowej Fali) oraz konsekwentnie rozwijaną poetykę prowadzącą do tekstowego ascetyzmu spod znaku poezji intelektualnej, trudno dziś nie przyznać Lisowskiemu racji. Symbolicznym gestem o charakterze detronizującym okazał się ponadto wymowny brak wiersza *My* w pracach nad układem *Wspólników zielonego wiatraczka*.

Od momentu ukazania się przywołanego wyboru minęły już przeszło dwie dekady. W tym czasie Lipska opublikowała około 20 książek poetyckich, wśród których, oprócz nowych wierszy, odnaleźć można prozę, piosenki czy kolejne antologie (sporadycznie wydawane w formie dwujęzycznej⁶). Ponowne spojrzenie na dzieło krakowskiej autorki umożliwiłoby zatem przesunięcie interpretacyjnych wektorów. Pomysł Lisowskiego pozwolił ostatecznie na zmianę toku lektury. Idzie tu o sukcesywne odchodzenie od zagadnień powiązanych z doświadczeniem zbiorowości (*My*) na korzyść dynamicznie kształtującej się jednostki (*Mogę*), a co się z tym wiąże – na rzecz Człowieka, uznawanego do tej pory za najważniejszego bohatera wierszy Lipskiej.

Moja propozycja badawcza wybiega o krok dalej, koncentrując się na utworach, które w znacznym stopniu podważają rangę bycia człowiekiem we współczesnym świecie i skupiają się na – szeroko rozumianych – nie-ludzkich⁷ aspektach egzystencji. Wiersz, który mógłby symbolicznie patronować zarysowanej tu linii interpretacyjnej, winien pozostać miejscem przecięcia się pierwiastka zbiorowego (dostrzeżenie innych obszarów życia) z pierwiastkiem jednostkowym (demontaż silnego ludzkiego podmiotu). W moim odczuciu za adekwatny przykład uznać można w tym wypadku wiersz *Je-steśmy*, który w samym już tytule osłabia opozycję ukonstytuowaną niegdyś w wyniku walki *My* kontra *Mogę*.

⁵ K. Lisowski, *Historie osobiste (o liryce Ewy Lipskiej)*, [w:] E. Lipska, *Wspólnicy zielonego wiatraczka*, Kraków 1996, s. 6.

⁶ Mowa tu o pozycjach z roku 1998, 2000, 2007 czy 2017: E. Lipska, *Życie zastępcze*, Kraków 1998 (wydawnictwo polsko-niemieckie); tejsze, *Białe truskawki*, Kraków 2000 (wydawnictwo polsko-angielskie); tejsze, *Miasteczko świat*, Kraków 2007 (wydawnictwo polsko-rosyjskie); tejsze, *Pęknięte oko czasu (droga Pani Schubert...)* / *L'œil fêlé du temps (chère madame Schubert...)*, Kraków–Budapeszt 2017.

⁷ Pisownię terminu „nie-ludzkie” przyjmuję w mojej pracy za Moniką Bakke, która odwołuje się w tej kwestii do rozważań Jana Wawrzyniaka (konkretnie do pracy *Teoretyczne podstawy neonaturalistycznej bioetyki środowiskowej*, Poznań 2000). Zob. M. Bakke, *Bio-transfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu*, Poznań 2010, s. 8.

Oslabiony humanizm

Tekst *Jesteśmy*, zajmujący chronologicznie czwartą pozycję w *Wierszach*, poprzedzony został utworem *Spotkanie z Ziemią*, który również wpisuje się w tematykę rozwijaną w niniejszym artykule. Chodzi tu rzecz jasna o przekierowywanie uwagi na nie-ludzkie obszary życia. Obydwa wiersze stanowią przeciwwagę dla – bez wątpienia antropocentrycznych – *My* oraz *Mogę*, otwierających debiutancki tom Lipskiej. W tym kontekście przywołany poniżej utwór *Jesteśmy* sytuowałby się wprawdzie na marginesie rozważań wokół sporu o programowość, jednak wraz ze *Spotkaniem z Ziemią* ustala punkt wyjścia dla lektury konstruowanej na podstawie aktualnych zagadnień filozoficznych (myślę tu zwłaszcza o szeroko rozumianej filozofii posthumanizmu, obejmującej „tak kluczowe zagadnienia, jak uprzywilejowany status ludzkiego gatunku czy stosunek do technologii”⁸), pozwalając na istotną reorientację (z ludzkiego na nie-ludzkie) odbioru tekstów poetyckich Ewy Lipskiej:

Ani z pewników. Ani z Biblii świętej.
Ani z historii. Ani z ziemi Ziemi.
Ani z poległych. Ani z tych mniej więcej.
I ani z próżni. I ani z kamieni.

Zbyteczne myśleć o świata genezach.
Rozbierać ciało na cyfry i wieki.
Z braku założeń nie liczymy na tezy.
Biegniemy naprzód ciągle stojąc w miejscu.

Jesteśmy z wyobraźni. Przypadku. I słowa
które słowem się stały. I ciałem. I światem.
Nasze kroki – to czasu jest pierwsza połowa.
Kroki czasem przystają. I czas staje czasem.

Chcesz wiedzieć to co będzie. I to co już było.
Zejdź z wiedzy nieumyślnej. I z umyślnych twierdzeń.
Ani wstecz ani naprzód nic się nie zmieniło.
I to co masz po prawej masz po lewej ręce⁹.

Interesujący wydaje się już tytuł – *Jesteśmy* – który wybrzmiewa w oznajmujący, niemal deklaracyjny sposób. Poezja Lipskiej, nawet w początko-

⁸ M. Bakke, dz. cyt., s. 18.

⁹ E. Lipska, *Jesteśmy*, [w:] *Wiersze...*, s. 9. Od tej chwili wszelkie nieoznakowane cytaty pochodzą właśnie z tego utworu.

wej fazie rozwoju, nie przywykła jednak do udzielania prostych odpowiedzi. Pierwsza strofa cytowanego tekstu nie sugeruje w zasadzie żadnego rozwiązania. Chaos poznawczy polega w tym wypadku na konsekwentnym odrzucaniu możliwych koncepcji związanych z pojawieniem się życia na Ziemi. Nieistotne wydają się fakty („Ani z pewników”), hipotezy naukowe („Ani z tych mniej więcej”) oraz wykładnie religijne („Ani z Biblii świętej”).

Podmiot – przemawiający zarówno w imieniu, jak i do gatunku ludzkiego – próbuje zatem zrozumieć początek ewolucji poprzez negację, wprowadzając poczucie ontologicznego niepokoju potęgowane w dalszych partiach utworu. W tym aspekcie jako fundamentalna dla przesłania wiersza jawi się jego druga strofa o charakterze intonacyjno-zdaniowym, w której celowa rezygnacja z rymów¹⁰ w poszczególnych klauzulach uwydatnia każdy wers. Omawiany fragment zdaje mi się wystarczająco istotny, by przytoczyć go ponownie: „Zbyteczne myśleć o świata genezach. / Rozbierać ciało na cyfry i wieki. / Z braku założeń nie liczymy na tezy. / Biegniemy naprzód ciągle stojąc w miejscu”. W przywołanym cytacie „ja” liryczne nawołuje do porzucenia wszelkich starań mających na celu wyjaśnienie przyczyn powstania kuli ziemskiej („zbyteczne myśleć o świata genezach”) oraz załączków ludzkiego życia („rozbierać ciało na cyfry i wieki”). Wyraźnie zatem daje tu o sobie znać teza o podważonym humanizmie, żywiolowo komentowana przez niektórych badaczy dzisiejszych teorii posthumanistycznych. Monika Bakke wymienia w tym kontekście takie nazwiska, jak Nikolas Rose czy Cary Wolfe, dla których posthumanizm nie wiąże się z odrzuceniem, lecz zakwestionowaniem dotychczasowych założeń humanistycznych¹¹. Analogiczną postawę przyjmuje podmiot utworu *Zawracajmy z Drugiego zbioru wierszy*: „Ktoś wielce nas oszukał. / Tam nie ma żadnych praw. Tam wiatr jest nieruchomy. / Koła są błędne. Zdradziła nas nauka. / I głuchą jest przyrodnia siostra dialektyki”¹². Przytoczony ustęp – ostatnie cztery wersy pierwszej strofy – świadczy o głębokim rozczarowaniu „ja” lirycznego. Poczucie przygnębienia („ktoś wielce nas oszukał”) wynika być może z przesadnej wiary w możliwości współczesnej technologii („zdradziła nas nauka”), które prowadzą do rozmaitych dylematów moralnych („tam nie ma żadnych praw”). W wątpliwość podana zostaje więc efektywność nurtu transhumani-

¹⁰ Warto wspomnieć także o rymie niedokładnym (niemal zatartym) – „genezach-tezy”. Naukowość języka okazuje się tu zatem połączona współbrzmieniem, pozwalającym zachować w tej strofie melodię całego wiersza.

¹¹ M. Bakke, dz. cyt., s. 7–10. Poznańska badaczka przywołuje tu głównie dwie prace: N. Rose, *The politics of Life Itself. Biomedicine, Power, and Subjectivity in the Twenty-First Century*, Princeton University Press 2007; C. Wolfe, *What Is Posthumanism?*, London–Minneapolis, University of Minnesota Press 2010.

¹² E. Lipska, *Zawracajmy*, [w:] *Drugi zbiór wierszy*, Warszawa 1970, s. 36.

stycznego¹³, a echa tej deziluzji pobrzmiwają jeszcze w drugiej (i zarazem przedostatniej) strofie utworu: „Tam samotność najbogatszym państwem. / Tam nic nie ma. Nawet nie ma muzyki. / I nadziei która budzi nas o świcie / tak codziennie przedłużając nasze życie”¹⁴. Cytowane wersy obrazują piekło nadchodzącej codzienności. Do zastosowania metaforyki infernalnej skłania przede wszystkim wers „Nawet nie ma muzyki”. Biorąc pod uwagę istotną pozycję, jaką zajmuje muzyka – podkreślam: muzyka, nie piosenka – w twórczości Ewy Lipskiej, przestrzeń pozbawiona dźwięków musi w jakimkolwiek stopniu nawiązywać do przestrzeni piekielnej. W tym kontekście ironiczne porównanie samotności do „najbogatszego państwa” sugeruje, że izolacja człowieka – będąca przecież punktem dojścia – stanowi największe źródło jego cierpienia. Omawiany fragment wydaje się wówczas zaskakująco aktualny w zestawieniu ze współczesnymi antyutopiami transhumanistycznymi, kreującymi wizje osamotnionych i rzekomo nieustannie szczęśliwych ludzi. Myślę tu na przykład o jednej z głośnych powieści Michela Houellebecqa *Możliwość wyspy*, a zwłaszcza o fragmentach, w których głos narracji należy do postludzi – Daniela 24 oraz Daniela 25 – dla których przekleństwem okazuje się doświadczenie obcości i wszechobecnego perfekcjonizmu¹⁵.

Aneta Piech-Klikowicz odczytuje wiersz *Zawracajmy* przez pryzmat kategorii estetycznych (wzrok zapewniający jednostce dostęp do niedostępnego) oraz etycznych (konsekwencją objawienia okazuje się odpowiedzialność za resztę ludzkości)¹⁶. Decydujący wpływ na lekturę badaczki ma zapewne sam początek utworu: „Wybiegłam naprzód. Na wzrok najwyższy się wspierałam. / I zobaczyłam: przede mną pokolenia / szły do mnie całym swym czasem”¹⁷. W takim wypadku „ja” liryczne przyjmuje cechy „ratownika”, pragnąc „zaopiekować się ludźmi do końca”¹⁸. Nie za bardzo wiadomo tylko, na czym miałyby polegać ewentualna pomoc, a także kiedy ów „koniec” nastąpi.

Nie ma powodu, aby rozpatrywać tekst Lipskiej jedynie w przestrzeni językowej. Przeciwnie, dostrzec w nim można realne odbicie lęków oraz niepokoju drugiej połowy XX wieku, a symboliczne uniesienie podmiotu poza sferę empiryczną (niemożliwe przecież w realnym doświadczeniu¹⁹)

¹³ Kwestia postępu technologicznego uchodzi w moim odczuciu za jeden z najważniejszych – i jednocześnie najbardziej niedoczytanych przez krytykę – wątków w poezji Ewy Lipskiej.

¹⁴ E. Lipska, *Zawracajmy...*, s. 36.

¹⁵ M. Houellebecq, *Możliwość wyspy*, Warszawa 2015.

¹⁶ A. Piech-Klikowicz, dz. cyt., s. 181–182.

¹⁷ E. Lipska, *Zawracajmy...*, s. 36.

¹⁸ A. Piech-Klikowicz, dz. cyt., s. 182.

¹⁹ Nie oznacza to anulowania samej potrzeby takiego uniesienia, która rodzi się z pragnienia zastąpienia czasu fizycznego czasem mitycznym. Pisał o tym Leszek Kołakowski: L. Kołakowski, *Obecność mitu*, Kraków 1981. Chodzi tu zwłaszcza o dwa pierwsze rozdziały.

traktować należy raczej za wyraz kształtowania się samoświadomości, aniżeli heroiczną decyzję o zbawieniu ludzkości. Kwestię etyczną – sugerowaną przez alarmujący (ostrzegawczy) wydźwięk tytułu tego tekstu (*Zawracajmy*) – rozpatrywałbym wówczas w perspektywie egzystencjalistycznej, określonej przez Sartre’a jako splot odpowiedzialności za innych ludzi oraz niepokoju rodzącego się na skutek podejmowanych decyzji²⁰.

Znajdująca się w utworze krytyka rozwoju technologicznego („postęp cyfr”²¹), który nie zważa na obowiązującą etykę, może destabilizować humanistyczne założenia. Wszelki opór wobec ulepszania rzeczywistości oraz samego człowieka osłabiałby zatem granice ustalone przez dotychczasowe dziedzictwo kulturowe. Rzecz dotyczy także analizowanego wcześniej wiersza *Jesteśmy*, w którym podmiot wyraża głęboką nieufność względem postawy antropocentrycznej: „Zejdź z wiedzy nieumyślnej. I z umyślnych twierdzeń. / Ani wstecz ani naprzód nic się nie zmieniło”. Przemyślenie zastanego dorobku intelektualnego („wiedza nieumyślna”, „umyślne twierdzenia”) zagwarantowałoby więc wypracowanie nowych wartości.

Anonsowane wcześniej pytanie o genezę postawione w utworze *Jesteśmy* nie pozostaje przemilczane. Podmiot udziela na nie odpowiedzi w wersach otwierających trzecią strofę tekstu: „Jesteśmy z wyobraźni. Przypadku. I słowa / które słowem się stały. I ciałem. I światem”. W tym miejscu wiersza zmianie ulega rytmika. Przejście z regularnego jedenastozgłoskowca na regularny trzynastozgłoskowiec w wyraźny sposób spowalnia tempo utworu, podkreślając tym samym wagę wypowiedzianych słów, jak gdyby podmiot przygotowywał odbiorcę na istotny moment udzielenia odpowiedzi. W trakcie analizy przytoczonych wersów automatycznie przypominają się uwagi Krzysztofa Lisowskiego na temat wiersza *Mogę* w kontekście „twórczej aneksji niezamierzonych obszarów indywidualnej wyobraźni, tej cechy ludzkiej umysłowości, która daje poczucie wolności bez warunków, swobody nawet wbrew egzystencjalnym, fizycznym czy politycznym ograniczeniom”²². Jednakże „wyobraźnia” w tekście *Jesteśmy* nie stanowi jedynie przykładu kształtującej się dopiero poetyki, nie jest li tylko autotematycznym potwierdzeniem zarysowującej się programowości. Sprzężenie zagadnienia genezy gatunku ludzkiego z wyobraźniowym konstruktem otwiera pole do dyskusji o symbolicznym kresie człowieka²³. Proponowana przeze mnie linia

²⁰ Zob. J.-P. Sartre, *Problem bytu i nicości. Egzystencjalizm jest humanizmem*, Warszawa 2001, s. 137.

²¹ E. Lipska, *Zawracajmy...*, s. 36.

²² K. Lisowski, dz. cyt., s. 6 (podkreślenie autora). W cytowanym przeze mnie wydaniu znajduje się zapis „ograniczeniem” – uznaję go za błąd w druku.

²³ Warto odnotować, że wydanie *Wierszy* (1967) zbiega się poniekąd z pierwszymi edycjami kanonicznych pozycji poruszających problem „śmierci człowieka”. Mam tu na myśli

interpretacyjna sytuowałaby się zatem w granicach antyhumanizmu oraz posthumanizmu²⁴. Analizowane w tej pracy wiersze Ewy Lipskiej w dużej mierze odwołują się do bodaj najważniejszego punktu wspólnego przywołanych tu prądów myślowych – do osłabionego podmiotu humanistycznego.

Przepracowywanie humanizmu

Jedną z istotnych konsekwencji, jakie niesie ze sobą rewizja postulatów humanistycznych, może okazać się stan świadomości określony przez Neila Badmingtona jako „trauma humanizmu”, warunkująca „praktyki krytyczne nie tyle wobec humanizmu, czyli z pozycji wewnętrznej, ile przede wszystkim dokonujące się wewnątrz humanizmu”²⁵. W konsekwencji Badmington opiera swoje rozumienie posthumanizmu na Lyotardowskiej koncepcji „przepisania nowożytności”²⁶: „Chcę zapożyczyć zapożyczenie Lyotarda, aby przenieść je [...] na obszar posthumanizmu”²⁷. W przywołanym stwierdzeniu za kluczowe uznać wypada owo podwójne „zapożyczenie”. Lyotard, próbując uchwycić istotę postmodernizmu, odwołuje się między innymi do badań Freuda. Psychoanalityczne zagadnienie przepracowywania (*working-through*) traumy przez pacjenta posłużyło francuskiemu filozofowi jako analogia w zmaganiach z nowożytnością, na co wskazuje także Badmington: „Modernizm oraz postmodernizm, należy to podkreślić, nie powinny być postrzegane jako wyłącznie odrębne całości: postmodernizm jest przepisaniem modernizmu”²⁸. Postmodernistyczne „przepisywanie” (*rewriting*) stanowi zatem odpowiednik „przepracowywania” – jest zmaganiem z moder-

Słowa i rzeczy: Archeologię nauk humanistycznych Foucaulta (1966) oraz Śmierć autora Barthes’a (1967). Prace francuskich filozofów stosunkowo późno przeszczepiono na grunt polskiej myśli humanistycznej, jednakże wybrane wiersze Lipskiej silnie korespondują z głównymi założeniami czołowych przedstawicieli antyhumanizmu.

²⁴ O typologii stanowisk filozoficznych z zakresu szeroko rozumianego posthumanizmu pisała Francesca Ferrando: F. Ferrando, *Posthumanism, Transhumanism, Antihumanism, Metahumanism, and New Materialisms Differences and Relations*, „Existenz. An International Journal in Philosophy, Religion, Politics, and the Arts” 2013, Volume 8, No 2, Fall, s. 26–32.

²⁵ M. Bakke, dz. cyt., s. 19.

²⁶ J.-F. Lyotard, *Przepisać nowożytność*, [w:] *Postmodernizm a filozofia. Wybór tekstów*, red. S. Czerniak, A. Szahaj, Warszawa 1996, s. 45–58.

²⁷ N. Badmington, *Theorizing Posthumanism*, „Cultural Critique” 2003, nr 53, s. 21. W wersji anglojęzycznej: „I want to borrow Lyotard’s borrowing, to carry it [...] to the space of posthumanism” – tłum. moje. Odtąd wszelkie nieopisane tłumaczenia w tym artykule pozostają mojego autorstwa.

²⁸ N. Badmington, dz. cyt., s. 20. W wersji anglojęzycznej: „Modernity and postmodernity, that is to say, should not be thought of as entirely distinct entities: postmodernity is the rewriting of modernity”.

nizmem, polegającym na kwestionowaniu niektórych jego założeń, i właśnie ten potencjał krytyczny określa sposób funkcjonowania posthumanizmu w propozycji Badmingtona. Interesujący wydaje się więc prefiks „post-”, który „nie oznacza (i, co więcej, nie może oznaczać) całkowitego zerwania z dziedzictwem humanizmu”²⁹. „Przepisywanie” w rozważaniach Lyotarda polega nie tyle na rozpoczynaniu czegoś od nowa, ile na przeformułowywaniu i odkrywaniu czegoś na nowo³⁰.

Powyższa refleksja na temat pracowania humanizmu pomaga skonstruować ramy interpretacyjne, w których z powodzeniem usytuować można, pochodzący także z *Wierszy*, utwór *Przyszłość*:

Wynajęłam sobie przyszłość
i już od jutra muszę się wprowadzić
zmienić zamek po poprzednim lokatorze.
Muszę sprawić sobie nowy krajobraz
lustro i półkę na książki
żeby móc pisać i rozpocząć³¹
życie samodzielne
w pewnej odosobnionej dzielnicy biosfery
do której nie dochodzą toasty
weselne urodzinowe i pogrzebowe.

Muszę sprawić sobie nowy krajobraz.
To kosztowna rzecz³².

W cytowanym tekście zasadniczymi terminami wydają się „przyszłość”, „krajobraz” oraz „biosfera”. Ostatnie z wyróżnionych pojęć stanowi jeden z fundamentów współczesnego myślenia o ludzkości. Uściślając, chodzi tu o reinterpretację statusu człowieczeństwa w zetknięciu z innymi formami życia na naszej planecie, a dokładniej – o detronizację, decentrację człowieka, który staje się jedną z wielu istot żywych: „jest *nieuprzywilejowanym elementem biosfery*”³³. W wierszu Lipskiej „biosferę” opisuje się jako „pewną odosobnioną dzielnicę”. Ekosystem ma więc atrybuty mieszkalne

²⁹ Tamże, s. 21. W wersji anglojęzycznej: „does not (and, moreover, cannot) mark or make an absolute break from the legacy of humanism”.

³⁰ Zob. J.-F. Lyotard, dz. cyt., s. 48.

³¹ W wersji tego tekstu zamieszczonej w *Wierszach* (chodzi o wydanie cytowane w tym tekście) można natknąć się na zapis „rozpocząć”. Nie uważam, aby był to celowy zabieg poetycki. Drobną literówkę uznaję zatem za błąd w druku i w artykule decyduję się na wybór słowa „rozpocząć”.

³² E. Lipska, *Przyszłość*, [w:] *Wiersze...*, s. 22.

³³ P. Czapliński, J.B. Bednarek, D. Gostyński, *Literatura i jej natury*, Poznań 2017, s. 177 (podkreślenie autorów). W przytoczonym cytacie autorzy powołują się na pracę Julii

(„dzielnica”), kojarzone najczęściej z większymi miastami. Warto także zwrócić uwagę na obecny w tym wersie epitet – „odosobnionej” nie wskazuje w tym wypadku na samotność, lecz na obszar miasta (osiedla mieszkaniowe buduje się zazwyczaj na obrzeżach aglomeracji). Przywołany tu sposób obrazowania odzwierciedla niejako faktyczny stan badań w drugiej połowie XX wieku, dotyczący wykładni pojęcia biosfery, które „odnosiło się [...] nie tylko do naturalnego otoczenia Ziemi; było ono też inspiracją dla wielu architektów, inżynierów i artystów, którzy poszukiwali form przeprojektowywania relacji człowiek – przestrzeń”³⁴. Niemożliwe stało się zatem rozpatrywanie ludzkiego istnienia w oderwaniu od dopełniającego je otoczenia.

Omawiany koncept nie stanowi jednorazowego przypadku i – podobnie jak wiele innych motywów z *Wierszy*³⁵ – powraca w późniejszych tekstach Lipskiej³⁶. Najwyrazistszym przykładem byłaby tu zapewne chwytliwa metafora z nominowanego w 2004 roku do Nagrody Literackiej „Nike”³⁷ zbioru *Ja. Mam tu na myśli* tytuł jednego z utworów, *Miasteczko Świat*³⁸, w którym podmiot zмага się z pamięcią (odzywa się zatem echo Freudowskiego „przepracowywania”). W swojej twórczości Lipska sukcesywnie dąży do minimalizmu formalnego³⁹, a przywołana przeze mnie krótka fraza – „miasteczko Świat” – z powodzeniem oddaje przynajmniej część przesłania omawianego wcześniej konceptualnego wiersza.

Fiedorczyk, *Cyborg w ogrodzie*: J. Fiedorczyk, *Cyborg w ogrodzie. Wprowadzenie do ekokrytyki*, Gdańsk 2015.

³⁴ A. Jelewska, *Ekotopie: ekspansja technokultury*, Poznań 2014, s. 24.

³⁵ Na kwestię powtarzalności motywów w twórczości Ewy Lipskiej wskazywało wielu badaczy. Można tu wspomnieć chociażby Krzysztofa Skibskiego: „Od początku także zarysowują się ślady (tropionych później w tekstach komentujących twórczość Lipskiej) motywów i historii przewodnich”. Zob. K. Skibski, *Antropologia wierszem. Język poetycki Ewy Lipskiej*, Poznań 2008, s. 23.

³⁶ Moje spostrzeżenie koresponduje z tezą Skibskiego, który określił *Wiersze* jako „książkę-ofertę wystosowaną przez poetkę do przyszłego czytelnika. Wszystkie późniejsze cechy charakterystyczne, stałe i konstytutywne dla dalszych dokonań twórczych mają swoje zarzewie, swoją syntetyczną antycypację właśnie w *Wierszach*”. Zob. K. Skibski, dz. cyt., s. 21.

³⁷ Tom Lipskiej znalazł się w finałowej siódemce, a laureatem został ostatecznie Wojciech Kuczok za powieść *Gnój*. Krakowska poetka została nominowana do tej samej nagrody w roku 2018 (również finałowa siódemka) za zbiór wierszy zatytułowany *Pamięć operacyjna*. Zwycięzcą okazał się tym razem Marcin Wicha, autor eseju *Rzeczy, których nie wyrzuciłem*.

³⁸ E. Lipska, *Miasteczko Świat*, w: *Ja*, Kraków 2003, s. 17.

³⁹ Ostatnio zwrócił na to uwagę Janusz Drzewucki, pisząc na łamach „Twórczości”: „[...] liryka Ewy Lipskiej w XXI wieku podlega nieustannej kondensacji i lapidaryzacji. Redukcja przymiotnika i czasownika na rzecz rzeczownika, a także uprzywilejowana rola równoważnika zdań – to po pierwsze, a po drugie – coraz silniejsza funkcja obrazu, metafory, bywa, że tzw. śmiałej metafory”. Zob. J. Drzewucki, *Między intelektem a wyobraźnią*, „Twórczość” 2017, nr 10 (863), s. 110–111.

W utworze *Przyszłość* pojawia się zatem szansa na aktualizację problematyki buntu wobec zastanej rzeczywistości przy jednoczesnym uchwyceniu mechanizmu funkcjonowania wyobraźni „ja” lirycznego. Kwestia rekonfiguracji świadomości zostaje zestawiona z przeprowadzką, a więc z reorganizacją dotychczasowego życia: „Wynajęłam sobie przyszłość / i już od jutra muszę się wprowadzić / zmienić zamek po poprzednim lokatorze”⁴⁰. W przywołanych wersach – konceptualnie nawiązujących do poetyki nowofalowej⁴¹ – chodzi oczywiście o zastąpienie „mieszkania” poprzez „przyszłość” (podobnie, jak w przypadku „miasta” i „biosfery” czy „mebla” oraz „krajobrazu”). Intrygujący wydaje się także gest „zmiany zamka po poprzednim lokatorze”, który funkcjonuje mniej więcej w takim samym znaczeniu jak wers „Ktoś wielce nas oszukał” w interpretowanym wcześniej utworze *Zawracajmy*. W jednym i w drugim przypadku podmiot zostaje pozbawiony ontologicznej pewności, a fundamenty humanizmu wydają się mocno niestabilne („i już od jutra muszę się wprowadzić”). W utworze pojawiają się również „toasty / weselne urodzinowe i pogrzebowe”⁴², odwołujące się do typowego dla kultury Zachodu temporalnego rytmu, związanego z tradycyjnym pojmowaniem życia i śmierci. Przywołane „toasty” nie należą jednak do „biosfery”, w której osiedla się podmiot. Okrzeple niegdyś pojęcia wymagają więc weryfikacji.

W perspektywie zagadnień posthumanistycznych pewne zastrzeżenia budzi izolacja, do której dąży podmiot. Zmiana punktu widzenia, czyli „nowy krajobraz”, niezbędna jest przecież, „żeby móc pisać i rozpocząć / życie samodzielne”⁴³. Jak pogodzić zatem gest wycofania z szeroko rozumianym pojednaniem (ponownym powrotem)⁴⁴ na poziomie egzystencjalnym? Należy pamiętać o zarysowanym wcześniej kontekście „traumy humanizmu”. Efektywna rewizja nie może obyć się bez rzetelnego namysłu nad poszczególnymi założeniami. Konkretyzując, jedno z możliwych odczytań wiersza *Przyszłość* dotyczy autorefleksji nad optymalną metodą pracowania

⁴⁰ E. Lipska, *Przyszłość*, [w:] *Wiersze...*, s. 22.

⁴¹ Motywy „mieszkaniowe” w kontekście Nowej Fali skłaniają do przypomnienia ostatnich zdań recenzji *Piątego zbioru wierszy* autorstwa Stanisława Barańczaka: „Mowa była o kuchni językowej, pozostaliśmy więc przy tej metaforze: każdy wiersz poetki [Ewy Lipskiej – przyp. P.M.] przypomina jednopokojowe mieszkanie spółdzielcze, w którym kuchnia (wnęka kuchenna?) językowej techniki jest w całości widoczna z perspektywy izby mieszkalnej – zespołu znaczeń utworu. Ale to, że tej kuchni nie da się ukryć czy odgrodzić, jest również szansą poezji Lipskiej: zmusza jej twórczość do stałego samodoskonalenia się i ścisłej samokontroli”. Zob. S. Barańczak, „*Nic mnie nie uratowało – żyję*”, [w:] tegoż, *Przed i po. Szkice o poezji krajowej przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych*, Londyn 1988, s. 75.

⁴² E. Lipska, *Przyszłość*, [w:] *Wiersze...*, s. 22.

⁴³ Tamże.

⁴⁴ Pojednanie („reconciliation”) stanowi jedną z konstytutywnych cech posthumanizmu według propozycji Francesci Ferrando. Zob. F. Ferrando, *Posthumanism, Transhumanism, Antihumanism...*, s. 29.

wspomnianej „traumy”. W tym miejscu warto uruchomić metaforę autotematyczną – „żeby móc pisać” – która wydobywa z tego tekstu dodatkowe znaczenia. Właściwe przygotowania do praktykowania literatury (poezji) przynoszą pomoc w procesie krystalizacji poglądów. Praca nad słowem (akt twórczy) utożsamiona zostaje z myśleniem o człowieku, a dokładniej – z redefiniowaniem jego dotychczasowego statusu⁴⁵. Świadomość podmiotu wydaje się mieć znamiona umysłu prometejskiego, opisywanego przez Ihaba Hassana. Amerykański badacz, który najprawdopodobniej jako pierwszy posłużył się pojęciem posthumanizmu w aktualnym znaczeniu⁴⁶, wykorzystuje figurę Prometeusza jako odbicia umysłu zmagającego się (*mind struggling*) z „Wyobraźnią i Nauką, Mitem i Technologia, Językiem i Liczbą”⁴⁷. W metaforze prometejskiej zaproponowanej przez Hassana dostrzec można odbicie opisywanej tu krytycznej świadomości, której ślady odnajdujemy także w puencie analizowanego wiersza *Przyszłość*: „Muszę sprawić sobie nowy krajobraz / To kosztowna rzecz”⁴⁸. Pierwszy z przywołanych wersów stanowi powtórzenie czwartego wersu utworu i zdaje się podkreślać upór podmiotu w dążeniu do obranego, niełatwego („to kosztowna rzecz”) celu.

Jednakże nadal istotne pozostaje pytanie o domniemane miejsce zamieszkania „ja”, a wszelka próba odpowiedzi sprowadza wątek przeprowadzki do roli metafory. Ewentualnego przemieszczenia nie sposób wówczas odczytywać w kategoriach fizycznych (czasowo-przestrzennych) – ma ono charakter wewnętrzny (świadomość podmiotu). Wspomniane tu pojęcie niematerialnego ruchu Lipska zdefiniuje później w poetycki sposób jako „lekturę istnienia”⁴⁹, posługując się istotną dla jej poezji figurą ptaka. Pozostając w obrębie refleksji nad statusem człowieczeństwa, warto również zwrócić uwagę na inne teksty z tomu *Ja*, chociażby na utwór tytułowy:

Ja.
Numerologiczna jedynka.
Przyjaciółka ogrodników i malarzy
ukrywająca wspomnienia

⁴⁵ Na podobnej zasadzie zbudowany został chociażby wiersz *Nad biurkiem* z *Czwartego zbioru wierszy*, w którym czynność pisania zestawiona zostaje z chorobą nowotworową; E. Lipska, *Nad biurkiem*, [w:] *Czwarty zbiór wierszy*, Warszawa 1974, s. 41.

⁴⁶ Pisząc o aktualnym znaczeniu mam tu na myśli przede wszystkim „zmianę paradygmatu myślenia o nas samych”. Zob. M. Bakke, dz. cyt., s. 18.

⁴⁷ Odwołuję się tu bezpośrednio do zdania: „His mind is where Imagination and Science, Myth and Technology, Language and Number sometimes meet”, gdzie zaimek dzierżawczy „His” wskazuje oczywiście na Prometeusza. Zob. I. Hassan, *Prometheus as Performer: Toward a Posthumanist Culture?*, „The Georgia Review” 1977, vol. 31, nr 4 (Winter), s. 835.

⁴⁸ E. Lipska, *Przyszłość*, [w:] *Wiersze...*, s. 22.

⁴⁹ Zob. E. Lipska, *Ruch*, [w:] *Ja...*, s. 33.

w magazynku broni palnej
wracam do wyjścia⁵⁰.

W przywołanej strofoidzie najmocniej zdaje się wybrzmiewać zaimek osobowy – „Ja” – będący jednocześnie autonomicznym wersem. Podmiot opowiada o sobie bez zachwyty, a cechę konstytutywną jego samoświadomości stanowi gorycz oraz deziluzja: „numerologiczna jedyńka”. Określenie własnej osobowości w kategoriach statystycznych⁵¹ może być wyrazem pesymistycznego, ale też trzeźwego przeświadczenia o nieuprzywilejowanej pozycji w świecie destabilizującym zastany porządek wartości⁵² – „przyjaciółka ogrodników i malarzy” może sugerować wówczas zacieranie granic między naturą a kulturą. Lipska otwiera zresztą w tym samym tonie swoją książkę poetycką: „No i co z tego / że nasza planeta / objęta została rezerwacją”⁵³. Cytowany wiersz ma w tym wypadku wymowny tytuł: *Numer Jeden*. „Jedyńka” – także ta z utworu *Ja* – nie oznacza tu wcale bycia na czele, na pierwszym miejscu, przeciwnie, poprzez swoje ironiczne zabarwienie przypomina szyderczo o dawnym i, co ważniejsze, złudnym przeświadczeniu gatunku ludzkiego o własnej świetności⁵⁴. Tekst Lipskiej, kwestionując człowieka jako istotę doskonałą, wyraźnie koresponduje z egzystencjalistycznymi poglądami Sartre’a: „Humanizm można rozumieć jako teorię, która traktuje człowieka jako cel i wartość najwyższą. Taki humanizm występuje na przykład u Cocteau w opowiadaniu *W 80 dni naokoło świata*, kiedy jedna z występujących tam osób podczas przelotu samolotem ponad górami wygłasza zdanie: człowiek jest zdumiewający”⁵⁵. Autor *Przy drzwiach zamkniętych* negatywnie ustosunkowuje się do przywołanego rozumienia humanizmu, określając go

⁵⁰ E. Lipska, *Ja*, [w:] *Ja...*, s. 9.

⁵¹ Ten sam sposób metaforyzowania występuje w wierszu Wisławy Szymborskiej. Chodzi tu zwłaszcza o pierwszy wers *Wyznań maszyny czytającej* – „Ja, Numer Trzy Plus Cztery Dzielone Przez Siedem”: W. Szymborska, *Wyznania maszyny czytającej*, [w:] *Wystarczy*, Kraków 2011, s. 7. W kontekście posthumanistycznym wspomina o tym utworze Iwona Gralewicz-Wolny: I. Gralewicz-Wolny, „Ubyliśmy zwierzętom. / Kto ubędzie nam”. *Posthumanizm Wisławy Szymborskiej*, [w:] tejsze, *W cudzysłowie. O literaturze polskiej XX i XXI wieku*, Katowice 2016, s. 133.

⁵² Jeden z nurtów filozofii posthumanistycznej (krytyczny posthumanizm) odrzuca myślenie oparte na schematycznych opozycjach, takich jak natura a kultura czy człowiek a zwierzę. Monika Bakke pisze o nim w kontekście prac Jill Didur oraz Neila Badmingtona. Zob. M. Bakke, dz. cyt., s. 21–22.

⁵³ E. Lipska, *Numer jeden*, [w:] *Ja...*, s. 5.

⁵⁴ Ten sam typ samoświadomości podmiotu poetyckiego pojawia się w utworze *Tak samo*: „Człowiek to taki zwykły człowiek: / jak pierwszy człowiek drugi człowiek. / Różnimy się jedynie tak bardzo podobnie / i przepadamy jak kamienie w wodę”. Zob. E. Lipska, *Tak samo*, [w:] *Wiersze...*, s. 10.

⁵⁵ J.-P. Sartre, dz. cyt., s. 165.

„absurdalnym” i niebezpiecznym ze względu na konsekwencje prowadzące do faszyzmu. Myśleniu o człowieku w wierszach Lipskiej można zatem przypisać cechy humanizmu nastawionego krytycznie względem własnych założeń i właśnie w tym znaczeniu poezja autorki *Utopijnych trubadurów* stanowi przykład poezji posthumanistycznej, czyli takiej, która stara się przepracować ograniczenia humanizmu.

W wierszu *Ja* równie istotne okazują się dalsze wersy, a wśród nich „ukrywane wspomnienia / w magazynku broni palnej”⁵⁶, które świadczą mogą o zaburzonej kondycji psychicznej. Metafora militarna kazałaby sądzić, iż podmiot żyje w nieustannej gotowości, aby zmierzyć się z wypieraną niegdyś przeszłością („wracam do wyjścia”), a tym samym – przepracować traumę. Warto w tym miejscu przywołać – powiedziałbym nawet, że dość intrygującą – recenzję autorstwa Joanny Mueller „*Ja*” z *jednej strony*. Wprawdzie autorka *Somnambóli fantomowych* również podkreśla wagę świadomości – „to nie tyle świat rozczarowuje [...] bardziej rozczarowuje świadomość”⁵⁷ – ale czyni to w kontekście lingwistycznym, koncentrując się na zagadnieniu języka poetyckiego. Niemniej jedna z początkowych uwag zawartych w recenzji wydaje mi się szczególnie istotna dla rozważań znajdujących się w tym tekście:

Podpisać książkę w sposób tak zarazem trudny i prosty [*Ja* – przyp. P.M.] to niewątpliwie odwaga [...] w czasach, które są ukoronowaniem toczącej się bodaj od Kartezjusza i Kanta (choć oczywiście i wcześniej) dyskusji o podmiocie lub – za sprawą Nietzschego, Heideggera i Derridy – o zniknięciu przestarzałej kategorii „ja”. Ewa Lipska ustawia się poza tą dyskusją – przynajmniej takie chce sprawiać wrażenie. Bardziej niż rozbijanie atomu tożsamości (na wzór wciąż żywych, choć rzekomo „nieobecnych”, postmodernistów) lub rozpaczliwe poszukiwania obecności [...] interesuje Ewę Lipską ona sama, jakby postawiona naprzeciwko i odrębnie w stosunku do całego (literacko-filozoficznego) świata⁵⁸.

Zgadzam się, że tom Lipskiej można by odczytywać w kontekście psychoanalitycznym, ale trudno przystać na zarzut (?) wyłączenia z „literacko-filozoficznej” polemiki na temat podmiotowości. Omawiane przeze mnie utwory ze zbioru *Ja* wpisują się w linię wytyczoną niegdyś przez wiersz *Jesteśmy* oraz pozostałe teksty z debiutanckiego tomu. Wspomniana linia koncentruje się na stopniowym podważaniu postulatów humanizmu związanych właśnie z koncepcją człowieka, prowadząc do zjawiska, które z powodzeniem nazwać można antropocentrycznym zachwianiem. Książka poetycka Lipskiej

⁵⁶ E. Lipska, *Ja...*, s. 9.

⁵⁷ J. Mueller, „*Ja*” z *jednej strony*, *Odra* 2003, nr 11, s. 132.

⁵⁸ Tamże.

z 2004 roku – przynajmniej częściowo – dotyczy więc refleksji „o zniknięciu przestarzałej kategorii *ja*”. Dla mocniejszego ugruntowania moich uwag przytoczę fragmenty wiersza *O sobie bez narzekań*, wydanego w 2017 roku w zbiorze *Pamięć operacyjna*:

W moich genetycznych mutacjach
słysząc *Pieśń nad pieśniami*.

Uzala się nade mną moje DNA.
Dziedziczne choroby udają
że się nie znają. [...]

Migocze lampka: Boarding time.
To jeszcze nie mój lot⁵⁹.

Cytowany tekst wpisuje się zarówno w refleksję tożsamościową⁶⁰ (którą zapewne chętnie podjęłaby Mueller), jak i w proces kształtowania świadomości podmiotu poetyckiego (zasugerowana przeze mnie linia interpretacyjna), a także, nieco szerzej, w aktualne trendy myślenia o człowieku w ogóle. Podmiot tekstu *O sobie bez narzekań* w stanowczy sposób określa własną pozycję (czyni to w formie monologu lirycznego). W efekcie znikają wątpliwości i zawahania znane z utworu *Ja*. Przepracowywanie – nadal istotny pozostaje aspekt niedokonany tej czynności – wspomnień (traumy) przynosi pozytywne rezultaty w postaci leksyki związanej z biotechnologią („genetyczne mutacje”, „DNA”) oraz ze stechnicyzowanym światem („Boarding time”). Podmiot bez problemu rejestruje dynamiczną rzeczywistość i nie chodzi tu już tylko o próbę wyjścia poza własne człowieczeństwo, poza prywatne „ja”, ale o samookreślenie w sieci rozmaitych powiązań z innymi elementami czy – jakby powiedział Bruno Latour⁶¹ – aktorami tego świata.

⁵⁹ E. Lipska, *O sobie bez narzekań*, [w:] *Pamięć operacyjna*, Kraków 2017, s. 37–38.

⁶⁰ Na spotkaniu autorskim, które odbyło się 10 października 2017 roku w siedzibie Wydawnictwa Literackiego w Krakowie, Lipska potwierdziła biograficzny kontekst wiersza. Omawiany utwór został przez poetkę przeczytany jako ostatni. Podkreślić należy, iż w trakcie wydarzenia większość tekstów czytała Anna Polony.

⁶¹ Nawiązuję tu do Teorii Aktora-Sieci autorstwa Bruno Latoura ze względu na zapośredniczenie człowieka w wierszach Lipskiej przez – między innymi – obiekty technologiczne. Kondycja podmiotu w niektórych utworach często określana jest za pomocą różnorodnych urządzeń (od lornetki aż po czytnik linii papilarnych). Powstają zatem sieci (więzi), w których żaden z aktorów nie dominuje (nie ma mocy sprawczej na wyłączność). Konkretnie realizacje poetyckie tego motywu składają się na spójną całość informującą o relacjach człowieka oraz technologii, która odgrywać mogłaby tym samym rolę „wielkiego” aktora. O koncepcji Latoura: K. Abriszewski, *Teoria Aktora-Sieci Bruno Latoura*, „Teksty Drugie” 2007, nr 1–2, s. 113–126.

Humanistyczny dysonans (warunkowany przez posthumanistyczny potencjał humanizmu) obecny w utworach Lipskiej ulega swego rodzaju spiętrzeniu, a jego podwójne oblicze zaobserwować można w języku poetyckim. Nie sposób ukryć, że formująca się latami dykcja⁶² – oparta na lapidarności, paradoksie, oksymoronie czy zaburzeniach logiczno-składniowych⁶³ – stanowi pułapkę, w którą uwrażliwiony posthumanistycznie podmiot wpada za każdym razem, gdy próbuje zawłaszczyć otoczenie. Idzie tu o pułapkę antropomorfizacji, która czyha również na odbiorcę tych tekstów. Pozytywny aspekt wspomnianego zabiegu językowego⁶⁴ zasugerowała całkiem niedawno Małgorzata Pieczara-Ślarzyńska: „Zwróćmy uwagę na antropomorfizację, jakiej poddawany jest świat, na jego ucieleśnienie, na mocy którego zyskuje on zindywidualizowane właściwości, unikalne niczym linie papilarne”⁶⁵. Badaczka interpretuje utwór zamykający *Czytnik linii papilarnych*, czyli *Świat*. W moim artykule zajmuję stanowisko polemiczne, nie mogąc się zgodzić z powyższym odczytaniem. Jeśli tytułowy „świat” ma jakiegokolwiek „zindywidualizowane właściwości”, to i tak stanowią one wynik subiektywnego projektowania rzeczywistości przez podmiot. Dla głębszego wyjaśnienia przywołam tu fragment rozważań Julii Fiedorczyk i Macieja Rosińskiego na temat metafory: „Biosemiotyczne badania nad metaforą uświadamiają nam, że każda istota żywa, tak jak człowiek, dokonuje interpretacji rzeczywistości zgodnie z potrzebami wynikającymi z konkretnej, materialnej formy istnienia danego organizmu”⁶⁶. Człowiek nie stanowi tu więc wyjątku (we wcześniejszych partiach wywodu autorzy wspominają o pracach Timothy’ego

⁶² Krytyka chętnie wskazywała na konstytuującą się przez lata poetykę Ewy Lipskiej. Starczy tu wymienić chociażby Adama Poprawę (wymowny jest już sam tytuł recenzowanej przez niego *Drzazgi – Lipska przez wieki się nie zmienia*) czy Piotra Michałowskiego. Zob. A. Poprawa, *Lipska przez wieki się nie zmienia*, „Odra” 2006, R. 46, nr 7/8, s. 118–120; P. Michałowski, *Czytanie siebie*, „Odra” 2015, nr 9, s. 110–111.

⁶³ Przywołane określenia pozostają charakterystyczne dla języka poetyckiego autorki *Pomarańczy Newtona*. Pisała o nich Marta Wyka, a ostatnio Magdalena Rabizo-Birek. Zob. M. Wyka, *Język nad przepaścią*, [w:] *tejtę, Punkty widzenia*, Kraków 2000, s. 113; M. Rabizo-Birek, *Ewy Lipskiej półwiecze pisania. Laudacja dla laureatki Nagrody im. Juliana Tuwima za rok 2017*, „Nowa Dekada Krakowska” 2018, nr 1 (35), s. 75.

⁶⁴ Nie jest to przypadek odosobniony. W kwietniowym numerze „Odry” z 2017 roku odnaleźć można dość obszerny tekst poświęcony głośnej książce Petera Wohllebena, *Sekretne życie drzew*. Dla autorki artykułu notorycznie stosowane przez Wohllebena personifikacje nie stanowią większego problemu ani stylistycznego, ani metodologicznego (autorka wskazuje nawet na naukowość podejścia obranego przez niemieckiego leśnika). Zob. H. Schudy, *Psychoanaliza lasu*. „Sekretne życie drzew” Petera Wohllebena, „Odra” 2017, nr 4, s. 27–33.

⁶⁵ M. Pieczara-Ślarzyńska, *Czytnik świata*, „Twórczość” 2015, R. 71, nr 12, s. 108.

⁶⁶ Cyt. za: J. Fiedorczyk, M. Rosiński, *Metafory w każdym życiu: fenomenologia, biosemiotyka, poezja*, [w:] *Po humanizmie. Od technokrytyki do animal studies*, red. Z. Ładyga i J. Włodarczyk, Gdańsk 2015, s. 240.

Mortona i jego przekonaniu o potrzebie antropomorfizowania⁶⁷), ale w omawianym tekście Lipskiej ustawia się on w centrum i osłabia własne możliwości poznawcze, zacierając tym samym poznawany obiekt. Próba mówienia o świecie okazuje się narracją o ludzkości. Najważniejszy pozostaje więc fakt, że zarówno w kwestii języka poetyckiego (antropomorfizacja, personifikacja), jak i tematyki wiersza (wizja świata) bezdyskusyjnie dominuje optyka antropocentryczna⁶⁸. O ile podmiot utworu rzeczywiście otwiera się na to co nie-ludzkie, o tyle czyni to z mocnej, ludzkiej perspektywy. Istnieje szereg tekstów Lipskiej, w których podmiot wydaje się osłabiony albo przynajmniej to osłabienie metaforyzuje (jak na przykład w wierszu *Przyszłość*).

Uchwycony przeze mnie dysonans koresponduje poniekąd z uwagami Jana Wolskiego, który pisał o Lipskiej w kontekście postawy sceptycznej: „Uprawianie poezji to w przypadku autorki *Ludzi dla początkujących* nieustające poszukiwanie nowych form wypowiedzi, jakby badanie możliwości stylistyki, sprawdzanie nowych środków wyrazu”⁶⁹. Powracają zatem wszelkie uwagi o nieufności i zmaganiu Lipskiej z językiem, sugerowane przykładowo przez Stanisława Barańczaka (recenzja *Przechowalni ciemności*)⁷⁰ czy – jeszcze wcześniej – przez Jerzego Kwiatkowskiego (recenzja *Czwartego zbioru wierszy*)⁷¹. Poezji Lipskiej od samego początku towarzyszy zatem egzystencjalna niepewność, która znacząco wpływa na występujące w niektórych wierszach antropocentryczne zachwianie.

Jesteśmy

Zestawione w tym artykule wiersze składają się na linię interpretacyjną, która nie była dotąd eksploatowana przez badaczy twórczości Ewy Lipskiej. Fundamentalny dla moich rozważań pozostaje utwór *Jesteśmy*, wprowadzający odbiorcę na ścieżkę lekturową związaną z dyskursem posthumanistycznym. Najważniejszym tropem okazuje się wtedy osłabiony podmiot poetycki, a szczególnie interesująca jawi się jego świadomość o silnym potencjale

⁶⁷ Ten sam autor wskazuje jednak na eksperymentalny i laboratoryjny potencjał aktu twórczego.

⁶⁸ Nie oznacza to, że próbuję tu dyskredytować czy upraszczać wydźwięk bądź jakość artystyczną wiersza Lipskiej. Wskazuję jedynie na środek stylistyczny, który w języku poetyckim autorki *Drzazgi* umacnia ludzki podmiot, schodząc przy tym ze ścieżki posthumanistycznej interpretacji.

⁶⁹ J. Wolski, *Ewa Lipska sceptyczna*, [w:] „*nic nie jest pewne*”. *O twórczości Ewy Lipskiej*, red. A. Morawiec i B. Wolska, Łódź 2005, s. 9.

⁷⁰ Zob. S. Barańczak, *Kwit z „Przechowalni ciemności”*, [w:] tegoż, *Przed i po...*, s. 149–152.

⁷¹ J. Kwiatkowski, *Lipska po raz drugi*, [w:] tegoż, *Magia poezji (O poetach polskich XX wieku)*, Kraków 1995, s. 350–354.

krytycznym. Rewizja założeń humanizmu dokonuje się zarówno na skali makro (status gatunku ludzkiego), jak i mikro (próba zrozumienia własnej pozycji względem innych bytów na świecie).

Dokonując ogólnej charakterystyki podmiotu, który wyłania się z analizowanych tekstów, zaobserwować można wiele punktów wspólnych z koncepcją podmiotowości zaproponowaną przez Jolantę Brach-Czainę: począwszy od egzystencjalnej niepewności, przez specyficznie ukształtowaną dynamikę opartą między innymi na wewnętrznym ruchu w obrębie świadomości, aż po próbę odrzucenia opozycji między ludzkim a nie-ludzkim⁷².

W konkretnych realizacjach tekstowych odnaleźć można więc postawę harmonizującą z takimi stanowiskami filozoficznymi, jak posthumanizm krytyczny czy antyhumanizm. Nie oznacza to, że wiersze Ewy Lipskiej można identyfikować ze wszystkimi założeniami przywołanych prądów myślowych. Autorka *Ludzi dla początkujących* nie jest przecież poetką całkowicie oderwaną od postmodernizmu czy humanizmu, a potwierdza to chociażby stosunek podmiotu do technologii, który oscyluje między technofilią a biokonserwatyzmem. Jednakże istnieje w tej twórczości potencjał pozwalający zrewidować, a w efekcie przekroczyć ramy ustanowione przez antropocentryzm, nawet jeśli owo przekroczenie dokonuje się momentami w niewielkim stopniu. Związuje się wówczas możliwość rozmowy o posthumanistycznych aspektach poszczególnych utworów.

BIBLIOGRAFIA

- Abriszewski K., *Teoria Aktora-Sieci Bruno Latoura*, „Teksty Drugie” 2007, nr 1–2, s. 113–126.
- Badmington N., *Theorizing Posthumanism*, „Cultural Critique” 2003, nr 53, s. 10–27.
- Bakke M., *Bio-transfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu*, Poznań 2010.
- Barańczak S., „*Nic mnie nie uratowało – żyję*”, [w:] tegoż, *Przed i po. Szkice o poezji krajowej przelomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych*, Londyn 1988, s. 72–75.
- Barańczak S., *Kwit z „przechowalni ciemności”*, [w:] tegoż, *Przed i po. Szkice o poezji krajowej przelomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych*, Londyn 1988, s. 149–152.
- Czapliński P., Bednarek J.B., Gostyński D., *Literatura i jej natury*, Poznań 2017.
- Drzewucki J., *Między intelektem a wyobraźnią*, „*Twórczość*” 2017, nr 10 (863), s. 108–111.
- Ferrando F., *Posthumanism, Transhumanism, Antihumanism, Metahumanism and New Materialisms Differences and Relations*, „*Existenz. An International Journal in Philosophy, Religion, Politics, and the Arts*” 2013, Volume 8, No 2, Fall, s. 26–32.
- Ferrando F., *Posthumanism, transhumanism, antyhumanizm, metahumanizm oraz nowy materializm. Różnice i relacje*, „*Rocznik Lubuski*” 2016, t. 42, cz. 2, s. 13–26.
- Fiedorzuk J., *Cyborg w ogrodzie. Wprowadzenie do ekokrytyki*, Gdańsk 2015.

⁷² M. Bakke, dz. cyt., s. 85–87.

- Fiedorczuk J., Rosiński M., *Metafory w każdym życiu: fenomenologia, biosemiotyka, poezja*, [w:] *Po humanizmie. Od technokrytyki do animal studies*, red. Z. Ładyga i J. Włodarczyk, Gdańsk 2015.
- Gralewicz-Wolny I., „Ubyliśmy zwierzętom / Kto ubędzie nam”. *Posthumanizm Wisławy Szymborskiej*, [w:] tejsze, *W cudzysłowie. O literaturze polskiej XX i XXI wieku*, Katowice 2016, s. 117–133.
- Hassan I., *Prometheus as Performer: Toward a Posthumanist Culture?*, „The Georgia Review” 1977, vol. 31, nr 4 (Winter), s. 830–850.
- Houellebecq M., *Możliwość wyspy*, Warszawa 2015.
- Jełewska A., *Ekotopie: ekspansja technokultury*, Poznań 2014.
- Kołąkowski L., *Obecność mitu*, Kraków 1981.
- Kwiatkowski J., *Lipska po raz drugi*, w: tegoż, *Magia poezji (O poetach polskich XX wieku)*, Kraków 1995, s. 350–354.
- Lipska E., *Białe truskawki*, Kraków 2000.
- Lipska E., *Czwarty zbiór wierszy*, Warszawa 1974.
- Lipska E., *Drugi zbiór wierszy*, Warszawa 1970.
- Lipska E., *Ja*, Kraków 2003.
- Lipska E., *Miasteczko Świat*, Kraków 2007.
- Lipska E., *Nowy wybór wierszy*, Kraków 2020.
- Lipska E., *Pamięć operacyjna*, Kraków 2017.
- Lipska E., *Pęknięte oko czasu (droga pani Schubert...) / L'œil fêlé du temps (chère madame Schubert...)*, Kraków–Budapeszt 2017.
- Lipska E., *Wiersze*, Warszawa 1967.
- Lipska E., *Wspólnicy zielonego wiatraczka*, Warszawa 2007.
- Lipska E., *Życie zastępcze*, Kraków 1998.
- Lisowski K., *Historie osobiste (o liryce Ewy Lipskiej)*, [w:] E. Lipska, *Wspólnicy zielonego wiatraczka*, Kraków 1996, s. 5–17.
- Liotard J.-F., *Przepisać nowożytność*, [w:] *Postmodernizm a filozofia. Wybór tekstów*, red. S. Czerniak, A. Szahaj, Warszawa 1996, s. 45–58.
- Michałowski P., *Czytanie siebie*, „Odra” 2015, nr 9, s. 110–111.
- Mueller J., „Ja” z jednej strony, „Odra” 2003, nr 11, s. 132–133.
- „nic nie jest pewne”. *O twórczości Ewy Lipskiej*, red. A. Morawiec, B. Wolska, Łódź 2005.
- Piech-Klikowicz A., „Patrzmy sobie w oczy...”. *O twórczości Ewy Lipskiej*, Kraków 2013.
- Pieczara-Ślarzyńska M., *Czytnik świata*, „Twórczość” 2015, R. 71, nr 12, s. 106–108.
- Po humanizmie. Od technokrytyki do animal studies*, red. Z. Ładyga i J. Włodarczyk, Gdańsk 2015.
- Poprawa A., *Lipska przez wieki się nie zmienia*, „Odra” 2006, R. 46, nr 7/8, s. 118–120.
- Rabizo-Birek M., *Ewy Lipskiej półwiecze pisania. Laudacja dla laureatki Nagrody im. Juliana Tuwima za rok 2017*, „Nowa Dekada Krakowska” 2018, nr 1 (35), s. 70–75.
- Sartre J.-P., *Problem bytu i nicości. Egzystencjalizm jest humanizmem*, Warszawa 2001.
- Schudy H., *Psychoanaliza lasu. „Sekretne życie drzew” Petera Wohllebena*, „Odra” 2017, nr 4, s. 27–33.
- Skibski K., *Antropologia wierszem. Język poetycki Ewy Lipskiej*, Poznań 2008.
- Szymborska W., *Wystarczy*, Kraków 2011.
- Wyka M., *Język nad przepaścią*, [w:] tejsze, *Punkty widzenia*, Kraków 2000, s. 112–120.

Paweł Marciniak – doktor nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa. Rozprawę doktorską poświęcił twórczości Ewy Lipskiej. Interesuje się gatunkiem piosenki (zwłaszcza filiacjami między piosenką a poezją) oraz szeroko rozumianą intertekstualnością. Publikował m.in. w „Poznańskich Studiach Polonistycznych”, „Czasie Kultury” oraz „Frazie”. Ma także wykształcenie romanistyczne. Na co dzień programuje w JavaScript, wykorzystując narzędzia cyfrowe do badań nad literaturą. ORCID: 0000-0002-9635-7375.

Paweł Marciniak – PhD in literature. His doctoral thesis was devoted to Ewa Lipska's writings. He is interested in the genre of song (especially the relations between song and poetry) and intertextuality. He has published in “Poznańskie Studia Polonistyczne”, “Czas Kultury”, and “Fraza”, in addition to other Polish literary reviews). Educated in Romance Philology. He codes in JavaScript and uses digital tools for his literary research. ORCID: 0000-0002-9635-7375.

Bezwładność tożsamości. William Goldinga *Siłą bezwładu* w perspektywie ontologii zorientowanej na przedmiot

ABSTRACT. Kowalcze Małgorzata, *Bezwładność tożsamości. Williama Goldinga Siłą bezwładu w perspektywie ontologii zorientowanej na przedmiot* [Free Fall of Human Identity in William Golding's *Free Fall*. Insights from Object Oriented Ontology]. „Przestrzenie Teorii” 35. Poznań 2021, Adam Mickiewicz University Press, pp. 103–123. ISSN 1644-6763. DOI 10.14746/pt.2021.35.4.

The paper applies selected devices of the methodology of *Object-Oriented Ontology* to study William Golding's novel *Free Fall*. Particular attention is given to Graham Harman's project, whose definition of an object accounts for all beings, humans included. Within the ontological structure of an object two components can be distinguished: the “sensual object”, which can engage in relationships with other objects, and the “real object”, which refrains from any connections. The author aims to show how the main protagonist of Golding's novel is impacted on by material objects, how other humans are perceived by him as inherently dual beings, but most importantly how the protagonist himself discovers the thing-like quality of his own human condition.

KEYWORDS: ontology of an object, relation, animate vs. inanimate, external vs. internal

W ostatnim trzydziestoleciu można zaobserwować szczególnie wyraźnie, motywowaną osiągnięciami nauk szczegółowych, zmianę paradygmatu w naukach humanistycznych¹. Od jakiegoś już czasu patrzymy na człowieka inaczej, niż uczył tradycyjny humanizm: raczej niż egzystencjalnie autonomiczna i domknięta znaczeniowo „monada”, istota ludzka jawi się jako

¹ Zob. na przykład E. Domańska, *Humanistyka nie-antropocentryczna a studia nad rzeczami*, „Kultura Współczesna” 2008, nr 3 (57); tejsze, *Humanistyka ekologiczna*, „Teksty Drugie” 2013, nr 1–2; tejsze, *Zwrot performatywny we współczesnej humanistyce*, „Teksty Drugie” 2007, nr 5. B. Clarke, M. Bakke, *Posthumanizm: człowiek w świecie większym niż ludzki*, [w:] *Człowiek wobec natury – humanizm wobec nauk przyrodniczych*, red. J. Sokolowski, Warszawa 2010; E. Hyży, *Dzielenie się światem. Nowy feministyczny realizm w ujęciu Karen Barad*, <https://www.academia.edu/28271247/Dzielenie_si%C4%99_%C5%9Bwiatem.Nowy_feministyczny_realizm_w_uj%C4%99ciu_Karen_Barad.pdf>; M.R. Thomsen, *The New Human in Literature. Posthuman Visions of Changes in Body, Mind and Society after 1900*, London, Oxford: Bloomsbury, 2003; B. Clarke, *The Nonhuman*, [w:] *The Cambridge Companion to Literature and the Posthuman*, red. B. Clarke, M. Rossini, Cambridge 2016; P. Sheehan, *Posthuman Bodies*, [w:] *The Cambridge Companion to The Body in Literature*, red. D. Hillman, U. Maude, New York 2015.

wypadkowa zbioru sił, produkt szeregu procesów, dynamiczna struktura psychofizyczna, nieodzownie uwikłana w swoje otoczenie. Ta nowa percepcja nie pozostaje bez wpływu także na praktykę badawczą literaturoznawstwa, które poszukuje narzędzi nowych interpretacji tekstów, z założenia bardziej inkluzywnych, starających się uczynić zadość potrzebie rzetelności i aktualności badań. Zintensyfikowana przez postmodernizm krytyka podejścia teoretycznego, sztywno systematyzującego rzeczywistość, przekierowuje uwagę naukowców na praktykę badawczą, niewyzutą wprawdzie zupełnie z teorii, ale skoncentrowaną na poszukiwaniu metodologii na tyle pojemnych, by mogły nie tylko uwzględnić rozmaite aspekty ludzkiego oglądu rzeczywistości, ale także sięgnąć poza niego. Grupą dość popularnych obecnie metodologii, które powyższe kryteria wydają się spełniać, jest szereg koncepcji wpisujących się w krąg posthumanizmu. Reprezentujący go badacze są zdania, że tradycyjne kategorie, koncentrujące się na istocie ludzkiej w opozycji do jej otoczenia lub w oderwaniu od niego, za pomocą których dotychczas ujmowano człowieka i określano jego pozycję w świecie, nie dają się dłużej utrzymać. Trochę na przekór wcześniejszym humanistycznym tendencjom, ale w głównej mierze w odpowiedzi na coraz bardziej zagęszczające się technologicznie otoczenie ludzkie, zwrócono się ku temu-co-nie-ludzkie, ku rzeczom². Uwaga współczesnych naukowców dziedzin humanistycznych skupia się coraz częściej nie na egzystencji jednostkowych podmiotów ludzkich, ale na życiu w sensie ogólnym, jako cesze właściwej nie tylko podmiotom ludzkim i nie tylko innym organizmom, ale także przedmiotom nieożywionym. Wbrew retorycznemu pytaniu Billa Browna: „Czy naprawdę potrzebujemy czegoś takiego jak teoria rzeczy, tak jak potrzebujemy teorii narracji, queer czy dyskursu?” i zaleceniu: „Zostawmy je w spokoju – gdzieś poza teorią”³, właśnie nowa teoria rzeczy jawi się wielu naukowcom jako narzędzie, które da się w sposób najbardziej uniwersalny zastosować do dynamicznie modyfikowanej i modyfikującej się rzeczywistości.

² Ich definicja także nastęrcza trudności, gdyż pojęcie „rzeczy” zdaje się rozszerzać w nieskończoność. Współczesne teorie rzeczy zasadniczo różnią się od siebie zakresem znaczeniowym pojęcia przedmiotu i teoretycznym podłożem poszczególnych analiz. Na gruncie polskim teorię rzeczy rozwija m.in. Marek Krajewski, którego definicja rzeczy ma stosunkowo wąski zakres, przedmiotami są bowiem w jego przekonaniu jedynie byty stworzone ludzką ręką. W związku z tym jakkolwiek Krajewski przyznaje, że „choć to my czynimy sobie ziemię poddaną, to jest to możliwe dzięki rzeczom właśnie”, które mają pewną autonomię i dlatego „nie zawsze potrafimy nad nimi zapanować; ponieważ zachowują się zupełnie tak jak my”, to jednak ostatecznie pełnią one rolę „naszych małych pomocników”, dzięki którym osiągamy swoje cele. Rzeczy istnieją więc z człowiekiem w symbiotycznej, ale tradycyjnie z gruntu hierarchicznie rozumianej relacji podmiotowo-przedmiotowej, por. M. Krajewski, *Są w życiu rzeczy... Szkice z socjologii przedmiotów*, Warszawa 2013, s. 15–16.

³ B. Brown, *Thing Theory*, [w:] *Things*, red. B. Brown, Chicago–London 2004, s. 1.

Niniejszy artykuł ma charakter z jednej strony interpretacji literackiej popartej teorią filozoficzną, a z drugiej pogładowej ilustracji tej ostatniej. Pragnę w nim bowiem skupić się na wybranych narzędziach metodologii ontologii zorientowanej na przedmiot (*Object-Oriented Ontology*), jednego z najnowszych projektów teoretycznych, który w polskojęzycznym literaturowym rozprawstwie został jak dotąd omówiony w nikłym zakresie. Również pisarz, którego dzieło jest przedmiotem moich analiz, pomimo prestiżu, jaki zapewniło mu otrzymanie Nagrody Nobla, na gruncie polskim nie spotkał się z szerokim komentarzem. William Golding, którego powieść *Silą bezwładną* pragnę w tym artykule przybliżyć czytelnikowi, zdołał, jak stwierdza w swoim uzasadnieniu Akademia Szwedzka, „rzucić światło na kondycję ludzką w dzisiejszym świecie”⁴ [tłum. M.K.]. Uczynił to dzięki „różnorodności i uniwersalności mitu”, osadzonego w „klarowności realistycznej narracji”⁵, która zachowuje swoją aktualność mimo zmieniających się społeczno-historycznych realiów. Człowieka cechuje w literackich obrazach Goldinga pewien paradoks: jest on bez wątplenia produktem swoich czasów, swojego środowiska i swoich wyborów, zarazem jednak cechuje go pewna niezmienność, ontologiczna stałość, swoista skrytość i wycofanie, które opiera się wpływowi, metafizycznemu wglądowi czy intelektualnemu badaniu. Otwarty i zamknięty na świat przedstawia sobą człowiek Plessnerowski „innobytem samego siebie”⁶, rzecz, którą niejako stawia on w opozycji do siebie samego, czując, że jego cielesność nie sprowadza się do ściśle mechanistycznie określonych procesów. Ponieważ istota ludzka niewątpliwie podlega prawom natury, zjawia się między narodzinami i śmiercią, daje się opisać za pomocą terminologii biologiczno-chemicznej, toteż „przez moc człowieka przebija zatem jego niemoc bądź jego charakter rzeczowy”⁷. Ów rzeczowy charakter i moc ścierają się ze sobą: człowiek z jednej strony przejrzysty jako rzecz, a z drugiej niezgłębialny jako moc żyje w świecie mierzalnym i niewytłumaczalnym zarazem⁸.

Filozofia zorientowana na przedmiot

Czytelnika może dziwić, że rozpoczynając swój tekst uwagą o dziejących się obecnie zmianach w paradygmacie humanistycznym, przywołuję stwier-

⁴ <<https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1983/golding/facts/>> [dostęp: 6.09.2021].

⁵ Tamże.

⁶ H. Plessner, *Władza a natura ludzka. Esej o antropologii światopoglądu historycznego*, Warszawa 1994, s. 110.

⁷ Tamże, s. 111.

⁸ „Przeświecający innobytem swej mocy i swej jaźni, zostaje człowiek umieszczony na jednym poziomie z rzeczami fizycznymi i postrzegany z ich perspektywy”. H. Plessner, dz. cyt., s. 111.

dzenia jednego z głównych twórców antropologii filozoficznej, tworzącego blisko sto lat temu, w zupełnie innej rzeczywistości historyczno-kulturowej. Towarzyszy mi jednak głębokie przekonanie, że sentencja *nihil novi sub sole* zawiera głęboki sens i prezentowany przeze mnie projekt teoretyczny także nie powstał w filozoficznej próżni. Termin „filozofia zorientowana na przedmiot” (*Object-Oriented Philosophy*) w rzeczywistości odnosi się do zbioru niejednorodnych, aczkolwiek pokrewnych koncepcji reprezentowanych przez takich myślicieli, jak Graham Harman, Ray Brassier, Iain Hamilton Grant, i Quentin Meillassoux. Pragnę pominąć szczegóły dzielące poglądy wymienionych wyżej filozofów, a skupić się na wspólnych im założeniach, koncentrując się w głównej mierze na projekcie pierwszego wymienionego przeze mnie badacza. Niewątpliwie wspólnym punktem wyjścia dla rozważań owych myślicieli, których poglądy określa się także terminem realizm spekulatywny⁹, jest krytyczne podejście do ustanowionego przez Immanuela Kanta korelacionizmu¹⁰. Zbudowany jest on na założeniu, że: „nie możemy osiągnąć poznania o żadnym przedmiocie jako o rzeczy samej w sobie, lecz tylko o obiekcie zmysłowego oglądania, tj. jako o zjawisku”¹¹. Kant uznaje, że wiedza o przedmiotach jest możliwa jedynie w ramach naszych funkcji umysłowych; faktycznie mamy więc dostęp nie do rzeczy jako takich, ale do korelatów między naszym umysłem i rzeczami. Płyne stąd wniosek, że zaistnienie znaczenia jest możliwe tylko w ramach ludzkiego umysłu i mających w nim miejsce procesów myślowych, które to właśnie stanowią właściwe „przedmioty” dla umysłu¹². Kant nie jest solipsystą i uznaje fakt rzeczywistego istnienia przedmiotu, twierdząc zarazem, że nasz dostęp doń jest ograniczony, jednak niewątpliwie uzależnia istnienie jakości rzeczy i relacji między nimi od istnienia ludzkiej świadomości. Przedstawiciele realizmu spekulatywnego chcą niejako uwolnić rzeczy od zapośredniczenia w ludzkim umyśle; są zdania, że możemy spekulować o ich jakościach i sprawczości, które istnieją niezależnie od czynnika ludzkiego i że możemy nawiązać faktyczną relację ze zmysłowym komponentem ich struktury.

Koncepcja Grahama Harmana w sposób szczególnie koncentruje się na pojęciu „rzeczy”, definiując ów termin w najszerszy możliwy sposób. Głosi

⁹ Por. T. Morton, *Hyperobjects. Philosophy and Ecology after the End of the World*, Minneapolis–London 2013, s. 9.

¹⁰ Należy w tym miejscu zauważyć, iż – zdaniem Harmana – podczas gdy on sam, Brassier i Grant zdecydowanie korelacionizm odrzucają, Meillassoux nie pragnie go obalić, a jedynie „zradikalizować od wewnątrz”, zob. Harman, *Traktat o przedmiotach*, tłum. M. Rychter, Warszawa 2013, s. 194.

¹¹ Por. I. Kant, *Krytyka czystego rozumu. Przedmowa do drugiego wydania z r. 1781*, akapit 106, tłum. P. Chmielowski, <<https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/krytyka-czystego-rozumu.html>> [dostęp: 15.08.2020].

¹² T. Morton, dz. cyt., s. 9.

ona bowiem, że „wszystkim przedmiotom należy się równa uwaga, bez względu na to, czy są one ludzkie, nie-ludzkie, naturalne, kulturowe, realne czy też fikcyjne”¹³; jest to pierwsza z siedmiu zasad, w których Harman streszcza swoje stanowisko. Rzeczy nie są uzależnione od podmiotów ludzkich, ponieważ mają zdolność niezależnego działania między sobą, a ich sprawstwo polega na „umiejętności wytwarzania różnicy w świecie i dla innych bytów”¹⁴. Głównym założeniem Harmana, którego przetłumaczony na język polski *Traktat o przedmiotach* szczegółowo eksplikuje główne założenia nowego sposobu ujmowania rzeczywistości, jest przekonanie, że całość rzeczywistości składa się wyłącznie z przedmiotów, a każdy z nich jest niejako wewnętrznie „rozszczepiony” na przedmiot zmysłowy i przedmiot rzeczywisty, a zatem ma zmysłowe i rzeczywiste własności. Harman twierdzi, że: „Przedmioty rzeczywiste, które wycofują się z wszelkiego kontaktu, muszą w jakiś sposób zostać przełożone na zmysłowe karykatury samych siebie”¹⁵, ponieważ tylko to, co zmysłowe, potrafi wchodzić w kontakt z innymi przedmiotami, natomiast to, co rzeczywiste, zawsze wycofuje się ze wszelkich relacji, pozostając niejako ukryte¹⁶. To, co jawi się nam jako rzecz, to tylko ten jej aspekt, do którego mamy dostęp dzięki swoim funkcjom poznawczym, a poza którymi istnieje jeszcze „ukryte życie przedmiotów”, będące źródłem wszelkich zmian zachodzących w świecie. „Jeśli w przedmiotach nie istniałby jakiś nadmiar czy naddatek, który jest w świecie obecnie niewypowiedziany”, twierdzi Harman, „nie byłoby powodu, dla którego cokolwiek, co jest teraz, miałoby się kiedykolwiek zmienić”¹⁷. Będąc z konieczności częściowo uwikłane w relacje z innymi przedmiotami, zarazem „[p]rzedmioty są autonomiczne względem wszystkich własności czy relacji, które je charakteryzują”¹⁸. Oznacza to, że zdeterminowana formą „istota” rzeczy pozostaje nienaruszona nawet jeśli zmienia się jej materialne własności, ponieważ „wycofany”, ukryty aspekt rzeczy, ten, który jest niedostępny poznaniu ludzkiemu, pozostaje

¹³ G. Harman, *Object-Oriented Ontology: A New Theory of Everything*, London 2018, s. 9.

¹⁴ G. Harman, *Tool-Being: Heidegger and the Metaphysics of Objects*, Chicago 2002, s. 167. Harman czerpie inspirację z ontologii rzeczy Heideggera, ceniąc u niego fakt odejścia od idealistycznej, jego zdaniem, fenomenologicznej perspektywy Husserla. Zarazem jednak krytykuje Heideggera za pominięcie samych relacji między rzeczami, a skupienie się na kontakcie człowiek–rzecz, co sytuuje go w kręgu wpływów korelacionizmu kantowskiego, por. L. Kimbell, *The Object Strikes Back: An interview with Graham Harman*, „Design and Culture” 2013, nr 5 (1), s. 107.

¹⁵ G. Harman, *Traktat o przedmiotach...*, s. 109.

¹⁶ Tamże, s. 107–108.

¹⁷ L. Kimbell, dz. cyt., s. 106.

¹⁸ G. Harman, *On the Undermining of Objects: Grant, Bruno, and Radical Philosophy*, [w:] *The Speculative Turn: Continental Materialism and Realism*, red. L. Bryant, G. Harman, N. Srnicek, Melbourne 2011, s. 24.

niezmienny¹⁹. Dzięki swemu „wycofanemu” aspektowi potencjał przedmiotu i jego formy jest niewyczerpany²⁰ i w tym sensie materia, rozumiana jako makrostruktura rzeczywistości, stanowi częściowo zakrytą dla człowieka twórczą przestrzeń. Jednak kontakt między bytami, który w sferze rzeczowej jest niemożliwy, w sferze zmysłowej jest „konieczny”, co oznacza, że tylko „w tej drugiej domenie rozgrywa się cała przyczynowość”²¹.

Siłą bezwładu

W przeciwieństwie do większości dzieł Williama Goldinga, *Siłą bezwładu* nie ma struktury linearnej i brak w niej wszechwiedzącego narratora. Utwór nie spotkał się z uznaniem ze strony krytyków²², głównie z uwagi na miałą fabułę i brak wyrazistych symboli. James Baker twierdzi na przy-

¹⁹ Na przykład śruba pozostaje śrubą, nawet jeśli jest częściowo zniszczona, gdyż to nie materialne własności determinują jej istotę, jak stwierdza Rebekah Sheldon, zob. R. Sheldon, *Form/Matter/Chora: Object Oriented Ontology and Feminist New Materialism*, [w:] *The Nonhuman Turn*, red. R. Grusin, Minneapolis 2015, s. 206. Takie ujęcie „natury” przedmiotu w moim przekonaniu budzi oczywiste skojarzenia z arystotelesowską koncepcją rzeczy jako składającej się ze (zmiennej) materii i (niezmiennej) formy, z jego koncepcją substancji, najbardziej pierwotnego i niedającego się do końca zbadać substratu rzeczywistości, który objawia się w różnorodnych mutacjach. Metodologia Harmana nie jest więc zupełnie oryginalna. Jest ona także obarczona uderzającą niekonsekwencją: autor pragnie uwolnić rzeczy od ich uwikłania w procesy ludzkiego umysłu, a jednak opiera analizę ich ontologii na tychże właśnie procesach – skoro zmysłami nie sposób dotrzeć do rzeczy „rzeczywistej”, to umysł jest jedynym dostępnym nam narzędziem do „spekulacji” na jej temat. Projekt Harmana budzi także oczywistą wątpliwość: na jakiej podstawie można zakładać istnienie „wewnętrznego życia rzeczy”, skoro z definicji stanowi ono przestrzeń niedostępną człowiekowi. Paradoksalnie, kojarzy się ono z kantowską koncepcją niepoznawalnej „rzeczy samej w sobie”, którą filozof tak zdecydowanie odrzuca. Nie jest moim celem szczegółowa analiza metodologii filozofa, gdyż nie ma na to miejsca, a jedynie zaakcentowanie faktu, że proponowany przezeń zwrot myślenia ku rzeczom, który zakłada detronizację człowieka jako ich „miary”, nie jest wyzbyty źródłowo antropocentrycznej postawy. Zakłada bowiem, że człowiek właśnie mocą swego rozumu potrafi stwierdzić istnienie rzeczywistości, do której nie jest w stanie dotrzeć za pomocą zmysłów. Uznajemy wprawdzie, że nie wiemy wszystkiego o rzeczach, ale nie możemy powstrzymać się od stwierdzenia, że wiemy więcej niż rzeczy chcą nam powiedzieć, ponieważ prześcigamy je o siłę umysłu.

²⁰ Ponieważ tym, co w tym sensie tak naprawdę trwale istnieje, jest właśnie forma, swoją koncepcję nazywa Harman „formalizmem”, por. G. Harman, *Tool-Being...*, s. 293.

²¹ Harman, *Traktat o przedmiotach...*, s. 109.

²² George Elliott zauważa dwie słabości *Siły bezwładu*. Pierwszą jest osadzenie akcji w brytyjskiej rzeczywistości lat trzydziestych i czterdziestych dwudziestego wieku i narzucenie jej dość sztucznego braku chronologii i spójności. Zdaniem krytyka opisane wydarzenia w zestawieniu z ówczesną rzeczywistością są dość groteskowe. Drugą słabością jest zastosowanie w powieści pierwszoosobowego narratora. Elliott nie wierzy, że „wychowany w slumsach syn dziwki mógłby pisać o swoich doświadczeniach [...] w taki sposób”, G.P. Elliott, *Three*

kład, że powieść jest przykładem fundamentalnego realizmu, a odkrycie głównego bohatera sprowadza się do uświadomienia sobie przypadkowości własnych wyborów życiowych²³. Przyzwyczajeni do parabolicznego charakteru dzieł noblisty czytelnicy mogą czuć niedosyt z powodu braku symbolicznych obrazów czy psychologicznych zagadek. Niektórzy badacze twierdzą nawet, że powieść jest zbiorem scen, między którymi trudno dostrzec jakieś logiczne czy znaczeniowe powiązania²⁴. Zarazem jednak należy pamiętać, że „rozpad więzi przyczynowo-skutkowych, antyfinalność i wielowersyjność”²⁵ to elementy typowe dla prozy XX wieku i Golding nie jest jedynym pisarzem, u którego znaleźć można owe elementy.

Powieść jest zapisem wspomnień Samuela Mountjoja, artysty, który poprzez retrospektywną analizę swojego życia pragnie uporać się z ciągnącym mu poczuciem winy. Chronologia wydarzeń dzieła jest zaburzona; jego akcja przeskakuje z dzieciństwa w dorosłość głównej postaci, po to, by następnie powrócić do czasu dzieciństwa. Utwór przedstawia złożoną strukturę narracyjną, jako że narrator pierwszoosobowy zmienia się momentami w narratora trzecioosobowego, choć w każdej sytuacji mamy do czynienia z narratorem percypowalnym²⁶. Co więcej, fabuła prymarna obejmuje szereg fabuł drugiego stopnia, fabuł włączonych, a każda z nich ma swojego własnego narratora, którym jest główna postać w różnych okresach swojego życia. Pierwszoosobowy narrator na pierwszych stronach powieści otwarcie zaznacza swoją metafizyczną postawę względem przedstawianej przez siebie fabuły, mówiąc: „Jak to się stało, że utraciłem wolność? Muszę cofnąć się w przeszłość i opowiedzieć tę historię od początku. Jest to historia ciekawa, nie ze względu na zewnętrzne zdarzenia, dość pospolite, ale ze względu na sposób, w jaki przedstawia się mnie, jedynemu jej świadkowi”²⁷. Owo stwierdzenie w sposób zamierzony uświadamia czytelnikowi, który zdążył już zanurzyć się w świat głównego bohatera, jego zasadniczy dystans względem opowiadanej historii. Zastosowana tu antycypacja ma poniekąd wprowadzić aurę fatalizmu, nieuniknioności losu. Autor sygnalizuje, że wszystko, co zostanie opisane ma charakter retrospekcji, która choć z założenia spójna i klarowna, ostatecznie okazuje się być dość chaotycznym wydobywaniem z pamięci poszczególnych epizodów, które narrator próbuje poskładać w sen-

Imaginary Autobiographies A Kind of Fighting by Patrick Cruttwell; The Experience by Cecil Hemley, Free Fall by William Golding, „The Hudson Review” 1960, vol. 13, no. 2, s. 302.

²³ H.S. Babb, *The Novels of William Golding*, The Ohio State University Press 1970, s. 98.

²⁴ Tamże.

²⁵ A. Łebkowska, *Narracja*, [w:] *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. R. Nycz, M.P. Markowski, Kraków 2010, s. 204.

²⁶ Powyższych i kolejnych terminów narratologicznych używam w znaczeniu, jakie nadaje im Mieke Bal, por. M. Bal, *Narratologia: wprowadzenie do teorii narracji*, Kraków 2012, s. 53.

²⁷ W. Golding, *Silą bezwładną*, tłum. M. Skibniewska, Poznań 1996, s. 5.

sowną całość. Fabuła prymarna obejmuje czas dorosłości głównej postaci, a wszystkie retrospekcje, które składają się na znakomitą większość powieści, sięgają do okresu mającego miejsce długo przed nią. Zdaniem Mieke Bal zonglowanie porządkiem sekwencyjnym jest metodą kierowania uwagą czytelnika, naświetlania określonych psychologicznych procesów oraz „pokazywania różnych interpretacji wydarzeń i wskazywania subtelnej różnicy pomiędzy oczekiwaniem i realizacją”²⁸. Czytelnik ma stanąć w sytuacji narratora/postaci, który sięgając w przeszłość, tylko w pewnym stopniu ma wpływ na to, co z niej wydobędzie. Z tego też względu powieść obfituje w komentarze nienarracyjne, w których narrator wyraża swoje przemyślenia dotyczące opisanych wydarzeń lub życia jako takiego. Wszystkie opisane powyżej zabiegi służą zaprezentowaniu nielinearności myślenia ludzkiego, ale przede wszystkim mają na celu ukazanie subiektywności postrzeżeniowej jednostki, płynności jej tożsamości i nieuniknionej zmienności perspektywy poznawczej. Własności te pozwalają spojrzeć na przedmiotowość człowieka, ująć go jako obiekt ograniczony czasem i przestrzenią, zawsze konkretnie umiejscowiony i pozostający w sieci psychofizycznych uwarunkowań. Ów obraz kondycji ludzkiej ukazany w powieści, jakkolwiek wyrastający z antyhumanizmu raczej niż posthumanizmu, w wielu aspektach zdaje się prezentować zaskakująco bliskie posthumanizmowi tezy.

Czas jest zasadniczą ramą odniesienia dla rozwijającej się osobowości głównej postaci. Sammy Mountjoy pragnie odnaleźć moment w swoim życiu, kiedy utracił wolność i w tym celu analizuje swoje doświadczenia od dzieciństwa, poprzez lata młodzieńcze i wczesną dorosłość aż do chwili obecnej. Jego wspomnienia miałyby charakter strumienia świadomości, gdyby nie wciąż obecne w języku narratora analityczne i systematyzujące podejście do opisywanych wydarzeń. Zastosowanie w powieści pierwszoosobowego narratora wzmacnia także wrażenie, że Sammy w istocie odgrywa określoną rolę przed widownią, którą jest społeczeństwo, i będąc świadomy swej gry, zarazem zdaje sobie sprawę z oczekiwań tych, którzy go obserwują. Poniekąd jak bohater dzieła z gatunku klasycznego *Bildungsroman*, który wraz z nabywanym doświadczeniem, zyskuje pogłębioną samoświadomość i dojrzałość, protagonista jawi się jako ustawicznie formowany w toku swojego istnienia przedmiot, usiłujący dociec przyczyny, celu i znaczenia następujących w nim zmian. Jednak tożsamość, którą odnajduje, nie ogranicza się do bycia produktem społeczno-kulturowych oddziaływań, ale sięga głębiej, do sfery ontologicznej, gdzie materia przejawia swoją zaskakującą żywotność.

²⁸ M. Bal, dz. cyt., s. 83.

Sammy i przedmiot „nieożywiony”

W swoim projekcie filozof postuluje interpretację relacji przedmiotowo-predmiotowych na kształt relacji podmiotowo-podmiotowych, podkreślając, że „relacja człowieka do świata nie jest pod żadnym względem uprzywilejowana”²⁹ i choć nie da się zaprzeczyć różnicy ontologicznej między człowiekiem i minerałem, zdaniem filozofa, „nie mniejsza różnica dzieli gwiazdy od czarnych dziur, albo przedpotopowych łowców i zbieraczy od fizyków zajmujących się teorią strun”³⁰. W ujęciu myśliciela świat składa się wyłącznie z przedmiotów, a istnienie człowieka, jak obrazowo podsumowuje Agata Zborowska, „zasadniczo nie różni się od istnienia Popeye’a czy skały”, i dalej „relacja łącząca ogień i bawełnę, na przykład, nie różni się co do istoty od ludzkiej relacji z jednym z nich”³¹. Człowiek jest zatem w tej perspektywie postrzegany również jako rzecz, istniejąca pośród innych rzeczy, wchodząca z nimi w opcjonalne relacje, ale także charakteryzująca się „wycofanym” aspektem swojego istnienia. Główny bohater jest przedstawiony w równej mierze jako przedmiot oddziaływania zewnętrznych sił, jak i wewnętrznych przemian zachodzących we wnętrzu jego „wycofanej” części. Już jako dziecko chłopiec styka się ze starością, śmiercią, świętokradztwem i występkiem, ale we wszystkim tym jest niewinny „i nieświadomy niewinności, a więc szczęśliwy, i nieświadomy szczęścia”³². Jego egzystencję charakteryzuje brak poczucia indywidualności, jednostkowości oraz dominująca nad innymi funkcjami percepcja, która sprawia, że chłopiec jest „tylko neutralnym punktem obserwacyjnym, pustym miejscem wśród rzeczy”³³. Wiecznie lepiący się fartuch matki, wszechobecny kurz i niezmiennie szare twarze mieszkańców „Zaulka”, w którym chłopiec dorasta, składają się na specyficzny mikroklimat, w którym kształtuje się jego wrażliwość. A jest to wrażliwość szczególnie otwarta na nieoczywistość zjawisk świata, w którym znaczenia są nie tyle dane, co dynamicznie kształtowane. Społeczne usankcjonowanie określonego stanu rzeczy nadaje im charakter standardu, normy, którą przyjmuje się za oczywistość i która zwrótnie określa mieszkańców tego świata: „Byliśmy światem pośród świata i dopiero w dojrzałym wieku przeżyłem intelektualną rewolucję, po której zacząłem określać to swoje środowisko jako gniazdo nędzy”³⁴.

²⁹ Harman, *Traktat o przedmiotach...*, s. 168.

³⁰ Tamże, s. 169.

³¹ A. Zborowska, *Przedmioty w działaniu*, „Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej” 2014, nr 6, s. 4. <<http://pismowidok.org/index.php/one/article/view/200/330>> [dostęp: 21.09.2017].

³² Tamże, s. 71.

³³ Tamże, s. 16.

³⁴ Tamże, s. 21.

Początkowe konceptualizowanie rzeczywistości przez głównego bohatera polega na klasyfikowaniu napotykanych przez niego obiektów percepcji do poszczególnych kategorii ujętych w dualistyczne zestawienia epistemologiczne: swojskie–obce, znane–nieznane, zrozumiałe–niezrozumiałe, a także ontologiczne: człowiek–rzecz, człowiek–zwierzę, ludzkie–nie-ludzkie itd. Rzeczy mają w jego przekonaniu jasno wyznaczone kontury, a zdolność ich kategoryzacji jest zasadniczym rysem ludzkiej kondycji, pozwala ona bowiem umiejscowić samego siebie w świecie w opozycji do innych bytów, nakreślić granice własnej jednostkowej tożsamości. Stabilność owych granic jest niezwykle istotna dla dziecka, które na nich buduje swoje poczucie bezpieczeństwa, dlatego w przypadku ich zachwiania podważeniu ulega cały system, na którym oparte jest jego myślenie o świecie. Dlatego też tak ważnym w życiu chłopca wydarzeniem jest moment, kiedy jego niepełnosprawna umysłowo koleżanka z klasy, Minnie, poproszona podczas lekcji o podanie swego imienia, nie potrafi go wymówić i w stresie moczy się na oczach całej klasy. Jest to zachowanie nieakceptowalne w kulturowej rzeczywistości bohatera, która czynności fizjologiczne utożsamia ze sferą animalną i Sammy stwierdza, że Minnie nie należy do jego gatunku, że „została na dole, była zwierzątkiem”³⁵. Zakwestionowanie radykalności dualizmu człowiek–zwierzę wywołuje w nim niepokój, bowiem uderza w główną humanistyczną dystynkcję kształtującą tożsamość społeczną, a która w funkcjach intelektualnych upatruje *differentia specifica* gatunku *homo sapiens*. Sytuacja analogiczna będzie miała miejsce w jego dorosłym życiu, kiedy Beatrycze, porzucona przez niego w młodości kochanka, obecnie przebywająca w szpitalu dla obłąkanych, na próbę nawiązania kontaktu zareaguje tak samo jak Minnie. Ów akt oczywiście jest objawem niewydolności komunikacyjnej obu upośledzonych intelektualnie kobiet, ale zarazem jest odwzorowaniem i parodią niewydolności komunikacyjnej samego bohatera, który, choć jest w pełni funkcji umysłowych, odczuwa siebie jako podobnie kalekiego w zakresie nawiązywania kontaktu z otoczeniem. Kiedy po latach znajdzie się w obozie nazistowskim, gdzie okrucieństwo przyjmie najbardziej inteligentne formy, zda sobie sprawę, że intelekt nie jest w stanie ustrzec człowieka przed „nie(-)ludzkim” zachowaniem, a jego najstraszniejszym aspektem wcale nie jest sfera fizjologii. Kiedy po latach znajdzie się w obozie nazistowskim, jego dysfunkcja nabierze nieco innego wymiaru, bo da się zaobserwować w sytuacji jego zetknięcia z ludzką ciemnością, jungowskim „cieniem”, zarówno jego własnym, jak i przesłuchującego go doktora Halde. Doświadczając wówczas, po raz pierwszy w pełni świadomie, swojej własnej fizjologiczności, a właściwie tego, jak ściśle sfery fizjologiczna i psychiczna do siebie przylegają, Sammy przekona się jak

³⁵ W. Golding, dz. cyt., s. 32.

umowne są gatunkowe różnice, które w humanizmie są punktem wyjścia dla określenia ludzkiej wyjątkowości. Fizjologia jest dziedziną wspólną nam wszystkim, choć abiektalną, wstydliwą, to jednak stwarzającą przestrzeń dziwnego „międzymaterialnego” porozumienia. W obozie bohater dotyka natomiast sfery znacznie groźniejszej, ludzkiej ciemności, Jungowskiego cienia, który nigdy nie daje się ani w pełni dostrzec, ani zrozumieć.

Dwoje ludzi wywarło zasadniczy wpływ na światopogląd bohatera, wpływ na tyle istotny, że nazywa ich „duchowymi rodzicami”: Rowena Pringle i pastor Watts-Watt. Panna Pringle jest zgorzkniałą katechetką, której „niezamierzone dziewictwo” to źródło frustracji, jakiej kobieta daje upust podczas lekcji. Chociaż jej barwne opowieści o biblijnych wydarzeniach silnie oddziałują na plastyczną wyobraźnię chłopca, to jednak mocniejszy wpływ ma na niego jej okrucieństwo. Szczególnym celem jej ataków jest właśnie Sammy, który adoptowany przez pastora Watts-Watta, zajął w jego sercu miejsce przynależne – zdaniem kobiety – właśnie jej. Sam duchowny, świadom swoich pedofilskich tendencji, przyjmuje Sammy’ego pod swój dach, ponieważ chce zmierzyć się ze swą słabością i „spojrzeć diabłu w oczy”. Plebania jest odwzorowaniem otaczającego pastora mroku: „dom zaskakiwał niespodziewanymi różnicami poziomów, rozmaitymi schowkami, mnóstwem pokoi na parterze i dwoma piętrami pełnymi cieni, wnęk i zakamarków”³⁶ i jej oddziaływanie na bohatera jest podobne. Animistycznie postrzegany budynek sprawia, że chłopiec zaczyna wyczuwać umowny charakter rozróżnienia: człowiek–rzecz, ponieważ przedmioty, które przejawiają zaskakującą aktywność, okazują się być nieokreślone w swoim statusie ontologicznym. Rzeczy jawią mu się jako obdarzone życiem istoty: „Zegar przez całą noc pulsował, ujarzmiony, jego wściekłość była spętana i zamknięta; teraz więzy pękały. Parasolka, przemieniona w głowę, miotała się wściekle, dygotała i trzęsła nad komodą wprawiając w ruch trzy nóżki, aż w końcu cały mebel dudnił do wtóru w istnym ataku obłędu i hysterii”³⁷. Owe postrzegane animistycznie obiekty konstytuują naturalny świat głównego bohatera, w którym nie ma faktycznego rozróżnienia na przedmioty ożywione i nieożywione: „Obrazy na ścianach, przedstawiające zwierzęta i ludzi w dziwacznych strojach, glina, koraliki, książki [...] wszystko to, a także Johnny Spragg, Philip Arnold, Minnie i Mavis, stanowiło na zawsze ustaloną całość”³⁸.

Ważnym elementem owej całości jest nauczyciel przyrody, Nick Shales, osoba obdarzona wrodzoną zyczliwością, ciepłem i zrozumieniem dla innych, człowiek, od którego główny bohater przejmie światopogląd ateistyczny. Shales, podobnie jak Sammy, jest pochodzenia robotniczego. Jest on mężczyzną

³⁶ Tamże, s. 146.

³⁷ Tamże, s. 24.

³⁸ Tamże, s. 31.

doświadczonym i wyrozumiałym, który swój awans społeczny zawdzięcza ciężkiej pracy i determinacji. Ponieważ wszystko, co osiągnął, zawdzięcza samemu sobie, nie spodziewa się boskiej ingerencji w swoim życiu i nie zdaje swoich uczniów na łaskę tejże, ale instynktownie wychodzi z inicjatywą pomocy. Jego racjonalistyczny światopogląd jest zbudowany na międzyludzkiej solidarności, zrozumieniu i szacunku do innych osób, bez względu na ich pozycję społeczną – ta wszakże nie jest „naturalnej” proveniencji, ale stanowi wytwór polityczny, określający jedynie rolę człowieka w społeczności, a nie jego wartość. Światopoglądowym predyspozycjom bohatera bliżej jest do religijnej (jakkolwiek teoretycznie) postawy Panny Pringle; metafizyczna wrażliwość głównego bohatera, która czyni go czułym na ów wymiar rzeczywistości, który zdaje się umykać logicznej analizie, daje się zauważyć w języku Sammy’ego – użycie nomenklatury religijnej odzwierciedla jego specyficzny sposób doświadczania świata. Światopogląd racjonalistyczny jednakże jest tym, który daje mu poczucie bezpieczeństwa, gdyż ujęcie rzeczywistości za pomocą zbioru logicznych zasad czyni ją bardziej przewidywalną, pozwala oswoić nieznaną i zrozumieć przyczyny obserwowanych zmian. Zarazem jednak racjonalizm ów jest źródłem frustracji bohatera, gdyż nie daje tego, co obiecuje. Nie tylko bowiem świat jawi się człowiekowi w wielości takich doznań, które interpretuje on jako zjawiska „duchowe”, wobec których rozum jest bezradny, ale także sfera materialna, do której, jak się zdaje, rozum winien być udatnym instrumentem analizy, opiera się jego wnikliwości. Samuel, który jest artystą malarzem i w którego życiu percepcja zmysłowa odgrywa rolę szczególnie istotną, żyje w niedającym się znieść poczuciu, że rzeczywistość, ku której sięga, niezmiennie wyślizguje mu się z rąk, zarówno w jego twórczości, jak i w codziennym życiu. Czuje niedający się znieść dystans między sobą i światem rzeczy, między sobą i innymi ludźmi, a także dystans ze swoim własnym, wycofanym Ja. Z drugiej strony jednakże towarzyszy mu ustawiczne poczucie materialnego podobieństwa, związania, bycia zależnym od czegoś – poza sobą lub/i wewnątrz siebie – co pozbawia go poczucia wolności, co jest pobudką do przeprowadzenia gruntownej introspekcji swojego życia, której zapisem jest powieść.

Przedmiotowość „Innego”

Retrospektywna myśl narratora ukazuje obraz dziewiętnastoletniego Sammy’ego zaangażowanego w działalność ruchu marksistowskiego i do szaleństwa zakochanego w pięknej, choć oziębłej Beatrycze³⁹. Beatrycze

³⁹ Wykorzystanie przez Goldinga tak znaczącego kulturowo żeńskiego imienia wydaje się nieprzypadkowe. „Beatrycze” budzi skojarzenia z ideałem cnotliwości, mądrością i pięknem

jest kobietą, której zdolność cielesnego odczuwania świata jest głęboko zaburzona. Odnosi się wrażenie, że upośledzenie percepcji zmysłowej, jakiego doświadcza dziewczyna, nie tylko szczelnie oddziela ją od świata, ale także czyni niezdolną do odczytywania sygnałów płynących z własnego ciała. Bohaterka nie potrafi czuć bliskości drugiego człowieka lub nie potrafi jej wyrażać i żadna z form porozumienia, także intymny kontakt, nie przybliża ich do siebie. W odbiorze Sammy'ego Beatrycze wydaje się być w pewnym sensie egzotycznym połączeniem człowieka (przez swoją formę fizyczną), zwierzęcia (przez nieprzenikliwość motywów zachowania) oraz rzeczy (przez swoją bierność i nieczulość). Owa ontyczna nieokreśloność właśnie jest tym, co w równym stopniu pociąga Samuela w dziewczynie i co budzi w nim niepokój, gdyż wspomniana wcześniej kategorialna przejrzystość świata, na której z początku opiera on swoje rozumienie rzeczywistości, po raz kolejny zostaje w niej zamglona. Chłopak chce rozwikłać zagadkę, jaką kryje w sobie ta tajemnicza postać: „Gdzie jesteś? Czym jesteś? Jak to jest być tobą?”⁴⁰, bo ustawicznie towarzysząca mu potrzeba jednoznacznego kategoryzowania nie pozwala mu zaakceptować tego rodzaju transgresyjnych obiektów.

Bardzo znacząca jest zastosowana w powieści repetycja, która dotyczy dwóch prób stworzenia portretu Beatrycze, mających miejsce w kilkuletnim odstępie czasowym. Pierwszy portret, naszkicowany pospiesznie podczas lekcji plastyki, koncentruje się na twarzy dziewczyny i spowijającej ją „niebiańskiej aurze”. Drugi, który powstaje po latach, kiedy Beatrycze jest już jego kochanką, jest aktem przedstawiającym ciało kobiece z pominięciem twarzy. Fakt, że pierwszy rysunek koncentruje się na najbardziej ekspresyjnej części ciała dziewczyny i podkreśla jej efemeryczność, a drugi odwzorowuje surową rzeczywistość jej bryły cielesnej, jest symptomatyczny dla zasadniczej zmiany mającej miejsce na przestrzeni lat w światopoglądzie bohatera: przejścia od religijnej do racjonalistycznej postawy i zarazem przejścia od postrzegania świata w kategoriach „metafizyki abstrakcyjnej” do „metafizyki materialnej”, skupienia się na metafizyczności rzeczy jako takich. Jednak skrajność obu obrazów może oznaczać także, że bohater dostrzega w dziewczynie owo inherentne każdej rzeczy rozdwojenie: przestrzeń do pewnego stopnia otwartą, poznawalną, wchodzącą w kontakt z otoczeniem (budzącą pożądanie cielesność), oraz wycofaną część jej jaźni, które poznaniu umyka. Sammy balansuje między dwoma opisanymi przez Harmana komponentami człowieka: poznawalną organoleptycznie strukturą zmy-

fizycznym, a także szerzej z efemerycznością bytu i metafizycznym aspektem świata nie tylko dzięki *Boskiej komedii* Dantego Alighieri, ale także dzięki dziełom późniejszych twórców, szczególnie artystów dziewiętnastowiecznych. Na ten temat zob. J. Straub, *A Victorian Muse. The Afterlife of Dante's Beatrice in Nineteenth-Century Literature*, London–New York 2009.

⁴⁰ W. Golding, dz. cyt., s. 109.

słowami i „wycofaną” przestrzenią tożsamości, należąca do sfery rzeczywistej. Dążenie bohatera, by dotrzeć do głębi jednostkowej tożsamości Beatrycze, przeradza się w pragnienie, by „stać się nią”, przyjąć perspektywę Innego, **a więc z jednej strony wyjść poza ograniczenia swojej jednostkowej perspektywy poznawczej** i dotknąć „rzeczy samej w sobie”, stanowiącej, w przekonaniu bohatera, o istocie drugiego człowieka. Jest w tej postawie ciekawość, swoista próba oswojenia obcości, ale także żądza zawłaszczenia, a przez to poszerzenia swojego „Ja”. **Ów motyw każe myśleć o** Emmanuela Levinasa koncepcji twarzy Innego, która angażuje nas w rozmowę, inicjuje kontakt, ale która zarazem stanowi barierę mojego poznania, gdyż „twarz nie daje się posiąść, wymyka się mojej władzy”⁴¹. O ile jednak w filozofii Levinasa relacja jest początkiem i warunkiem zaistnienia znaczenia, w koncepcji Harmana znaczenie jest pierwotną, immanentną cechą samej rzeczy, cechą w dużej mierze skrytą w jej „wycofanej” części. W tym sensie dziewczyna jest skrajną egzemplifikacją „rzeczowości” istoty ludzkiej, własności, która w przekonaniu teoretyków *Object-Oriented Ontology* charakteryzuje wszystkie byty. Sammy’ego zaintrygowanie dziewczyną ma swoje źródło w pragnieniu nawiązania relacji z Innym, a ów Inny jest w jej przypadku szczególnie fascynujący przez swój ontologicznie niejednoznaczny status. Skłaniamy się „ku rzeczom jako takim”⁴², bo czujemy, iż istnieją one niezależnie od naszych percepcji i konceptualizacji i że ich znaczenie nie rodzi się wtórnie dopiero jako produkt relacji z nami, ale jest inherentnie niezależne. Rzeczy mogą więc nawiązywać między sobą kontakt i robią to, ale nie jest on dla nich konstytutywny. Bohater doświadcza tego ontologicznego dystansu między dwoma bytami, którego nie jest w stanie znieść możliwość komunikacji językowej, bo ta ma miejsce tylko w zakresie rzeczywistości fizycznej/fenomenalnej/zmysłowej i tylko jej może dotyczyć. Bohater natomiast pragnie porozumienia na poziomie metafizycznym/noumenalnym/rzeczywistym – a „istota” rzeczy, jej *eidōs*, zwerbalizowana być nie może.

Własna przedmiotowość

Doświadczenia wojenne Samuela, a dokładnie przesłuchanie, jakiemu jest poddany w obozie nazistowskim przez Doktora Halde’a, to moment, w którym także przedmiotowość głównego bohatera jest szczególnie wyrazista. Przesłuchujący, przedstawiony w powieści jako zlepek psychofizycz-

⁴¹ E. Levinas, *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrznosci*, tłum. A. Kowalska, Warszawa 2002, s. 232.

⁴² R. Sheldon, dz. cyt., s. 194.

nych właściwości i „głos wyabstrahowanej idei”⁴³ raczej niż człowiek z krwi i kości, przebiega indywidualną historię bohatera, przenika jego osobowość, bada intencje i pragnienia, kieruje jego emocjami, słowem przeprowadza skrupulatne psychologiczne studium postaci. Stosując rozmaite techniki manipulacji i zagłębiając się w strukturę jego tożsamości, czyni z niego przedmiot badania, rozmontowywaną część po części rzecz. Kulminacją tego reifikującego protagonyzmu procesu jest groźba morderstwa, która sprawia, że sam bohater zaczyna postrzegać siebie jako przedmiot, zbędny element, którego egzystencja – jawiąca mu się wcześniej jako oczywista i konieczna – może być w momencie unicestwiona, nie powodując znacznej zmiany w otoczeniu. Halde pozwala Sammy’emu dotrzeć do poziomu, od którego zaczyna się „wycofana” część jego jaźni, część, do której sam bohater nie ma dostępu. Odczuwa on ją jako czyste istnienie, wyzute z cech indywidualnych, jako poziom jaźni, na którym postrzega on siebie jako nagie „bycie”, fenomen czy zdarzenie, które opiera się unicestwieniu, a jednak jest świadome własnej kruchości. Swoistym podsumowaniem reminiscencji bohatera, a zarazem morałem powieści jest konstatacja protagonyzmu, że jego życie było w zasadzie doświadczeniem dwóch światów – materialnego i duchowego, w których jego egzystencja przebiegała naprzemiennie. Komponenty „materialny” i „duchowy” jego jaźni odpowiadają „otwartej” i „wycofanej”, czy też „zmysłowej” i „rzeczywistej” części każdego przedmiotu, bez względu na stopień jego organicznego czy strukturalnego zaawansowania. Sammy dochodzi do wniosku, że „oba światy są realne”, oba istnieją równolegle, ale są elementami rzeczywistości „pomiędzy którymi nie ma mostu”⁴⁴, żadnej formy pośredniej.

Niemożliwość określenia swojej „kondycji” ludzkiej i jednostkowej wyraża się między innymi w tym, że nie potrafi on odnaleźć się w żadnym z systemów myślowych, które próbuje sobie przyswoić, a które są dla niego niczym „rząd bezużytecznych kapeluszy”⁴⁵ wiszących na ścianie w jego mieszkaniu, zakładanych w określonych okolicznościach życiowych. Komunizm, choć odpowiada na pragnienia zrodzone przez jego robotnicze pochodzenie, nie pozwala jednostce na pełną ekspresję, a Sammy jest urodzonym indywidualistą. Światopogląd religijny, choć urzeka go efemeryczną naturą doznań i uderza w najczulsze struny jego duszy, wymaga zarazem cnotliwości, na którą go nie stać. Racjonalizm z kolei jawi się bohaterowi jako „ciasny i naiwny [...] sztywny, zamknięty i ograniczony w swej ignorancji”⁴⁶. Kim jest więc Samuel Mountjoy? Dlaczego będąc wolnym od jakiegokolwiek syste-

⁴³ W. Golding, dz. cyt., s. 121.

⁴⁴ Tamże, s. 225.

⁴⁵ Tamże, s. 6.

⁴⁶ Tamże.

mu światopoglądowego, mężczyzna cierpi z powodu poczucia ustawicznego zniewolenia? Która z postaw życiowych pozwoliłaby mu najpełniej wyrazić siebie i czym jest owo „siebie”, jeśli nie osadem życiowych doświadczeń?

W wylaniającym się z powieści obrazie kondycji ludzkiej rolę zasadniczą odgrywa dynamizm przemian zachodzących w tożsamościowej strukturze jednostki i nieprzewidywalność kierunków owych przemian⁴⁷. Czas nie jest konstytuowany przez ciąg homogenicznych wydarzeń uszeregowanych logicznie w ten sposób, że jedno wynika z drugiego, ale jest raczej „dynamicznym natężeniem stanów psychicznych”⁴⁸, heterogenicznych z natury, które nie są uszeregowane chronologicznie, ale łączą się poprzez pamięć z różnymi wydarzeniami w życiu człowieka, wzajemnie na siebie oddziałując i zabarwiając się znaczeniowo. Dlatego aktualne Ja jednostki jest wypadkową wpływających na siebie wzajemnie przeszłych i obecnych stanów psychofizycznych. Zarazem jednak w przeciwieństwie do wielu współczesnych mu pisarzy, William Golding nie postrzega osoby ludzkiej jako ofiary chaotycznego i deterministycznego świata⁴⁹; w literackim świecie noblisty w dużej mierze to człowiek odpowiada za swój egzystencjalny sukces bądź porażkę. Bohaterowie jego powieści to jednostki odkrywające swoją grzeszność i bezsilność, jednostki doświadczające trwogi i cierpienia, ale też zarazem znajdujące w tych doświadczeniach indywidualnie interpretowane uzdrowienie. Istnieje jednakże w nich zarazem pewna tożsamościowa bezwolność, polegająca na niemożności ogarnięcia siebie myślą, przeniknięcia wszystkich zakamarków własnej jaźni. Człowiek jest więc ukazany jako przedmiot w dwojakim sensie. Po pierwsze, jest on sam dla siebie nieprzenikniony, tak jak nieprzeniknione są dla niego inne przedmioty materialne; okazuje się bowiem, że są one niepoznawalne nie dlatego, że należą do innej kategorii bytów, ale dlatego, że ich „rzeczywista” część umyka poznaniu, co też jed-

⁴⁷ John Crane dostrzega podobieństwo między przedstawioną w powieści historyczną perspektywą interpretacji kondycji człowieka i filozofią Henri Bergsona. Krytyk twierdzi nawet, że nie tylko formułowane przez Goldinga tezy, ale także struktura dzieła są silnie związane z psychologią Bergsona i nie jest to ze strony pisarza zaledwie parafraza filozofii intuicjonisty, ale raczej poetycka prezentacja tożsamej koncepcji, zob. J.K. Crane, *Golding and Bergson: The Free Fall of Free Will*, „The Bulletin of the Rocky Mountain Modern Language Association” 1972, vol. 26, no. 4, s. 136. Bergson jest skądinąd filozofem, którego koncepcje inspirują wielu posthumanistycznych badaczy, między innymi Jane Bennett, twórczynię koncepcji materializmu witalnego, wpisującej się w nurt nowego materializmu. Wprawdzie jego teorie nie znoszą kartezjańskiego dualizmu, ale ich główne zagadnienia, takie jak *elain vital* czy ucieleśnione doświadczenie czasu zawarte w pojęciu trwania (*duree*), są miejscem zasadniczego braku rozróżnienia na ciało i umysł, a nawet podkreślają priorytet ciała względem umysłu, zob. D. Hillman, U. Maude, *Introduction*, [w:] *The Cambridge Companion to The Body in Literature*, red. D. Hillman, U. Maude, New York 2015.

⁴⁸ J.K. Crane, dz. cyt., s. 137.

⁴⁹ Tamże, s. 136.

nostka odnajduje w sobie samej. Po drugie, istota ludzka jest przedmiotem oddziaływania różnorodnych czynników otoczenia, z którymi jego „zmysłowa” część wchodzi w relację. Ta właściwa tożsamość człowieka – a także tożsamość innych „przedmiotów” – „bezwładność” wynika więc z ograniczonej możliwości selekcjonowania kształtujących ją czynników zewnętrznych i zupełnej niemożności wpłynięcia na ową niewchodzącą w dialog ani z otoczeniem, ani z samym podmiotem sferę własnego Ja, stanowiącą jego rdzeń, wiecznie umykającą autoanalizie.

W tak postrzeganej strukturze ludzkiej jaźni trudno, zdaje się, o przestrzeń na wolną wolę, jedną z *differentia specifica* człowieka w tradycji humanistycznej. Główny bohater desperacko trzyma się wiary w jej istnienie, choć zarazem uznaje jej pojęciową nieuchwytność: „O wolnej woli nie można dyskutować, można ją poznać tylko doświadczalnie, tak samo jak kolor albo smak ziemniaka”⁵⁰. Poniekąd trafne to porównanie, bo wskazuje na nieostrość i subiektywność wolnej woli. Jest ono jednak przedstawione jako swoista relacja między Ja i jego działaniem i opiera się na przekonaniu o odrębności Ja od otaczającej je rzeczywistości, gdzie świadomy, znający siebie i zdystansowany do czynników „zewnętrznych” podmiot jest w stanie dokonywać niezależnych wyborów na podstawie wyznawanego przez siebie systemu wartości. Samuel Mountjoy, podobnie zresztą jak inne postaci dzieł Goldinga, nie jest jednakże tego rodzaju bytem: w pełni świadomym oddziałujących nań bodźców, będącym w stanie odróżnić czynniki „wewnętrzne” od „zewnętrznych”, a przede wszystkim takim, który miałby nieograniczony dostęp do swojej jaźni, i dzięki temu byłby w stanie niejako „z zewnątrz” ją przeanalizować. Wolna wola, rozumiana jako niezależność od czynników zewnętrznych, absolutna samosterowność człowieka, nie ma racji bytu w literackim świecie Goldinga, w którym z jednej strony wszystkie istoty-rzeczy-osoby są do pewnego stopnia współzależne, a z drugiej częściowo zamknięte w swojej monadycznej, hermetycznej niepoznawalności.

Najistotniejszym czynnikiem procesu kształtowania się **głównego bohatera** są jego relacje z innymi ludźmi, a sposób, w jaki poszczególne osobowości oddziałują na niego znajduje swoje odzwierciedlenie w samo-postrzeganiu i zachowaniu Sammy’ego. Można odnieść wrażenie, że każda nowo poznana osoba otwiera w bohaterze kolejne drzwi wiodące do głębszej wiedzy, ale zarazem każda z nich uświadamia mu istnienie nieprzekraczalnej granicy owego wglądu. Howard Babb stwierdza, że tezą powieści *Silą bezwładności* jest przekonanie, iż człowiek ma naturalną potrzebę komunikacji, ale nie jest w stanie w pełni owego „siebie” wyrazić. Z tego względu narracja głównego bohatera zamiast odkrywać przed czytelnikiem specyfikę jego

⁵⁰ W. Golding, dz. cyt., s. 5.

osoby, w rzeczywistości określa jego ograniczenia jako istoty ludzkiej, która zmuszona jest postrzegać świat zawsze z jakiejś ściśle określonej perspektywy ideologicznej, siłą rzeczy tę percepcję zawężającej⁵¹. Sama forma powieści *Silą bezwładu*, w której pojawia się pierwszoosobowy narrator, wprowadza czytelnika w bardziej bezpośrednią i bardziej „ludzką” atmosferę⁵². Poznając Sammy’ego na różnych etapach jego życia, rozwoju społecznego, duchowego i moralnego, czytelnik obserwuje stopniową ewolucję komunikowania się introwertycznego chłopca z otoczeniem, jednakże każdy z „języków”, którymi próbuje posługiwać się bohater, okazuje się być granicą raczej niż mostem⁵³. Kiedy bohater jako dziecko próbuje wejść w dialog z dwoma najważniejszymi figurami jego dzieciństwa – Panną Pringle i Nickiem Shales’em i ponosi porażkę, czytelnik nie jest tym zaskoczony: ot dziecięca językowa nieporadność, brak doświadczenia w efektywnym wyrażaniu treści. Kiedy jednak Sammy, będąc już doświadczonym mężczyzną i uznanym artystą, dalej nie jest w stanie porozumieć się ze swoimi leciwymi już pedagogami, odnosi się wrażenie, że prawdziwa komunikacja między tymi postaciami jest w gruncie rzeczy niemożliwa. Jest niemożliwa nie tylko dlatego, że ich światy oddziela nieprzekraczalna ideologiczna i osobowościowa otchłań, ale przede wszystkim dlatego, istnieją oni „obok” siebie w swej ontologicznej odrębności. Między panną Pringle, wierzącą w świat duchowy, Nickiem Shales’em, wyznającym materializm, i Samuelem, który miota się wśród rozmaitych ideologii, nie ma porozumienia nie tylko ze względu na ich rozbieżności światopoglądowe, między którymi „nie ma żadnego mostu”⁵⁴, ale przede wszystkim z uwagi na ontologiczny dystans istniejący między ludźmi i dystans mający miejsce w samej jednostce.

Życie Samuela Mountjoja przebiega w kontekście ustawicznej dialektyki przeciwieństw, zmagania się ideologii, środowisk i osobowości będących ekstremami. Niemal wszystkie postaci w *Silą bezwładu* przedstawiają sobą połączenie antagonistycznych światów, które składają się na wielowymiarowość stworzonego przez Goldinga obrazu. Dr Halde jest estetą, który jednak zdolny jest do barbarzyńskich czynów, analizuje osobowość Sammy’ego naukowo, ale też podkreśla jej metafizyczny aspekt. Panna Pringle opowiada o duchowym wymiarze rzeczywistości, a jednak przejawia tendencję do racjonalnego wyjaśniania biblijnych cudów. Beatrycze, obdarzona metafizyczną

⁵¹ H.S. Babb, dz. cyt., s. 100.

⁵² M.P. Gallagher, *The Human Image in William Golding*, „An Irish Quarterly Review” 1965, nr 54, s. 205.

⁵³ Na ów dwojaki charakter języka zwraca uwagę Hans-Georg Gadamer, zob. tegoż, *Tekst i interpretacja*, przeł. P. Dehnel, [w:] H.-G. Gadamer, *Język i rozumienie*, wybór, przekł. i posł. P. Dehnel, B. Sierocka, Warszawa 2003, s. 99–141.

⁵⁴ W. Golding, dz. cyt., s. 225.

aurą nie-ludzka postać, zostaje ostatecznie zredukowana do swoich funkcji fizjologicznych. Ponieważ ontologia zorientowana na przedmiot, podobnie jak inne trendy myślowe wpisujące się w krąg posthumanizmu, głównym przedmiotem swoich badań czyni nie człowieka, jako źródło określania znaczeń, ale jego otoczenie⁵⁵, owa wewnętrzna binarność nie ogranicza się jedynie do sfery ludzkiej, ale właściwa jest również innym obiektom, które także istnieją w czasie i przestrzeni, są podmiotami i przedmiotami oddziaływania, w cyklu ich istnienia ujawniającymi swoją niejednoznaczność. Sammy Mountjoy, funkcjonując wśród owych różnorodnych ludzkich i nie-ludzkich bodźców, jest równie niejednoznaczny: z jednej strony, będąc „rzeczą”, obrasta znaczeniami w odpowiedzi na manipulacje ze strony świata i w tym sensie momentami zdaje się być pasywnym przedmiotem kształtowanym przez siły zewnętrzne, z drugiej jest świadom istnienia „rzeczywistego”, wycofanego komponentu swojej istoty, niezależnego od otoczenia, który jest podstawą jego poczucia tożsamości jednostkowej. Ironia powieści zasadza się na tym, że „wolność”, której bohater szuka, okazuje się być mrzonką, konstruktem teoretycznym odnoszącym się do stanu, kiedy zarazem fakt uwikłania w sieć kształtujących jednostkę wpływów, jak i własna niezgłębialność były przez bohatera nieuświadomione. Sammy Mountjoy dokonuje retrospekcji nie tylko po to, żeby – jak twierdzi – odnaleźć moment, w którym utracił swoją pierwotną wolność, ale przede wszystkim po to, by zrozumieć siebie w chwili obecnej. W związku z tym nieprzekonująco brzmi twierdzenie Johna Crane’a, że historia Sammy’ego przedstawia walkę jego „Ja” z szeregiem „pasożytniczych tożsamości”⁵⁶, które mężczyzna nabywa na różnych etapach życia i że dzięki odnalezieniu swojego rzeczywistego „Ja” ma on szansę na odzyskanie wolnej woli, którą w pewnym momencie życia utracił. Oprócz szczególnej wrażliwości na piękno i tendencji do opisywania swojego sposobu doświadczania świata na sposób metafizyczny, które to cechy faktycznie charakteryzują bohatera, nie sposób wyodrębnić innych własności, które konstytuowałyby jego „rzeczywistą tożsamość” w opozycji do tożsamości „nierzeczywistych” czy nieprawdziwych. W gruncie rzeczy Samuel Mountjoy jest bowiem zbiorem tego, co się mu przydarzyło, nadbudowanym na „wycofanym” komponentcie jego jaźni, stanowi „niewiarygodny

⁵⁵ Jedną z istotniejszych koncepcji jest nowy materializm, który z kolei mieści w sobie dalej różnicujące się koncepcje. Podstawą obu kierunków jest odrzucenie kantowskiego korelacyjizmu – przekonania, że nie mamy dostępu do rzeczy jako takich, a jedynie do ich korelatów w ludzkim umyśle, a zatem założenia o koniecznym zapośredniczeniu bytu w aktach poznawczych człowieka, jednak ontologia nowego materializmu bazuje na przekonaniu o konstytutywnej roli relacji między bytami, podczas gdy realizm spekulatywny postrzega relacyjność jako funkcję akcydentalną.

⁵⁶ J.K. Crane, dz. cyt., s. 138.

kląb zmieszanych wspomnień i uczuć, skamielin i koralowych narośli”⁵⁷. Najważniejszym odkryciem Samuela Mountjoja jest ludzka niezgłębialność, nazywana przez niego „ciemnością”, zakryta część jaźni, niewchodząca w dialog ze światem, która sprawia, że na pewnym poziomie egzystencji zawsze jesteśmy samotni: „Nasza samotność nie jest samotnością więziennej celi czy też wygnania; to samotność istoty pogrążonej w wewnętrznych ciemnościach, która widzi jak gdyby w atomowym piecu tylko odbicia, czuje, jakby była zdalnie kierowana, i słyszy jedynie słowa przekazywane jej w obcym języku”⁵⁸.

BIBLIOGRAFIA

- Babb H.S., *The Novels of William Golding*, The Ohio State University Press 1970.
- Bal M., *Narratologia: wprowadzenie do teorii narracji*, Kraków 2012.
- Brown B., *Thing Theory*, [w:] *Things*, red. B. Brown, Chicago–London 2004.
- Crane J.K., *Golding and Bergson: The Free Fall of Free Will*, „The Bulletin of the Rocky Mountain Modern Language Association” 1972, vol. 26, no. 4, s. 136–141.
- Domańska E., *Humanistyka ekologiczna*, „Teksty Drugie” 2013, nr 1–2.
- Domańska E., *Humanistyka nie-antropocentryczna a studia nad rzeczami*, „Kultura Współczesna” 2008, nr 3 (57).
- Elliott G.P., *Three Imaginary Autobiographies A Kind of Fighting by Patrick Cruttwell; The Experience by Cecil Hemley, Free Fall by William Golding*, „The Hudson Review” 1960, vol. 13, no. 2.
- Gadamer H.-G., *Tekst i interpretacja*, przeł. P. Dehnel, [w:] H.-G. Gadamer, *Język i rozumienie*, wybór, przekł. i posł. P. Dehnel, B. Sierocka, Warszawa 2003, s. 99–141.
- Gallagher M.P., *The Human Image in William Golding*, „An Irish Quarterly Review” 1965, no. 54, s. 197–216.
- Golding W., *Siłą bezwładu*, tłum. M. Skibniewska, Poznań 1996.
- Harman G., *Object-Oriented Ontology: A New Theory of Everything*, London 2018.
- Harman G., *On the Undermining of Objects: Grant, Bruno, and Radical Philosophy*, [w:] *The Speculative Turn: Continental Materialism and Realism*, red. L. Bryant, G. Harman, N. Srnicek, Melbourne 2011.
- Harman G., *Tool-Being: Heidegger and the Metaphysics of Objects*, Chicago 2002.
- Harman G., *Traktat o przedmiotach*, tłum. M. Rychter, Warszawa 2013.
- Kant I., *Krytyka czystego rozumu*, tłum. P. Chmielowski, <<https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/krytyka-czystego-rozumu.html>> [dostęp: 15.08.2020].
- Kimbell L., *The Object Strikes Back: An interview with Graham Harman*, „Design and Culture” 2013, 5 (1), s. 1–14.
- Krajewski M., *Są w życiu rzeczy... Szkice z socjologii przedmiotów*, Warszawa 2013.

⁵⁷ W. Golding, dz. cyt., s. 42.

⁵⁸ Tamże, s. 8.

- Levinas E., *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrzności*, tłum. A. Kowalska, Warszawa 2002.
- Łebkowska A., *Narracja*, w: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. R. Nycz, M.P. Markowski, Kraków 2010.
- Morton T., *Hyperobjects. Philosophy and Ecology after the End of the World*, Minneapolis–London 2013.
- Plessner H., *Władza a natura ludzka. Esej o antropologii światopoglądu historycznego*, Warszawa 1994.
- Sheldon R., *Form/Matter/Chora: Object Oriented Ontology and Feminist New Materialism*, [w:] *The Nonhuman Turn*, red. R. Grusin, Minneapolis 2015.
- Straub J., *A Victorian Muse. The Afterlife of Dante's Beatrice in Nineteenth-Century Literature*, London–New York 2009.
- The Cambridge Companion to The Body in Literature*, red. D. Hillman, U. Maude, New York 2015.
- Zborowska A., *Przedmioty w działaniu*, „Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej” 2014, nr 6, <<http://pismowidok.org/index.php/one/article/view/200/330>> [dostęp: 21.09.2017].

Małgorzata Kowalcze – doktor literaturoznawstwa i magister filozofii, adiunkt w Katedrze Literatur Anglojęzycznych Uniwersytetu Pedagogicznego im. KEN w Krakowie. Zainteresowania badawcze: współczesna literatura brytyjska, fenomenologia, posthumanizm. Najnowsza publikacja: *William Golding's obrazy cielesności w perspektywie wybranych aspektów fenomenologii ciała Maurice'a Merleau-Ponty'ego* (Kraków 2020). Obecnie pracuje nad zagadnieniem nowego materializmu w kontekście badań literaturoznawczych. ORCID: 0000-0002-3012-355X. E-mail: <malgorzata.kowalcze@up.krakow.pl>.

Małgorzata Kowalcze – PhD in English literature and a holder of a master's degree in philosophy. She is assistant professor in the Department of English Literatures at the Pedagogical University of Kraków, Poland. Her principal research interests are in the field of contemporary English literature, phenomenology and posthumanism. She is the author of *William Golding's obrazy cielesności w perspektywie wybranych aspektów fenomenologii ciała Maurice'a Merleau-Ponty'ego* [*William Golding's Images of Corporeality: Insights from Maurice Merleau-Ponty's Phenomenology of the Body*, Kraków 2020]. ORCID: 0000-0002-3012-355X. E-mail: <malgorzata.kowalcze@up.krakow.pl>.

Akt założycielski polskiego strukturalizmu immanentnego: Juliusza Kleintera *Treść i forma w poezji*

ABSTRACT. Obremski Krzysztof, *Akt założycielski polskiego strukturalizmu immanentnego: Juliusza Kleintera Treść i forma w poezji* [The Founding Act of Polish Immanent Structuralism: Juliusz Kleiner's *Content and Form in Poetry*]. „Przestrzenie Teorii” 35. Poznań 2021, Adam Mickiewicz University Press, pp. 125–137. ISSN 1644-6763. DOI 10.14746/pt.2021.35.5.

In Polish literary studies methodology, Kleiner's status as entirely marginal, if not anachronistic, can be justified only on one condition, namely if we overlook the study *Content and form in poetry* (“Przegląd Warszawski” 1922, r. 2, vol. 2, pp. 323–333), for it can be read as the rejected cornerstone of Polish immanent structuralism. Due to the ambiguity of the term “structuralism”, it is necessary to define its meaning here: it will be determined by the historical context, i.e. the *Course in General Linguistics* (first edition: 1916). Adopting Janusz Sławiński's terminology, we may add that it is a rejected cornerstone of immanent (“unconscious”) structuralism, not a formulated one.

KEYWORDS: Juliusz Kleiner, content, form, structuralism

[...] na dobrą sprawę każdy, kto zajmował się budową dzieła literackiego, Witkacy i Kleiner, Ingarden i Konrad Górski, był w pewnym sensie semiotykiem.

Henryk Markiewicz, *Pytania do semiotyków (literatury)*¹

Znamienne: wzięwszy do ręki (liczącą nieco ponad pięćset stron) monografię problemową *Strukturalizm w Europie środkowej i wschodniej. Wizje i rewizje*, znajdziemy Juliusza Kleintera wyłącznie jako postać marginalną, a więc jedynie wzmiankowaną w kontekście *Pozytywizmu Kazimierza Dominika Wóycickiego* (trzykrotnie) oraz *Powstania i rozwoju szkoły badawczej Manfreda Kridla* (jednokrotnie). *Treść i forma w poezji?* Daremnie szukać nawet samego tytułu. To może wydawać się wręcz oczywiste, wszak trzy klasyczne monografie romantycznych wieszczów przesłoniły *Treść i formę w poezji* (ponadto jeszcze poniekąd zabójcza fraza „Słowacki wielkim poetą był!” miała i wciąż zachowuje coś z literaturoznawczego wykluczenia). Jednak w polskiej metodologii badań literackich jeśli już nie anachroniczny, to przynajmniej wyłącznie marginalny status Kleintera może być uza-

¹ H. Markiewicz, *Pytania do semiotyków (literatury)*, [w:] tegoż, *Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwa*, Warszawa 1989, s. 169.

sadniony tylko pod jednym warunkiem, mianowicie przejścia do porządku nad studium *Treść i forma w poezji* („Przegląd Warszawski” 1922, r. 2, t. 2, s. 323–333). Ono bowiem może być czytane niczym akt założycielski polskiego strukturalizmu immanentnego. Zważywszy wieloznaczność terminu „strukturalizm”², należy dookreślić jego tu przyjmowane znaczenie: będzie ono zdeterminowane kontekstem historycznym, a więc *Kursem językoznawstwa ogólnego* (pierwodruk: 1916). Podjąwszy terminologię Janusza Sławińskiego, jeszcze dopowiedzmy: strukturalizmu immanentnego („nieświadomego”³).

Czy zawarta w tytułowych słowach tej publikacji ocena – *akt założycielski polskiego strukturalizmu immanentnego* – jest zawyżona? Odpowiedź brzmi przecząco, ponieważ *Treść i forma w poezji* to studium, którego autor zanim podjął zasadniczy problem struktury dzieła literackiego, wcześniej stał się ojcem założycielem polskiej teorii literatury:

[W rozprawie *Charakter i przedmiot badań literackich* (1913)] Wyosobniwszy dwa plany badań: historię literatury i systematykę literatury, dołącza do nich J. Kleiner [...] ich dziedzinę trzecią. Jest nią teoria literatury. Trzeba stwierdzić, że owo – prawie doczepione do rozprawy – wprowadzenie w horyzonty nauki o literaturze teorii literatury, jest właściwie jej aktem instauracyjnym, przynajmniej w Polsce. Nie dlatego, aby dotąd nie było prac w tej dziedzinie, ale dlatego, że bodaj po raz pierwszy z taką jasnością została postawiona sprawa samoistości badań teoretycznoliterackich i obdarzona po raz pierwszy odrębną a właściwą nazwą. [...] Dopiero ustalona, czy zaakceptowana przez J. Kleinera nazwa teorii literatury nie zostawiała wątpliwości co do zasięgu przedmiotu jej badań⁴.

² „Od wyrazu *struktura* pochodzi termin »strukturalizm«. Jest on używany w dzisiejszej humanistyce [pisane jeszcze w pierwszej połowie lat osiemdziesiątych – przyp. K.O.] co najmniej w czterech różnych znaczeniach; bywają one często ze sobą mieszane, co powoduje liczne nieporozumienia”. A. Weinsberg, *Językoznawstwo ogólne*, Warszawa 1983, s. 20. Inne uporządkowanie zjawisk obejmowanych terminem „strukturalizm”: A. Burzyńska, M.P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Kraków 2007, s. 199–200. Jeszcze inna publikacja, przywołana wyłącznie przykładowo (a nie z myślą o wyczerpującej bibliografii): B. Szymańska, *Co to jest strukturalizm?*, Kraków 1980.

³ „Warto też pamiętać, że »ojciec« strukturalizmu – Ferdinand de Saussure – w ogóle nie posługiwał się pojęciem »struktury« (Georges Mounin nazwał go nawet »*le structuraliste sans le savoir*« – »strukturalistą nieświadomym«). Jednakże de Saussure’owskie ujęcie języka jako systemu pokrywało się dokładnie z tym, co należało rozumieć pod pojęciem struktury, w takiej formie, w jakiej pojawiło się ono na gruncie strukturalizmu, i dlatego ten właśnie termin przyjął się, dając nazwę całemu kierunkowi”. A. Burzyńska, M.P. Markowski, dz. cyt., s. 203.

⁴ S. Skwarczyńska, *Juliusz Kleiner jako metodolog i teoretyk literatury*, [w:] *Juliusz Kleiner. Księga zbiorowa o życiu i działalności*, red. F. Araszkiewicz, Lublin 1961, s. 61; podkr. K.O.; oryginalna interpunkcja zachowana. Ówczesnie o artykule *Charakter i przedmiot badań literackich* napisano, że stanowił on „punkt zwrotny w dziejach polskiej metodologii

Z kolei *Treść i forma w poezji* z 1922 roku nakazuje wskazać założycielski status tej publikacji – uwarunkowany początkiem lat dwudziestych: nieco wcześniej (1920? 1921?) w Pradze pojawił się Roman Jakobson, w 1926 roku zostało założone Praskie Koło Lingwistyczne. Manfreda Kridla *Wstęp do badań nad dziełem literackim*⁵ to już 1936 rok.

Jeszcze na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych poprzedniego stulecia Stefania Skwarczyńska (za nią przyjmijmy poszerzone znaczenie „poezji”: rozumianej jako dzieła literackie) wskazała na to, co można przyjąć jako wstępną przesłankę strukturalizmu immanentnego w studium *Treść i forma w poezji*, mianowicie „treść” i „forma” są konstytuowane ich relacjami. Te co prawda były przez Kleinera przedstawione w perspektywie stanowionej procesem twórczym, to jednak nie musi znaczyć, że psychogenetyczny status składników dzieła literackiego zamyka je w diachronii – wszak zwieńczeniem procesu twórczego będzie finalny porządek synchroniczny (między innymi Janusza Sławińskiego *Synchronia i diachronia w procesie historycznoliterackim* dowodzi, że równoczesność i następstwo czasowe mogą być komplementarne). Jeśli Kleiner rekonstruował proces twórczy – to przecież także w tym celu, aby unaocznić, jakie będzie dzieło literackie w jego finalnej postaci. *Treść i forma w poezji* to nie psychogenetyzm samostny, lecz zwieńczony odsłonięciem synchronicznej struktury zasadniczego przedmiotu badań literackich: pojedynczego utworu.

Kiedy czytamy *Juliusz Kleiner jako metodolog i teoretyk literatury*, wówczas znajdziemy „organiczny charakter dzieła literackiego”, jego „wewnętrzna jedność”, ale (nawet jedynie immanentny) strukturalizm studium z 1922 roku może wydawać się przekreślony:

Skoro wyrazem jest dzieło literackie, to – nawet gdyby zmatować twierdzenie o jego erupcyjnym charakterze – ów wyraz musi stanowić jednolitą, niepodzielną całość. A w takim razie traci sens doszukiwanie się w nim „czynników składowych”, czy warstw nakładających się na siebie. Zostaje natomiast eksponowany proces twórczy, w toku którego załazek treściowy rozwinię się w utwór w jego ostatecznej postaci. Kategorie czasowe – kwestia faz rozwojowych – zastąpią widzenie dzieła w kategoriach quasi-przestrzennych. Trzeba o tym pamiętać, aby należycie uchwy-

literackiej” (K. Górski, *Przegląd stanowisk metodologicznych w polskiej historii literatury do 1939 r.*, [w:] K. Górski, *Z historii i teorii literatury*, Seria Druga, Warszawa 1964, s. 48).

⁵ „[...] doszło w drugim dziesięcioleciu międzywojennym do wariantowych »przeszczepów« rosyjskiej szkoły formalnej. Takim wariantowym »przeszczepem« była niewątpliwie »polska szkoła formalna«, mniej od rosyjskiej radykalna w formalizmie, jeśli za jej naukowy manifest poczytać M. Kridla *Wstęp do badań nad dziełem literackim* (1936)”. S. Skwarczyńska, *Kierunki w badaniach literackich*, Warszawa 1984, s. 277. Por. A.F. Kola, *Powstanie i rozwój szkoły badawczej Manfreda Kridla. Rola aktorów poza-ludzkich*, [w:] *Strukturalizm w Europie Środkowej i Wschodniej. Wizje i rewizje*, red. D. Ulicka, W. Bolecki, Warszawa 2012, s. 188–199.

cić całe dowodzenie Kleinera dotyczące treści i formy w dziele literackim, pojętym jako organiczna całość⁶.

Właśnie, strukturalizm immanentny studium z 1922 roku wyłącznie może wydawać się przekreślony, gdyż

a) z miejsca (tzn. niewiele dalej po tu zacytowanym fragmencie) jednak znajdziemy przynajmniej pogłos strukturalizmu za sprawą pojawienia się dlań zasadniczego terminu:

Wziąwszy pod uwagę idealny schemat rozwoju wewnętrznego dzieła, a więc 1. załączkową treść istotną, 2. koncepcję, 3. strukturę, 4. formę zewnętrzną – [Kleiner] stwierdza, że tylko „faza pierwsza” reprezentuje czystą treść, a „ostatnia” czystą formę⁷.

(oczywiście „struktura” automatycznie o czymkolwiek nie rozstrzyga i nikogo strukturalistą nie czyni, choćby z tego powodu, że słowo to zostało odnotowane nawet w „Słowniku polszczyzny XVI wieku”);

b) skoro w poświęconym treści i formie wywodzie Kleinera dzieło literackie było „pojęte jako organiczna całość”, to niejako tym samym będzie ono pojmowane strukturalistycznie, gdyż: „pojęcie struktury wywodzi się z teorii organizmu – jako układu elementów nastawionego na wypełnianie zadań życiowych”⁸. Tak więc twierdzenie Stefani Skwarczyńskiej: „Kategorie czasowe – kwestia faz rozwojowych – zastępują widzenie dzieła w kategoriach quasi-przestrzennych” po części zostało zakwestionowane następującym po nim zdaniem; można powiedzieć, że dla strukturalizmu znamienne „kategorie quasi-przestrzenne” stały się przedmiotem zaprzeczenia i... z miejsca powróciły – już jako „organiczna całość”.

Problem zasadniczy dla dostrzeżenia aktu założycielskiego polskiego strukturalizmu immanentnego to relacja między diachronią a synchronią. Analogicznie jak Stefania Skwarczyńska twierdził Artur Hutnikiewicz:

⁶ S. Skwarczyńska, *Juliusz Kleiner jako metodolog i teoretyk literatury...*, s. 65–66.

⁷ Tamże, s. 66; podkr. K.O.

⁸ Z. Mitosek, *Teorie badań literackich. Przegląd historyczny*, Warszawa 1983, s. 211. Obawa przed wyrwaniem cytatu z kontekstu nakazuje przywołać cały passus: „Jedną z cech dwudziestowiecznego myślenia jest przewartościowanie związków przyczynowo-skutkowych na korzyść ujmowania zjawisk jako elementów pewnych całości, w ich równoczesności i wzajemnym sprzężeniu. Pojęcie funkcji wypiera kategorię genezy. Przedmioty nakierowane na spełnianie określonych funkcji bada się jako celowe układy elementów, które zyskują znaczenie w relacji do struktury całości, z kolei struktura rysuje się jako sieć stosunków pomiędzy elementami. Struktura więc jest porządkiem przedmiotu; sam przedmiot może być rozumiany szeroko, jako osobowość, obrzęd religijny, stosunki społeczne epoki czy dzieło sztuki. Tak rozumiane pojęcie struktury wywodzi się z teorii organizmu – jako układu elementów nastawionego na wypełnianie zadań życiowych. [...]”. Tamże.

„Będąc wyrazem, objawia się ono [dzieło] jako całość, a nie suma elementów składowych. Jako proces twórczy, a nie przedmiot istniejący o strukturze niby-przestrzennej”⁹. Mniejsza tu o podłoże tegoż podwojonego odżegnywania się od niby-przestrzeni (nawet wbrew czterem jakże ważnym właśnie przestrzennym schematom w studium Kleinera!), gdyż przypuszczenia niejako siłą rzeczy mogą stawać się pomówieniami (przejście do porządku nad przecieź autorskimi schematami w studium Kleinera byłoby uwarunkowane pragnieniem Skwarczyńskiej oraz Hutnikiewicza, aby *Treść i formę w poezji* niejako zamknąć w jeszcze przed-strukturalistycznej teorii literatury?).

Najogólniejsze pytanie brzmi: czy diachronia procesu twórczego zawieszona bądź nawet przekreśla synchroniczny status dzieła literackiego? *Ad fontes!* A więc: przede wszystkim *Treść i forma w poezji*. Z jednej strony Kleiner, wyróżniwszy cztery „stadia rzeczywiste czy przypuszczalne procesu twórczego”¹⁰, wyeksponował diachroniczność. Zarazem wskazał synchroniczny status dzieła literackiego, zwerbalizowany jakże dlań istotnym terminem „warstwy” oraz tym twierdzeniem: „Ale skoro forma D zadowolila już poetę, dochodzi do zrośnięcia się warstw wszystkich i [wytworzone procesem twórczym – przyp. K.O.] granice zacierają się dla świadomości”¹¹. Diachronia procesu twórczego prowadziła Kleinera do wieńczącej ją synchronii dzieła literackiego: „Ponieważ proces twórczy jest syntetyczny, więc tylko w ciągu jego trwania ta różność [treści i formy – przyp. K.O.] jest czymś aktualnym – jego ukończenie jest zarazem zatarciem owej różności”¹². Niczym ważny punkt manifestu strukturalizmu immanentnego może zabrzmieć to twierdzenie: „»Treść« i »forma« nie oznaczają grup odrębnych wśród składników dzieła, lecz stosunki wzajemne”¹³. Przecieź (z czasem już sformułowany) strukturalizm nie poprzestawał na samym wyróżnianiu elementów współtworzących dzieło literackie, te bowiem dlań pozostawały tylko materia badań zasadniczych: relacji między elementami. Innymi słowy: z jednej strony Kleiner (ówcześnie w trybie nieuniknionym obciążony psychogenetyzmem?) bezdyskusyjnie jakby przechylił się w stronę diachronii procesu twórczego, ale zarazem temuż może być przeciwstawiona finalna synchronia dzieła literackiego. Toteż zamiast o ich przeciwieństwach należy mówić o sprzężeniu zwrotnym oraz koniunkcji: panchronii. Ta skąd jednak pochodziła?

⁹ A. Hutnikiewicz, *Słowo wstępne*, [w:] J. Kleiner, *W kręgu historii i teorii literatury*, wybór, oprac. A. Hutnikiewicz, Warszawa 1981, s. 19.

¹⁰ J. Kleiner, *Treść i forma w poezji*, [w:] J. Kleiner, *W kręgu historii i teorii literatury*, wybór, oprac. A. Hutnikiewicz, Warszawa 1981, s. 607.

¹¹ Tamże, s. 611.

¹² Tamże, s. 612.

¹³ Tamże, s. 616.

Dla Kleintera lata 1910–1911 to czas studiów w Paryżu (Collège de France i École des Hautes Études). „[...] wydaje się, iż zetknięcie się z A. Meillem otworzyło przed nim obraz związków pomiędzy językoznawstwem a badaniami literackimi [...]”¹⁴. Tenże francuski językoznawca w młodości był słuchaczem wykładów de Saussure’a w Paryżu, zanim ów w 1891 roku przeniósł się do Genewy. „W wiele lat później, po ukazaniu się drukiem *Kursu językoznawstwa ogólnego* de Saussure’a [pierwsze wydanie: 1916; wydanie drugie poprawione: 1922] Meillet w swojej recenzji z *Kursu* napisze, że de Saussure już wówczas wykazywał zainteresowania ogóln językoznawcze”¹⁵. Może nawet więzi, a przynajmniej wspólnoty myśli czy chociażby znajomości obydwu językoznawców dowodzi to, że po śmierci autora *Kursu...* (tu pomińmy role słuchaczy wykładów oraz redaktorów drukowanych publikacji) autorem nekrologu w „Bulletin de la Société de Linguistique de Paris” był właśnie Antoine Meillet.

Jeśli *Treść i forma w poezji* może być czytana w kontekście założycielskich dla strukturalizmu wykładów genewskich, to przede wszystkim za sprawą 1) tego, co jest nazwane panchronią oraz 2) relacyjnej materii dzieła literackiego.

[Ad. 1:] Prawda synchroniczna wydaje się zaprzeczeniem prawdy diachronicznej i patrząc na rzeczy powierzchownie, wyobrażamy sobie, że musimy wybrać między nimi; w rzeczywistości nie jest to wcale konieczne; jedna z tych prawd nie wyklucza bynajmniej drugiej¹⁶.

[Ad. 2:] To, co znajduje się w znaku z pojęcia lub z materiału językowego, ma mniejsze znaczenie niż to, co znajduje się wokół niego w innych znakach. [...] Jednostka i fakt gramatyczny nie utożsamiałyby się, gdyby znaki językowe polegały na czymś innym niż na różnicach. Wobec tego jednak, że język jest tym, czym jest, z którejkolwiek strony będziemy go rozpatrywać, nie znajdziemy w nim niczego prostego; zawsze i wszędzie będzie to ta sama złożona równowaga składników warunkujących się wzajemnie¹⁷.

Podobnie postępował Kleiner: każda spośród przez niego wyróżnionych warstw dzieła literackiego została ukonstytuowana jej binarnymi relacjami z innymi (Treść – Forma; Treść istotna – Koncepcja lub kształt – Struk-

¹⁴ S. Skwarczyńska, *Juliusz Kleiner jako metodolog i teoretyk literatury...*, s. 53.

¹⁵ K. Polański, *Wprowadzenie*, [w:] F. de Saussure, *Kurs językoznawstwa ogólnego*, przekł. K. Kasprzyk, wstęp i przypisy K. Polański, Warszawa 2002, s. 6.

¹⁶ F. de Saussure, dz. cyt., s. 119.

¹⁷ Tamże, s. 143–146. „De Saussure podkreśla, że żadnego faktu językowego nie da się zdefiniować w samym sobie. Skoro bowiem znak językowy ma charakter arbitralny, to jest bytem czysto relacyjnym i dlatego, aby zidentyfikować znaki, należy się uciec do systemu relacji i różnic, które je tworzą”. K. Polański, dz. cyt., s. 13–14.

tura – Forma zewnętrzna lub wyraz ostateczny). Relacyjna materia dzieła literackiego konsekwentnie pozostawała ‘głębinowa’, ale przynajmniej raz była przedstawiona ‘powierzchniowo’: „Może zaliczenie pewnych elementów [treści oraz formy – przyp. K.O.] do zakresu jednego lub drugiego pojęcia nie od istoty pierwiastków zależy, lecz od zajętą wobec nich [przez badacza – przyp. K.O.] stanowiska?”¹⁸. Takie pytanie Kleiner zwerbalizował w pierwszej części aktu założycielskiego strukturalizmu immanentnego – odpowiedź twierdzącą przyniosły dalsze strony, ale z jednym dyskusyjnym wyjątkiem: mianowicie chociaż warstwa pierwsza schematu „nie jest formą dla żadnej innej treści, czyli nie podpada pod pojęcie formy”¹⁹, to przecież może współtworzyć dwie nierównorzędne opozycje, gdyż:

Wspomnieć należy, że psychoanalityk dodałby do schematu jeszcze warstwę A i uważałby już warstwę A za formę dla owej warstwy pierwotnej, będącej treścią podświadomą. Ale takie postawienie kwestii nie zmieniłoby istoty schematu: zawsze będzie w nim warstwa pierwsza, która jest tylko treścią i nie może być traktowana jako forma innej warstwy²⁰.

W czasie o stulecie późniejszym od 1922 roku słowa te można czytać w dwojakiej perspektywie: wcześniej, jeszcze w pierwszych latach XX wieku, powstała *Patuba* z jej narratologiczną materia, kilka dekad później Jacques Lacan orzeknie: „Nieświadomość ustrukturuwana jest jak język”²¹.

Treść i forma w poezji jako wypowiedź teoretycznoliteracka wyróżnia się tym, że autorski wywód został – dosłownie – unaoczniiony czterema schematami. Te ówczasie w publikacjach literaturoznawczych pozostawały czymś co najwyżej sporadycznym. Skąd więc pochodzą? I Skwarczyńska, i Hutnikiewicz tego pytania nie podjęli. Odpowiedź zapewne może być jedynie hipotetyczna i taką pozostać musi, jednak nawet świadomość względności przeciwstawiania interpretacji i nadinterpretacji nie powstrzyma piszącego te słowa przed wskazaniem *Kursu...* Powtórzę: jego pierwsze wydanie to 1916 rok; wydanie drugie poprawione – 1922 rok. Niezależnie od tego, w jakim zakresie słuchacze oraz redaktorzy założycielskich dla strukturalizmu wykładów genewskich byli współautorami ilustracji, te pozostają czymś bezdyskusyjnym. Oczywiście rzecz intertekstualna zawiera się nie w kopiowaniu ich czy w innych, bardziej pośrednich zależnościach, lecz wyłącznie w inspiracji: podążywszy za de Saussure’em, Kleiner słowo pisane może nawet spłótl z jedynie schematycznymi przedstawieniami naocznymi.

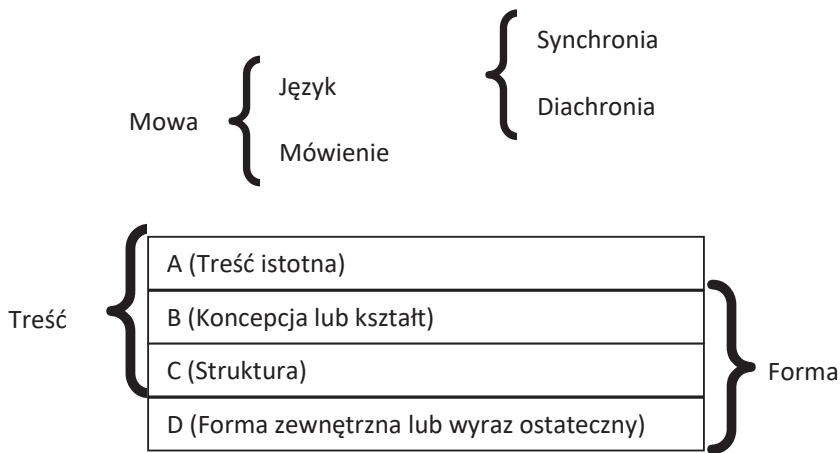
¹⁸ J. Kleiner, *Treść i forma w poezji...*, s. 607.

¹⁹ Tamże, s. 613.

²⁰ Tamże, s. 613, przyp. 11.

²¹ Cyt. za: A. Burzyńska, M.P. Markowski, dz. cyt., s. 45.

Szczególnie finalny schemat²² może być kojarzony z tym, który znajdowali czytelnicy genewskich wykładów²³:



Za hipotezą, że *Treść i forma w poezji* przynajmniej po części prawdopodobnie były zainspirowane *Kursem...*, może dodatkowo przemawiać ówczesny, to znaczy w Polsce lat dwudziestych, status genewskiego „prawodawcy strukturalizmu”²⁴.

Czy Treść i forma w poezji faktycznie pozwala mówić o akcie założycielskim polskiego strukturalizmu immanentnego? Wyłącznie marginalny status owej publikacji we współczesnych, tzn. o stulecie późniejszych, tekstach teoretycznoliterackich wydaje się bezdyskusyjny. Nawet jeśli Kleinera znajomość *Kursu...* pozostawała jedynie pośrednia (medium byłby

²² J. Kleiner, *Treść i forma w poezji...*, s. 613.

²³ F. de Saussure, dz. cyt., s. 122.

²⁴ „O tym, że presję prestiżu, jakim cieszyło się nazwisko nominalnego autora *Kursu...*, dało się odczuć także w Polsce, i to już w latach dwudziestych, świadczy notka bibliograficzna, którą Witold Doroszewski opatrzył swój artykuł „Język” a „mówienie”. Warto dodać, że choć polski językoznawca wypomina prawodawcy strukturalizmu pewne braki i niejednoznaczności w podstawowych definicjach, jego polemika nie należy do szczególnie ostrych, a ocena nie jest jednoznacznie negatywna.

Artykuł niniejszy przesłałem w r. 1928 do Redakcji Biuletynu PTJ [Polskie Towarzystwo Językoznawcze – A.S.-P.] w Krakowie. Otrzymałem odpowiedź, że ogłaszanie krytyki tak uznanego autorytetu jak de Saussure postawiłoby Redakcję w sytuacji niezręcznej.

Mimo że rzeczony artykuł ukazał się gdzie indziej już w następnym roku, ten przykład swoistej cenzury wydawniczej uczuła na wszelkie pozamerytoryczne uwarunkowania recepcji teorii de Saussure’a. Uczuła tym bardziej, że stosunek do niej stał się w niektórych ujęciach narzędziem klasyfikacji oraz miernikiem wartości późniejszych dokonań lingwistycznych (a także literaturoznawczych czy filozoficznych)”. A. Skubaczewska-Pniewska, *W więzieniu systemu. Ferdinand de Saussure a teoria literatury*, Toruń 2013, s. 11–12.

Meillet?) i o prostym związku przyczynowo-skutkowym niepodobna mówić, to przecież jego postawa strukturalistyczna była wyraźna i o tym przecież nie rozstrzyga sama obecność słowa „struktura” – o kilka lat wcześniejsza niż w badaniach Praskiego Koła Lingwistycznego²⁵!

Pamiętając o płynnej (może nawet woluntarystycznej?) granicy między interpretacją a nadinterpretacją, jednak można odważyć się na wskazanie analogii: *Treść i forma w poezji* zawiera ten sam tryb pojmowania dzieła literackiego, jaki dla języka został przyjęty w *Kursie...* Mianowicie obydwaj, de Saussure i Kleiner, stanęli przed podobnym wyzwaniem doprawdy fundamentalnym: jak zdefiniować język i jak określić, czym jest dzieło literackie? De Saussure w zakresie zjawisk związanych z „mową” (*langage*) wyróżnił „język” (*langue*) i „mówienie” (*parole*), a więc przeciwstawił abstrakcyjny język mówieniu jako zjawisku jednostkowemu i konkretnemu (tu nie należy skrywać: „Rozróżnienie między językiem a mówieniem nie jest jednak sprawą całkowicie jasną u de Saussure’a”²⁶). Przynajmniej podobne przeciwstawienie zwerbalizował Kleiner: w ich postaciach abstrakcyjne „treść” oraz „forma” współtworzą przeciwieństwo pojedynczych i konkretnych dzieł literackich. Wyłania się analogia: jak „język” ma się do „mówienia”, tak „treść” i „forma” do dzieł literackich. Być może jednak dla unaocznienia relacji wiążących Kleinera z de Saussure’em oraz Meillet’em najtrafniejsza byłaby formuła, jaką jeszcze w latach dwudziestych XVII stulecia Maciej Kazimierz Sarbiewski wyjaśnił koncept: „niezgodna zgodność lub zgodna niezgodność”. Przecież trudno, a może nawet niepodobna zaprzeczyć temu, że w swej jednostkowości dzieło literackie oraz w jej ogólności teoria literatury zarazem są i nie są samoistne. W *Poetyce* Tzvetana Todorova „Wszelkie dzieło [literackie – przyp. K.O.] jest więc rozpatrywane jedynie jako przejaw abstrakcyjnej i ogólnej struktury, której jest tylko jednym z możliwych urzeczywistnień”²⁷. *Treść i forma w poezji* wpisuje się w taką relację teorii i konkretnu.

Niepodobna apriorycznie wykluczyć, że jedną z przyczyn przeoczenia aktu założycielskiego strukturalizmu immanentnego były przez Kleinera nieco szerzej podjęte w *Treści i formie* dwa romantyczne teksty: *Konrad Wallenrod* oraz *Dziady*. Z jednej strony anty-strukturalistyczne wyjaśnienie

²⁵ „[...] uczony genewski używa terminu »system« dla synchronicznego przekroju języka, a pojęcie struktury nie występuje w jego pracach. Kategoria ta została wprowadzona do językoznawstwa w badaniach praskiej szkoły strukturalnej. W ujęciu Nikołaja Trubieckiego struktura oznaczała sposób uporządkowania relacji w systemie fonologicznym. Z czasem pojęcie struktury zostało rozszerzone także na model stosunków w obrębie wypowiedzi”. Z. Mitosek, dz. cyt., s. 214.

²⁶ K. Polański, dz. cyt., s. 12.

²⁷ T. Todorov, *Poetyka*, tłum. S. Cichowicz, Warszawa 1984, s. 12.

nie Kleinera: „Do wyraźniejszego oświetlenia [warstwowego – przyp. K.O.] schematu niechaj posłuży konstrukcja genezy *Konrada Wallenroda*”²⁸. Z drugiej strony praktyka strukturalizmu immanentnego: dowiedzenie wariantywności przyjętych przez Mickiewicza form treści istotnej oraz (po części anty-psychogenetyczne) zastrzeżenie: „Dla konstrukcji [*Konrada Wallenroda* – przyp. K.O.] jednak pytanie, czy poeta naprawdę odczuwał możliwość różnych form, nie jest zasadnicze”²⁹. Znamienne: siedemdziesiąt lat po *Treści i formie w poezji*, w 1991 roku, Edward Stankiewicz opublikuje rozprawę *O synkretyzmie form w „Konradzie Wallenrodzie”*. W niej Kleiner pozostanie kimś po prostu nieobecnym³⁰.

Treść i forma w poezji zawiera jeden bezdyskusyjny argument za przywołaniem *Dziadów*, tzn. rzeczowy:

Tam tylko trwa poczucie granicy [między treścią a formą – przyp. K.O.], gdzie utwór nie zaspokaja twórcy czy też jednostki percypującej: treść i forma różnią się w dziele, gdy są w rozdźwięku. Nie jest to bynajmniej cecha dzieł niewielkiej miary – przeciwnie, w największych właśnie tkwi często tragizm niewspółmierności formy i treści. Mickiewicz tę granicę czuł – w najpotężniejszym utworze. Konrad mówi o niej w wierszach wstępnych *Improwizacji*³¹.

Przychodzi stwierdzić: autor tekstu dla polskiego strukturalizmu immanentnego wręcz założycielskiego sam siebie przesłonił późniejszym przezeń krzewionym kultem romantycznych poetów. W świadomości pokoleń badaczy „Kleiner” wciąż nadal przeważnie znaczy ‘Mickiewicz + Słowacki + Krasiński’, co sprzyja zapoznaniu tego, że był ojcem założycielem strukturalizmu immanentnego.

Dla metodologicznej materii polskich badań literaturoznawczych *Treść i forma w poezji* to akt założycielski strukturalizmu immanentnego? – odpowiedź twierdząca jest w trybie koniecznym uwarunkowana kontekstem historycznym: 1922 rokiem. Należy więc poprzestać na chronologicznie pierwszym, poetologicznym nurcie literaturoznawczych badań strukturalnych i poniechać pytań o nurt semiotyczny oraz nurt narratologiczny (te

²⁸ J. Kleiner, *Treść i forma w poezji...*, s. 614.

²⁹ Tamże, s. 615, przyp. 12. Nawet psychogeneza nie przekreśla metody strukturalistycznej, por. T. Todorov, dz. cyt., s. 88–90.

³⁰ „[...] *Konrad Wallenrod* jest znakomitym osiągnięciem poetyckim Mickiewicza (i polskiego romantyzmu) nie tylko ze względu na swą oryginalność i głębię, ale także dzięki sposobowi, w jaki wszystkie aspekty tego dzieła – jego fabuła, gatunki literackie, kompozycja i wersyfikacja – zostały z sobą tak powiązane, by mogły stworzyć dzieło pełne napięcie między formą a treścią, częściami a całością”. E. Stankiewicz, *O synkretyzmie form w „Konradzie Wallenrodzie”*, przeł. I. Kalinowska-Blackwood, [w:] tegoż, *Poetyka i sztuka słowa*, Kraków 1966, s. 169.

³¹ J. Kleiner, *Treść i forma w poezji...*, s. 611.

trzy tu przywołane za Ryszardem Nyczem³²). Jednak nawet poprzestawszy na owym poetologicznym nurcie, trudno oprzeć się wątpliwościom i bez zastrzeżeń orzec o tym, że *Treść i forma w poezji* to akt założycielski strukturalizmu immanentnego. Trudność jest uwarunkowana przede wszystkim rozumieniem samego strukturalizmu. Można ogólnie: „Mówiąc najprościej, strukturalizm oznacza poszukiwanie tego co wewnętrzne pod powłoką zewnętrznego, tego co systematyczne pod przypadkowym, tego co niezmienne pod zmiennym”³³. Można precyzyjnie:

Zgodnie z tym ogólnym poglądem [na strukturalizm jako orientację badawczą w metodologii i teorii literatury XX wieku – przyp. K.O.] ukształtowały się typowe cechy metody strukturalnej, o charakterze zasadniczo antygenetycznym. Po pierwsze, przedmiotem badania jest tu utwór pojęty jako autonomiczna konstrukcja – a nie jako ekspresja podmiotu czy odbicie społecznej rzeczywistości – niezależnie więc od autorskiej intencji, sytuacji powstania dzieła czy pragmatyczno-historycznego kontekstu. Po drugie, celem badania jest opis strukturalnych cech („literackości”, funkcji estetycznej czy poetyckiej) utworu, decydujących o jego artystycznej integralności i literackim statusie – a nie procesu jego powstawania, przekazywanej treści czy niepowtarzalnych właściwości – przy uwzględnieniu powiązań z tekstami pokrewnymi, z którymi tworzy nadrzędna (rodzajową, gatunkową itp.) systemową całość. Po trzecie, semantyka utworu ma charakter obiektywny (co znaczy: uprzedni i niezależny od interpretacyjnych czynności, a także stabilny, odznaczający się stałą naturą swych własności) oraz całościowy (wykraczający poza wartość sumy owych składników), co sprawia, że opis poszczególnych znaczeń wychodzić powinien od wiedzy o całościowej strukturze, odczytywanej z kolei na tle systemu (lub systemów), w którym (lub w których) jest realizowana³⁴.

Przyjąwszy takie rozumienie strukturalizmu, niepodobna poprzestać na prostym orzekaniu, gdyż *Treść i forma w poezji* nakazuje mówić nie o alternatywie „tak” bądź „nie”, lecz o ich koniunkcji i o proporcjach:

– Kleinera opis budowy dzieła literackiego z pewnością nie jest antygenetyczny, ale też niepodobna powiedzieć, że geneza oraz kontekst historyczny wyczerpują podjętą przez niego materię;

– „treść” i „forma” dzieł literackich wręcz konstytuują „literackość”;

– jeśli nie pierwsza, to przynajmniej druga część trzeciej „typowej cechy metody strukturalnej”, tzn. całościowy charakter, została uobecniona.

Zarazem należy podkreślić: Kleinera zaledwie dwustronicowa weryfikacja „teorii” warstw dzieła literackiego „praktyką” *Konrada Wallenroda*

³² R. Nycz, *Strukturalizm, teoria literatury i Edwarda Stankiewicza koncepcja poetyki*, [w:] E. Stankiewicz, *Poetyka i sztuka słowa*, Kraków 1966, s. 11.

³³ E. Stankiewicz, *Poetyka i sztuka słowa*, przeł. J. Żukower-Narbuntowicz, T. Sławek, w: *Poetyka i sztuka słowa...*, s. 87.

³⁴ R. Nycz, dz. cyt., s. 9–10.

była jedynie instrumentalna („służebna”), tzn. uwarunkowana i jednocześnie ograniczona potrzebą ilustracji teoretycznoliterackiego wywodu i nie miała czegokolwiek z jakkolwiek rozumianej monografii problemowej bądź chociażby studium przypadku. Początek opisu tegoż poematu Mickiewicza pozostanie bezdyskusyjnie antystrukturalistyczny: „treść psychiczna, domagająca się wyrazu” oraz tytułowa postać jako wcielenie autora. Po czym możemy przeczytać:

Temat [poematu – przyp. K.O.] dopuszczał możliwości rozmaitego ukształtowania na tle różnych rodzajów literackich: bohater mógł stać się ośrodkiem dramatu lub poematu epickiego; w zakresie epiki mógł być postacią epopei bohaterskiej w stylu homerowym – i te możliwości poeta tak wyraźnie odczuwał, że przynajmniej ustęp jeden ustylizował na epopeję (*Powieść Wajdeloty*); ale ówczesne zainteresowania literackie i pokrewieństwo tragicznego Wallenroda z tragicznymi jednostkami Byrona kazało wybrać formę poetyckiej powieści byrońskiej z pewnymi elementami powieści sensacyjnej i powieści walterskotowskiej; że jeszcze w obrębie tej formy istniała dla poety możliwość różnego układu treści, to rzecz wiadoma. Tak się ukształtowała ostatecznie s t r u k t u r a (warstwa C). Ustalona już treść zdobywa wreszcie formę wykończonego dzieła poetyckiego (warstwa D); jak silnie działał tu wybór możliwości różnych, świadczy wśród zmiennych typów opowiadania, dialogu i pieśni stosowanie wiersza epickiego i strofy lub nawet rytmów nierównomiernej długości. Ale chociaż analiza może nasunąć pytanie, czy istotnie w stadiach poszczególnych nastąpił wybór formy najwłaściwszej – utwór jest nierozzerwalną jednością, której treści niepodobna oddzielić od formy. W formie zmienionej – nie byłby dla nas *Konradem Wallenrodem*³⁵.

Ten tu zacytowany passus przynajmniej mocno pobrzmiewa strukturalizmem i dlatego może być czytany jako początek drogi prowadzącej do Stankiewicza *O synkretyzmie form w „Konradzie Wallenrodzie”* – publikacji wszak bezdyskusyjnie współtworzącej strukturalizm bez jakichkolwiek niedopowiedzeń sformułowany. Dla tegoż „jednego z najwybitniejszych współcześnie polskich językoznawców”³⁶ *Treść i forma w poezji* pozostała nieobecna...

BIBLIOGRAFIA

- Hutnikiewicz A., *Słowo wstępne*, [w:] J. Kleiner, *W kręgu historii i teorii literatury*, wybór, oprac. A. Hutnikiewicz, Warszawa 1981.
Kleiner J., *W kręgu historii i teorii literatury*, wybór, oprac. A. Hutnikiewicz, Warszawa 1981.

³⁵ J. Kleiner, *Treść i forma w poezji...*, s. 615–616; podkr. K.O.

³⁶ R. Nycz, dz. cyt., s. 7.

Markiewicz H., *Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwa*, Warszawa 1989.
Saussure F. de, *Kurs językoznawstwa ogólnego*, przekł. K. Kasprzyk, wstęp i przypisy K. Polański, Warszawa 2002.
Skwarczyńska S., *Juliusz Kleiner jako metodolog i teoretyk literatury*, [w:] *Juliusz Kleiner. Księga zbiorowa o życiu i działalności*, red. F. Araszkiewicz, Lublin 1961.
Stankiewicz E., *Poetyka i sztuka słowa*, Kraków 1966.
Strukturalizm w Europie środkowej i wschodniej. Wizje i rewizje, red. D. Ulicka, W. Bolecki, Warszawa 2012.

Krzysztof Obremski – prof. zw. dr hab. (Wydział Humanistyczny UMK; Instytut Literaturoznawstwa, Katedra Antropologii Literatury i Nowych Mediów). Główne zakresy zainteresowań: 1) literatura polska i jej religijne wymiary (nie tylko staropolskie parafrazy *Księgi Psalmów* czy pisma Piotra Skargi); 2) literatura polska i jej polityczne uwarunkowania (szczególnie nowomowa). Redaktor książki *Marcin Luter 1517–2017* (2019). Współwydawca toruńskich wierszy weselnych i zagadek przełomu XVII/XVIII stulecia (w druku). ORCID: 0000-0001-6164-9207. E-mail: <obremski@umk.pl>.

Krzysztof Obremski – professor, PhD (dr hab.) (Faculty of Humanities, Nicolaus Copernicus University; Institute of Literary Studies, Department of Anthropology of Literature and New Media). Main areas of interest: 1) Polish literature and its religious dimensions (not only Old Polish paraphrases of the *Book of Psalms* or the writings of Piotr Skarga); 2) Polish literature and its political conditionality (especially newspeak). Editor of the book *Martin Luther 1517–2017* (2019). Co-editor of *Toruń Wedding Poems and Riddles of the Turn of the 17th/18th Century* (in print). ORCID: 0000-0001-6164-9207. E-mail: <obremski@umk.pl>.

Warsztat duetu autorskiego. O pisaniu kolaboratywnym Jolanty Fuchsówny i Jana Brzękowskiego

ABSTRACT. Boruszkowska Iwona, Wójtowicz Aleksander, *Warsztat duetu autorskiego. O pisaniu kolaboratywnym Jolanty Fuchsówny i Jana Brzękowskiego* [The Dual Author Technique. On Collaborative Writing by Jolanta Fuchsówna and Jan Brzękowski]. „Przestrzenie Teorii” 35. Poznań 2021, Adam Mickiewicz University Press, pp. 139–153. ISSN 1644-6763. DOI 10.14746/pt.2021.35.6.

The article presents the concept of collaborative writing or multi-author writing using the example of the novel *Black Paris* by Jolanta Fuchsówna, a forgotten columnist of the “Ilustrowany Kurier Codzienny”, and the avant-garde poet and writer Jan Brzękowski. This interwar novel from 1932 is yet to be published in book form. The specificity of the preserved materials and the manuscript make the concept of collaborative writing the operative one for studying the text and describing these writers’ collaboration.

KEYWORDS: *Black Paris*, Jolanta Fuchsówna, Jan Brzękowski, collaborative writing, multi-author work

Odnalezione niedawno maszynopisy powieści kryminalnej *Czarny Paryż* Jolanty Fuchsówny oraz Jana Brzękowskiego dają wyobrażenie o tym, jak wyglądała współautorska geneza utworu pisanego na potrzeby wysokonakładowej prasy u progu lat trzydziestych¹. Proces powstawania tekstu wydaje się w tym wypadku co najmniej równie interesujący co jego treść, która nawiązywała do konwencji kryminalnej. Pisanie „na cztery ręce” wymagało nie tylko ustalenia ogólnego procesu fabuły, lecz również wypracowania odpowiedniego modelu współpracy, a przede wszystkim uzgodnienia poszczególnych faz pisania tekstu tak, by ustrzec się kolizji z partiami przygotowanymi przez współtwórcę. Uważna lektura zachowanych maszynopisów pozwala

¹ Maszynopisy zakupiliśmy na aukcji antykwarycznej Rara Avis 2 czerwca 2019 roku w Krakowie. Prawdopodobnie pochodzą one z archiwum Jolanty Fuchsówny, dziennikarki, publicystki, autorki sztuk teatralnych (m.in. *Czerwony kapelusz*, 1937) oraz zbioru felietonów *Bagaż sentymalny* (1934). Lata II wojny światowej spędziła w Krakowie, gdzie mieszkała poza obszarem getta, zarabiając na życie nauką języków obcych. Została aresztowana przez gestapo, a jej dalszych losów nie udało się ustalić. Opis obu zachowanych egzemplarzy maszynowych (wraz z krótkim fragmentem powieści) przedstawiliśmy w artykule *Zapomniana powieść Joli Fuchsówny i Jana Brzękowskiego albo o dwóch maszynopisach międzywojennej powieści kryminalnej „Czarny Paryż”*, „Ruch Literacki” 2019, nr 2. W niniejszym artykule skupiamy się natomiast na dynamice pracy duetu autorskiego, analizując przede wszystkim maszynopis, który stał się podstawą prasowego pierwodruku.

zatem wychwycić wiele spośród tych okoliczności, niewidocznych dla czytelnika ostatecznej, wydrukowanej wersji powieści. Daje zatem możliwość na prześledzenie niuansów z zakresu „paradygmatu duetu autorskiego” (*le paradigme du duo d’auteurs*), który jest najbardziej rozpowszechnionym typem twórczości wieloautorskiej².

Specyfika zachowanych materiałów oraz charakter powieści sprawiają, że w tym przypadku trudno posługiwać się zapożyczoną od Pierra de Biasiego kategorią prywatnego laboratorium autora³. Maszynopisy nie odsłaniają bowiem intymnej przestrzeni pisania, w której twórca sprawdza własne możliwości, a raczej dają wyobrażenie o specyfice ówczesnej twórczości przeznaczonej do druku w jednym z najpoczytniejszych dzienników – „Ilustrowanym Kurierze Codziennym”. Z tego względu zamiast o „laboratorium” lepiej mówić o „warsztacie” – miejscu wykonywania pracy literackiej o charakterze wy-twórczym, przestrzeni związanej nie tyle z poszukiwaniem adekwatnych form wyrazu, co raczej z wytwarzaniem tekstów użytecznych, pisanych w celach zarobkowych. *Czarny Paryż* nie wpisuje się w horyzont wysokomodernistycznych poszukiwań lub nowatorskich awangardowych eksperymentów (choć pewnej dozy śmiałości nie można mu odmówić); jest raczej rezultatem pracy doświadczonych i świadomych swojego fachu rzemieślników, którzy wiedzą, w jaki sposób napisać powieść przeznaczoną dla szerokiego grona odbiorców.

Znamienne, że przedsięwzięcie takie podjęli twórcy parający się dziennikarstwem. Wydaje się, że nie był to przypadek, bo właśnie doświadczenie pracy w redakcjach prasowych, które stało się zresztą udziałem większości awangardowych poetów międzywojnia, narzucało zupełnie inne wyobrażenia na temat procesu powstawania, korekty oraz publikacji tekstów („połowa dziennikarzy krakowskich w okresie międzywojennym parała się literaturą”, pisał po latach Jalu Kurek⁴). Wytwarzana w czasopiśmie sieć zależności była dla nich szkołą nowego sposobu pisania, ściśle sprzęgniętego z dynamicznym pulsem epoki, a więc szybszego, dostosowanego do potrzeb masowego odbiorcy oraz korzystającego z osiągnięć technologicznych (a co za tym idzie – pozbawiającej sztukę aury, o jakiej pisał Walter Benjamin⁵). Mówiąc inaczej, awangardiści brali aktywny udział w wytwarzaniu „kultury przemysłowej” (H. Segeberg), w której wiodącą rolę odgrywały środki masowego przekazu, dyktujące nowe zasady twórczości. W tej sytuacji „książka jako

² N. Donin, D. Ferrer, *Auteur(s) et acteurs de la genèse*, „Genesis” 2015, nr 41, <<https://journals.openedition.org/genesis/1440>> [dostęp: 6.09.2021].

³ Zob. P.M. de Biasi, *Genetyka tekstów*, przeł. F. Kwiatek, M. Prussak, Warszawa 2015.

⁴ J. Kurek, *Błyskawiczna lista wspomnień*, „Kwartalnik Historii Prasy Polskiej” 1980, z. 4.

⁵ W. Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, przeł. J. Sikorski, [w:] tegoż, *Twórca jako wytwórca*, Poznań 1975.

narzędzie kształcenia musiała ustąpić panującemu w mediach popularnych kultowi rozproszenia (Kracauer)⁶, natomiast tradycyjne formy literackie wypierane były przez media o Nieliterackim charakterze (film, radio).

Nieco paradoksalnie, właśnie na tym polu możliwe było nawiązanie współpracy dwojga autorów, awangardowego pisarza oraz związanej z IKC dziennikarki o ambicjach literackich, którzy zdecydowali się na wspólne napisanie utworu utrzymanego w duchu ówczesnej literatury popularnej. Zresztą Brzękowski bardzo często odwoływał się do tego rodzaju konwencji, wprowadzając do twórczości poetyckiej i prozatorskiej różnorodnie nawiązania do fabuł podróźniczych, sensacyjnych oraz detektywistycznych⁷. Z kolei Fuchsówna nie poprzestawała na pisaniu tekstów czysto informacyjnych, jej felietony wyraźnie ciążyły w stronę literackości, okazjonalnie pisywała także fikcję⁸. Ponadto oboje nawoływali w tekstach publicystycznych do wypracowania w rodzimej literaturze takiej formy, która sytuowałaby się między twórczością wysoką a masową. Ich metaliterackie wypowiedzi wydają się dziś ciekawe z tego względu, że dokumentują stan świadomości artystów, którzy „definiowali na nowo swoją własną rolę producentów pisma i słowa w gruntownie odmienionym krajobrazie medialnym”⁹.

„Książka może mieć cele utylitarne i nie przynosi to wstydu ani autorowi, ani książce”, pisał Brzękowski w opublikowanym na łamach „Kuriera Literacko-Naukowego” szkicu *Literatura stosowana*¹⁰, traktując tytułową kategorię jako coś całkiem odmiennego od literatury artystycznej, określanej w jego wywodach mianem „czystej”. Ta pierwsza miała być przede wszystkim „literaturą dla szerokiej publiczności” i spełniać funkcję rozrywkową¹¹ (*notabene* wpisywało się to w politykę wydawniczą koncernu IKC¹²). Analogiczne refleksje można odnaleźć w ówczesnej publicystyce Fuchsówny,

⁶ H. Segeberg, *Literatura w kulturze przemysłowej*, przeł. B. Balicki, „Teksty Drugie” 2012, nr 6. W polskim tłumaczeniu tekstu Kracauera przywoływany termin został przełożony jako „kult dystrakcji”. Zob. S. Kracauer, *Kult dystrakcji. O berlińskich kinoteatrach*, przeł. M. Krakowska, [w:] *Rekonfiguracje modernizmu. Nowoczesność i kultura popularna*, red. T. Majewski, Warszawa 2008.

⁷ Wątki takie pojawiały się przede wszystkim w jego opowiadaniach (*Buty No. 138*, 1927; *Harry Bon i literatura*, 1928; *Szczepionki profesora Krochmala*, 1929) i powieściach (*Psychoanalitik w podróży*, 1929; *Bankructwo profesora Muellera*, 1932), a niekiedy również w wierszach (np. *walka policji z bandytami* z tomu *Na katodzie*, 1928).

⁸ *Co widział księżyc w noc wigilijną. Bajka dla dorosłych*, „Kurier Literacko-Naukowy” 1932, nr 52; *List miłosny*, „Kurier Literacko-Naukowy”, 1933, nr 12; oraz *Hamulec bezpieczeństwa*, „As” 1935, nr 2.

⁹ H. Segeberg, dz. cyt.

¹⁰ J. Brzękowski, *Literatura stosowana*, „Kurier Literacko-Naukowy” 1932, nr 40.

¹¹ Tamże.

¹² P. Borowiec, *Między sensacją a nauką. Obraz produktów krakowskiego wydawnictwa i koncernu prasowego Ilustrowany Kurier Codzienny (1910–1939)*, Kraków–Rzeszów 2005.

która w szkicu *Literatura na szaro* nawoływała do tworzenia rozrywkowych powieści, gdzie „interesująca treść szła w parze z artystyczną formą”¹³. Po-brzmiewająca w ich wypowiedziach tendencja do renegotjacji granic między poszczególnymi obiegami była zarówno sygnałem erozji dotychczasowych dyskursów estetycznych, jak i impulsem do wykształcania się nowego sposobu myślenia o kulturze masowej. Początek lat trzydziestych to czas wzmożonej teoretycznoliterackiej refleksji na temat wciąż jeszcze niejednoznacznie pojmowanej literatury użytkowej, wtedy właśnie Stefania Skwarczyńska opublikowała dogłębną analizę nowego podziału literatury na literaturę czystą (o celach czysto estetycznych) i stosowaną (o celach praktycznych)¹⁴.

Warto na marginesie odnotować spostrzeżenie, jakie nasuwa się w związku z przynależnością Brzękowskiego do kręgu pisarzy związanych ze „Zwrotnicą”. Otóż pisanie kolaboratywne nie było wśród rodzimych awangardzistów praktyką częstą¹⁵, działalność grupowa oznaczała w ich przypadku raczej wystąpienia na wieczorach poetyckich, inicjowanie wydarzeń, które dziś jesteśmy skłonni łączyć ze sztuką performatywną¹⁶ (m.in. spotkania literackie, rewie poetyckie, spotkania indywidualne, odczyty, wieczory żywego słowa, żartobliwe i popularyzatorskie „żywe dzienniki”), a także zrzeszanie się w kołach literackich czy ugrupowaniach oraz wspólną pracę nad tworzeniem organów prasowych ruchu awangardowego. Wspólnotowy duch łączył twórców ideowo i artystycznie niejednorodnych, odcisnął piętno również na

¹³ J. Fuchsówna, *Literatura na szaro*, „Ilustrowany Kurier Codzienny”, 13.01.1936. Szerzej na ten temat zob. A. Wójtowicz, „Czarny Paryż” – nieznaną powieść Jana Brzękowskiego i *Jolanty Fuchsówny*, „Pamiętnik Literacki” 2015, z. 4.

¹⁴ „Zadawała nas estetycznie ten przedmiot o celach praktycznych, który w związku z niemi przedstawia budowę celową, logiczną, którego funkcja całości jest z niemi zgodna i który odpowiada postulatowi i *adaequatio rei et appetitus*”. Zob. S. Skwarczyńska, *O pojęciu literatury stosowanej*, „Pamiętnik Literacki” 1931, nr 1, s. 1–24.

¹⁵ Nieco inaczej sprawa wyglądała w przypadku innych krajów, zwłaszcza Francji, por. M. Balakireva, *Concept paradoxal de „collective creation” dans l’avant-garde française: le rôle du groupe dans la création artistique*, „Studia UBB Dramatica” 2016, nr 2. Kwestię awangardy jako zjawiska grupowego i indywidualnych twórców omawia np. Charles Russel: „Jednak – chociaż pojęcie przodującej pozycji jest wzmocnione przez przyłączenie się poety do grupy i chociaż większość awangardowych ruchów eksperymentuje z pewnymi formami twórczości kolektywnej – zasadniczym czynnikiem estetycznej innowacji dla awangardowych pisarzy i artystów pozostaje pojedynczy pisarz i artysta, który rozwija wyróżniający go styl i którego poszczególne dzieła proklamują nowe wizje, nowe języki i nowe przyjemności estetyczne”. Zob. tegoż, *Konflikt między awangardową wyobraźnią i „praxis”*, tłum. J. Pluciennik, „Teksty Drugie” 2001, nr 5, s. 168.

¹⁶ P. Strożek, *Nadzy ludzie w śródmieściu. Artystyczne manifestacje warszawskich futurystów w kontekście historii zjawiska performance art*, [w:] *Dwudziestolecie 1918–1939. Odkrycia, fascynacje, zaprzeczenia*, red. A. Zieniewicz, A. Kowalczyk, T. Wójcik, Warszawa 2010. Zob. także: C. Warden, *Modernist and Avant-Garde Performance. An Introduction*, Edinburgh 2015.

awangardowych tekstach, na przykład, gdy wspólnie redagowano i podpisywano manifesty, listy protestacyjne oraz wieloautorskie publikacje. Pomimo szerokiej gamy działań tego rodzaju działań kooperatywnych, jedna rzecz wyraźnie łączyła ich twórczość ze sztuką tradycyjną: kategoria autorstwa¹⁷. Awangardziści byli do niej mocno przywiązani, ponieważ wpisana była w sam rdzeń nowatorskiego dyskursu sztuki i opartej na nim hierarchii; palma pierwszeństwa i sławy przypadała w udziale tym, którzy jako pierwsi przesuwali granice estetyczne oraz tworzyli nowe formy wyrazu. W tej sytuacji kategoria autorstwa stanowiła sygnaturę pozwalającą na pozostawienie śladu po sobie w dziejach współczesnej sztuki – nieprzypadkowo pierwsze kroniki osiągnięć, jakie wyszły spod piór artystów awangardowych oraz sekundujących im krytyków, w zaskakujący sposób przypominały księgi ówczesnych rekordów sportowych bądź kroniki podboju przestrzeni. Czasy pisania kolaboratywnego miały natomiast dopiero nadejść w erze literatury cyfrowej. Jednak za sprawą pisarskiego eksperymentu w praktyce pisarskiej Fuchsówny i Brzękowskiego nastąpiło zamazanie autorskiej sygnatury.

„Warsztat duetu autorskiego” został powołany do życia w celach praktycznych. Zachowane maszynopisy *Czarnego Paryża* dają dość dobry wgląd w proces powstawania tekstu oraz nadawania mu kształtu dostosowanego do potrzeb ówczesnej literatury popularnej (a mówiąc ściślej: konwencji kryminalnej). Ze względu na typ wprowadzanych poprawek można usytuować je między porządkiem typograficznym a rękopiśmiennym; pierwszy jest dominujący, lecz to drugi przesądza o ostatecznym kształcie tekstu, przynosząc niekiedy dość istotne korekty, nieograniczające się bynajmniej do warstwy stylistycznej – w wielu przypadkach zmiany sięgają o wiele głębiej, dotykając spraw związanych z nazwami własnymi, tłem obyczajowym oraz przebiegiem akcji.

Maszynopisy *Czarnego Paryża* dają wgląd w kolejne fazy powstawania powieści. Niestety nie wiemy, co jeszcze zawiera zachowane (być może zresztą w stanie niekompletnym) archiwum pisarki, nie wiadomo dokładnie, jaką częścią związanych z procesem pisania dokumentów dysponujemy, trudno też powiedzieć, czy istniały inne szkice bądź brudnopisy, na podstawie których kompozycja utworu była rozwijana bądź dopracowywana. Wiąże się to z odpowiedzią na zasadnicze pytanie, z którym przyszło nam się zmierzyć podczas analizy maszynopisów: czy Fuchsówna i Brzękowski pisali tekst odręcznie, a potem przekazywali go stenotypistom, czy też przepisywali bądź pisali go samodzielnie. Argumentem na rzecz pierwszej ewentualności byłaby przede wszystkim tradycja literacka, która narzucała

¹⁷ Zob. M. Ross, *Authors and Owners. The Invention of Copyright*, Cambridge and London 1993 oraz J. Stillinger, *Multiple Authorship and the Myth of Solitary Genius*, New York 1991.

taki właśnie reżim tworzenia, za drugą możliwością natomiast przemawia fakt, że teksty pełne są różnych potknięć związanych z procesem pisania na maszynie, takich jak literówki, przypadkowe wciśnięcie sąsiadującego klawisza zamiast prawidłowego, czy wreszcie nader częste „przebitki”, które polegały na „nadpisaniu” jednej litery na poprzednio naniesionej. Tego rodzaju błędów nie powinna popełniać osoba przepisująca teksty zawodowo, mogły natomiast przytrafić się pisarzom, którzy posługiwali się maszyną samodzielnie (w liście z 1935 roku Fuchsówna informuje Brzękowskiego, że zabiera ze sobą to urządzenie do Rabki¹⁸). Było to zresztą zgodne z duchem czasu, bo maszyny do pisania stanowiły nie tylko wyposażenie redakcji prasowych, lecz znajdowały się również na biurkach pisarzy, którzy często byli skłonni wynosić te urządzenia do rangi ikon nowoczesności¹⁹. Co więcej, mechaniczne poprawki i dopiski w znaczący sposób zmieniają utwór, a więc wykraczają poza kompetencje stenotypisty, którego zadaniem byłoby jedynie przepisanie dostarczonego tekstu. Najpewniej zatem Fuchsówna i Brzękowski przepisywali powieść samodzielnie lub – co jest hipotezą o wiele bardziej kuszącą – zapisywali go samodzielnie na bieżąco, bo przecież *Czarny Paryż* nie był dla żadnego z nich dziełem literackim, lecz utworem napisanym dla zarobku.

Pospieszny proces pracy nad tekstem sprawił, że na kartach maszynopisów zachowały się liczne poprawki i dopiski nanoszone na różnych etapach pracy. Szczegółowe porównanie obu zachowanych maszynopisów, które przedstawiśmy w innym miejscu²⁰, doprowadziło do wniosku, że każdy z autorów swoją część na maszynie pisał w dwóch egzemplarzach, a następnie nanosił na nich odręczne poprawki. Oryginał zatrzymywał sobie, zaś sporządzoną na papierze kalkowym kopię przekazywał współpracownikowi, dzięki czemu równoległe powstawały dwa kompletne egzemplarze (było to fortunnym pomysłem, bo ze względu na częste zmiany miejsca pobytu Fuchsówny i Brzękowskiego jeden z nich mógł zaginąć bądź ulec zniszczeniu). Po zakończeniu pisania powieści dalsze prace nad tekstem prowadzone były tylko na jednym egzemplarzu, na którym widnieje większa liczba odręcznych poprawek, jakie zapewne wprowadzono podczas ostatniej lektury powieści.

¹⁸ J. Fuchsówna, *List do Jana Brzękowskiego z 17 lipca 1935 r.* (rękopis). Oryginał listu w Bibliotece Polskiej w Paryżu (*Korespondencja Jana Brzękowskiego E-F*, sygn. BPP 1225). Co ciekawe, maszyna do pisania była od samego początku traktowana jako narzędzie sprzyjające zawodowej oraz ekonomicznej emancypacji kobiet. Zob. *The Story of the Typewriter 1873–1923*, New York 1923, s. 134–142.

¹⁹ Zob. F.A. Kittler, *Gramophone, Film, Typewriter*, trans. G. Winthrop-Young, M. Wutz, Stanford 1999.

²⁰ I. Boruszkowska, A. Wójtowicz, *Zapomniana powieść...; tychże, Maszynopis w dobie „kultury przemysłowej”. O dwóch wersjach „Czarnego Paryża” Jolanty Fuchsówny i Jana Brzękowskiego*, „Sztuka Edycji” 2019, vol. 16, nr 2, s. 145–151.

Świadczy o tym także fakt, że jedynie na kartach tego maszynopisu zaznaczono zmiany w segmentacji tekstu oraz naniesiono informacje przeznaczone dla zecera (użycie kursywy, pogrubień etc.) To właśnie wykorzystując ten egzemplarz, przeprowadziliśmy analizę procesu wytwarzania ostatecznej wersji powieści.

Karty tego maszynopisu zostały objęte kontrolą autorską, a mówiąc ściślej – jej kilkoma fazami, odpowiadającymi kolejnym etapom tworzenia tekstu oraz przygotowywania go do publikacji. W pierwszym rzędzie były to dodawane na bieżąco (1) poprawki maszynowe, następnie – naniesione *ex post* przez Fuchsówną i Brzękowskiego (2) dopiski oraz przekreślenia odręczne, wreszcie – jako ostatnie – (3) znaki adiustacyjne i redaktorskie. Za sprawą obecności tych kilku warstw niemal każda karta ukazuje dynamikę prac nad tekstem, zaś skreślenia, poprawki oraz dopiski związane z korektą tworzą skomplikowaną i wielowymiarową sieć znaczeń, swoistą mapę kolaboratywnego pisania. Próba ich uporządkowania daje wyobrażenie o sposobie funkcjonowania warsztatu Fuchsówny i Brzękowskiego²¹, o wynegocjowanych między nimi ramach praktyki artystycznej.

Wiele intrygujących tropów zawiera już warstwa pierwsza. Maszynowe poprawki na kartach *Czarnego Paryża* dają dobre wyobrażenie o procesie pisania powieści. Były one dokonywane na bieżąco, są więc śladem powstawania pierwszej wersji tekstu, wyraźnie naznaczonej rytmem pomyłek, omsknięć maszynowych, a zatem – niedoskonałości technologicznych. Mogą też być traktowane jako świadectwo włączenia wytworów techniki do procesu artystycznego, dzielonego w tym wypadku między maszynę a autorów. Specyfika pomyłek dotyczy nie tylko licznych literówek (wynikających z wciśnięcia niewłaściwych klawiszy maszyny), lecz również błędów wynikających z niewłaściwego działania urządzenia (nachodzenie czcionek na siebie, częste wyjścia poza bazową linię pisma). Analiza zapisu maszynowego pozwala przede wszystkim prześledzić proces krystalizowania się językowej i fabularnej warstwy powieści, jak również – odsłonić pisarski warsztat autorów, którzy od samego początku tworzyli utwór w zgodzie z konwencją prozy kryminalnej.

Wyraźnie poświadczają to fragmenty „wyiksowane” oraz maszynowe dopiski nad bazową linię pisma. Fuchsówna i Brzękowski od pierwszych stron dokładnie starali się o to, aby powieść operowała charakterystycznym dla gatunku rejestrem emocjonalnym, dlatego wprowadzali do niej fragmenty intensyfikujące doznania bohaterów. Na przykład zwrot „powiedziała młoda dziewczyna ze smutkiem” zastąpiony został bardziej wyrazistym

²¹ Odwołujemy się tutaj do pojęcia, jakim posługuje się w swoich rozważaniach Pierre-Marc de Biasi, zob. tegoż, dz. cyt., s. 76.

„powiedziała młoda dziewczyna, a orzechowe jej oczy zaszyły mgłą smutku” (karta 13). Z rozmysłem posługiwali się także kliszami rozpowszechnionymi w literaturze popularnej, która z reguły operowała mocnymi uogólnieniami oraz przeciwstawieniami. Na przykład Violet Bradley od samego początku charakteryzowana była jako osoba, która sposobem bycia ilustruje obiegowe opinie o witalnym charakterze kultury amerykańskiej (często przeciwstawianej „starej”, czyli kontynentalnej). Z tego względu w jej zachowaniu podkreślona została stanowczość i brak typowych dla Europejczyków rozterek. Widać to na przykład w jednej z pierwszych scen powieści, kiedy Antek Wolski wybawia ją z opresji i przepędza nieznanymi napastników. Początkowy fragment, w którym mowa była o tym, że w dżentelmeński sposób „podaje jej ramię”, został przekreślony, a nad nim maszyną dopisano zdanie: „A potem nagle, odzyskując już zupełnie panowanie nad sobą, dodała z cudzoziemskim akcentem” (k. 7). W podobnym tonie utrzymane były również inne dopiski, które miały na celu przede wszystkim uściślenie związków przyczynowo-skutkowych oraz uściśleniu wypowiedzi postaci. Na przykład fragment: „Vial powiedział to grzecznie, ale nieco nonszalancko i to właśnie przyprowadziło do wściekłości Antka, ale zdołał się pohamować i postarał się odpowiedzieć tym samym tonem, by nie dać poznać po sobie” (k. 90) zamieniono na: „Vial powiedział to grzecznie, ale nieco nonszalancko i to właśnie przyprowadziło do wściekłości Antka, ale zdołał się pohamować i postarał się odpowiedzieć tym samym tonem, *zwracając baczną uwagę na [to]*, by nie dać poznać po sobie”²². Analogicznie wypowiedź Viala: „Ale nie będę panu zabierał cennego czasu. Do widzenia panu” zyskała postać: „Ale nie będę panu zabierał cennego czasu. *Musi być Pan zmęczony po wczorajszym wieczorze. Do widzenia panu*” (k. 91), zaś słowa prezesa noszącego żartobliwe nazwisko Bechamel zmieniono z: „Właśnie otrzymałem sensacyjną depeszę” na „Właśnie *chciałem do Pana dzwonić. Otrzymałem sensacyjną depeszę*” (k. 97).

Nanoszone na bieżąco korekty miały także inny charakter. Autorzy uściślali i zmieniali szczegóły związane z paryskim tłem powieści, w pieczołowity sposób dbając o to, aby były one jak najbardziej zgodne z rzeczywistością. Na przykład ósma dzielnica została przemianowana z „najruchliwszej” na „ruchliwą” (k. 107), zaś wzmiankę o czasie odjazdu ostatniego metra uzupełniono informacją o kursowaniu w mieście autobusów nocnych (k. 15). Ponadto Fuchsówna i Brzękowski podczas pisania na maszynie wykreślali sformułowania, które wydawały im się niefortunne. Tak było na przykład z fragmentem anonimowego listu, który zaczynał się od dwujęzycznego „Dear Madmoiselle” (k. 39), „wyiksowanego” zaraz po napisaniu. Zapewne

²² Na potrzeby niniejszego szkicu dopisane fragmenty oznaczono kursywą.

z podobnych względów zwrot „odprawił szofera” zamieniono na „zapłacił taksówkę” (k. 8), „robiło z tego pokoju” – na „nadawało temu pokojowi” (k. 34) itp. Niekiedy znalezienie właściwego słowa okazywało się zadaniem dość trudnym, o czym świadczył wielokrotnie zmieniany fragment zdania opisującego paryskiego apasza: „Ale z drugiej strony sposób wyrażania się miał typowo paryski, ta gryząca ironia pod własnym adresem, ten kaśliwy dowcip”. Przedostatnie słowo zostało od razu skreślone i zamienione na „jadowity”, następnie przekreślony został cały epitet, a w jego miejsce pojawił się „gryzący dowcip” (z którego ostatecznie pozostał „dowcip ulicznika”, k. 106).

O wiele bardziej złożona była druga warstwa poprawek. Najważniejsza z nich to niewątpliwie zmiana nazwisk głównych bohaterów, o czym zdecydowano dopiero po napisaniu całej powieści. Pierwotnie nosili oni nazwiska „Antek Krzemień” i „Violet Morrison”, które *ex post* zostały odręcznie zamienione na wszystkich kartach na – odpowiednio – „Antek Wolski” oraz „Violet Bradley”. Choć trudno jednoznacznie wyrokować, czym podyktowana była korekta, można przypuszczać, że w pierwszym przypadku mogło chodzić o próbę uniknięcia pewnej niezręczności. Z jednej strony bowiem „Krzemień” było bardzo wyrazistym nazwiskiem znaczącym (i pojawiającym się w napisanym w 1929 roku wierszu Brzękowskiego²³), z drugiej natomiast obdarzenie nim bohatera obracającego się w kosmopolitycznym środowisku Paryża zostało zapewne uznane przez autorów za kłopotliwe, bo nastroczające kłopotów fonetycznych anglo- i francuskojęzycznym bohaterom powieści (o wiele mniejszych w przypadku krótkiego nazwiska typowo polskiego, zakończonego formantem „-ski”).

Na tym etapie wprowadzone zostały również liczne zmiany, których celem było pozbawienie powieści zbędnych wątków oraz mocniejsze zestrojenie jej z konwencją kryminalną. Na przykład w konsekwentny sposób wykreślono wszelkie wzmianki na temat jednej z drugoplanowych bohaterek, Heli Źarskiej, „której sympatia była dla Antka uciążliwa i męcząca” (k. 15), a więc stanowiła niepotrzebną komplikację dla głównego wątku romansowego. Ponadto Fuchsówna i Brzękowski uporządkowali topografię wydarzeń (zmiana „naprzeciw avenue George V” na „naprzeciw Tuileryj”, k. 7), jak również istotne z punktu widzenia prowadzonego śledztwa informacje na temat szczegółów otoczenia, na przykład rosnące w pobliżu hotelu drzewa zostają przemianowane z akacji na kasztany (k. 31), bo właśnie o tych drzewach jest mowa we wcześniejszych partiach utworu. O dokładnej lekturze maszynopisu przez autorów świadczyć może także fakt, że uściślony został

²³ J. Brzękowski, *Pacyfizm*, [w:] *Wiersze awangardowe*, oprac. S. Jaworski, Kraków 1981, s. 124.

czas wydarzeń fabularnych prezentowanych w powieści („trzy dni” poprawione na „dwa”, k. 74; data spisania testamentu Mrs. Ray-Spencer zmieniona z „tygodnia” na „miesiąc” przed śmiercią, k. 94).

Duża część dopisków i skreśleń wiązała się z charakterystyką bohaterów. W zamieszczonej na pierwszych stronicach charakterystyce Wolskiego pojawiły się słowa „pomimo iż przekroczył trzydziestkę, robił wrażenie uczniaka” (k. 3), w dalszych partiach usunięto natomiast dłuższą wypowiedź Violet, która strofowała jednego z bohaterów w sposób nieprzystający do wizerunku nowoczesnej i wyemancypowanej Amerykanki („Naturalnie nie mogłeś znaleźć spinek do mankietów, smokingowa koszula była przypruszona lekkiem czarnym pyłkiem i niezdatna do użytku, zapomniano ci wyprasować spodni od fraka lub coś w tym rodzaju. Bob, musisz się ożenić i to jak najszybciej. Inaczej grozi ci starokawalerstwo”, k. 75). Z podobnych względów dodano także fragmenty, które miały za zadanie przekonać czytelnika, że René Vialowi, czyli głównemu antagoniście Wolskiego, nieobcy jest kodeks honorowy (np. odręczny dopisek: „Ci Polacy są obecnie naszymi więźniami i dlatego powiedziałem wam, że włos nie może im spaść z głowy”, k. 34).

W drugim etapie zmodyfikowano także inne elementy *Czarnego Paryża*. Szczególnie symptomatyczne pod tym względem było przeredagowanie tytułu rozdziału XIX z „Odnalezienie Violet” na bardziej tajemniczy i bliższy poetyce powieści popularnej „Rosemary Gray” (k. 107). Można domyślać się, że o takim posunięciu zdecydowało dziennikarskie doświadczenie obojga autorów, współpracujących w tym czasie z czasopismami krajowymi, także dość kontrowersyjnymi²⁴. Wykreślono także dłuższe fragmenty, które najpewniej uznano za obarczone zbyt dużą nastrojowością, przywodzącą na myśl stylistykę utworów wczesnomodernistycznych, jak choćby następujący *passus*: „Lekka mgła unosiła się nad rzeką. Ciemno świecące na mostach latarnie oplecione były mgłą smutku i nimbem prawdziwej mgły. Waciaste kule otaczały te lampy gęstym kłębem i budziły jakieś drzemiące po kątach duszy tęsknoty” (k. 67). Autorzy usuwali też takie, na których podstawie nazbyt łatwo można byłoby rozszyfrować zamiary złoczyńców (k. 67), w innych miejscach natomiast dopisywali partie mające podkreślać nadprzeciętny charakter Wolskiego oraz niezwykłą relację łączącą go z Miss Bradley: („uznała, iż istotnie los zsyła tego młodego inżyniera, by jej zawsze pomagał, ilekroć tego zajdzie potrzeba”, k. 27).

Znaczna liczba odręcznych poprawek dotyczyła kwestii językowych. W wypowiedziach amerykańskich bohaterów polskie słowa zamienione

²⁴ Na początku 1932 roku Brzękowski informował Juliana Przybosa o tym, że rozpoczął współpracę z czasopismem „Tajny Detektyw”, zob. *Listy Jana Brzękowskiego do Juliana Przybosa*, [w:] *Źródła do historii awangardy*, oprac. T. Kłak, „Archiwum Literackie” 1981, t. 24, s. 96.

zostały na zwroty anglojęzyczne, na przykład „daleko idąca lojalność” – na „*fair play*” (k. 105) czy „moja droga” na „*my dear*” (k. 38), zaś frazeologizm „konia z rzędem temu” na „Woolworth Building temu” (k. 71). Autorzy modyfikowali też zwroty, które mogły razić ze względu na zestawianie odmiennych kontekstów kulturowych, jak w przypadku zdania „Japończyk również musiał spać snem sprawiedliwego”, zamienionego ostatecznie na „Japończyk widocznie nie opuszczał domu” (k. 80), lub takie, które mogły uchodzić za nieco archaiczne, a przez to niezrozumiałe dla przeciętnego czytelnika. Po tego rodzaju weryfikacji Wolski zamiast patrzeć na „oświetloną świątynię Angkor” (bazylika Sacré-Cœur na Montmartrze) spoglądał na „zalane ludźmi bulwary” (k. 5). W analogiczny sposób pierwsze spotkanie Wolskiego i Bradley zostało przeniesione z wystawy kolonialnej do popularnej kawiarni Couple, a więc – mówiąc inaczej – ze sfery zabytków i głośnych na cały świat wydarzeń w stronę nocnego życia miasta. Dominanta tych zmian w znacznej mierze odpowiadała zresztą pisarskim zainteresowaniom autorów, bo o takim właśnie Paryżu pisała Fuchsówna w felietonach, zaś Brzękowski w wierszach oraz powieściach.

Trzecia warstwa poprawek wiązała się głównie ze zmianami w szyku zdań oraz wprowadzeniem poprawek interpunkcyjnych. Ponieważ była to ostatnia kontrola autorska, po której maszynopis miał trafić do wydawcy, Fuchsówna i Brzękowski nanieśli na poszczególnych kartach sugestie dotyczące układu typograficznego i doboru kroju pisma (np. informacje dotyczące użycia pogrubionej czcionki w tytułach rozdziałów oraz kursywy we fragmentach zawierających listy). Zaprojektowany w ten sposób kod bibliologiczny²⁵ został przez wydawcę uwzględniony jedynie częściowo, bo opublikowany na łamach IKC utwór nie odbiegał wyglądem od innych tego typu tekstów. Sposób prezentowania na łamach czasopism powieści odcinkowych był zresztą regulowany przez wiele zasad, dotyczących zarówno ich miejsca na przestrzeni strony oraz w określonej części numeru. *Czarny Paryż* został – zresztą w zgodzie z intencjami autorów – zaprezentowany czytelnikom jako kryminał w odcinkach, a więc tekst przynależący do obiegu literatury popularnej.

Tego rodzaju kwalifikacja gatunkowa nie wyczerpuje jednak problematyki utworu. Co prawda kompozycja *Czarnego Paryża* oparta została na schemacie powieści kryminalnej, ale z dzisiejszej perspektywy ciekawe wydają się fragmenty, które wykraczają poza przyjętą przez autorów konwencję. Dotyczy to na przykład rozdziału XIII, zatytułowanego *Zabawa w pracowni Japończyka*, który pomyślany został jako satyryczno-skandalizujący obrazek

²⁵ Pojęcie „kodu bibliologicznego” wprowadzamy za George’em Bornsteinem, zob. tegoż, *Jak czytać stronę. Modernizm i materialność tekstu*, przeł. J. Sobesto i T. Kunz, „Wielogłos” 2017, nr 1.

z życia artystycznych sfer. Co znamienne, autorzy wykpiłi tutaj snobizm opisywanego środowiska, którego reprezentanci nie potrafili odróżnić nurtów sztuki współczesnej. Intencja ta została znacznie wyostrowana podczas drugiej fazy poprawek; w pierwszej wersji zaprojektowany przez Le Corbusiera dom wypełniony był meblami z Bauhausu, zaś w kolejnej redakcji niemiecka szkoła rzemiosła została wykreślona, a w jej miejsce pojawił się Djo-Bourgeois, popularny wówczas paryski projektant *art déco* (k. 75). Zmiana ta wprowadziła kontrast, a co za tym idzie – ujawniła dyskretne, satyryczne ostrze powieści, wykpiwającej snobizm zagranicznych artystów, którzy osiedli w Paryżu.

Na koniec warto wspomnieć o jeszcze jednym wątku pobrzmiewającym w powieści. W rozdziale XXIII opisana została wizyta bohaterów w klubie Bal Nègre, czyli lokalu, który przyciągał swoją egzotyką elity Paryża²⁶. Opis tańczących tam kobiet, które „zmysłowemi ruchami ohydnie naśladowały grę miłosną”, został skwitowany stwierdzeniem: „Bo taniec u dzikich to tylko naśladowanie miłości” (k. 134). W drugiej fazie pracy nad maszynopisem cały ten fragment został wykreślony, a decyzję o jego usunięciu mogło wywołać kilka czynników. Być może autorzy uznali go za nazbyt skandalizujący, a zatem nie do końca licujący z poetyką utworu. Mogli jednak dojść również do wniosku, że jest nazbyt jednostronny, operujący stereotypami rasowymi, które w powieści poddano dość wyraźnej krytyce (widocznej chociażby w sposobie opisywania niewolnictwa w Stanach Zjednoczonych czy w scenach, w których mowa jest o uprzedzeniach Anglosasów – autorzy zdecydowanie potępiają je, wkładając w usta swoich bohaterów opinie względem owych uprzedzeń jako niegodziwych i zupełnie nie do przyjęcia w realiach kosmopolitycznego Paryża). Oczywiście nie oznacza to, że w tekście utworu nie było najmniejszych śladów takiej postawy, bo *Czarny Paryż* nie był wolny od wielu etnicznych klisz i uproszczeń, jakie przewijały się w całej ówczesnej kulturze, lecz – z drugiej strony – z części z nich Fuchsówna i Brzękowski zdawali sobie sprawę i poddawali je krytyce. W ten sposób ówczesna kultura popularna ujawniała nie tylko rozrywkowy, ale i emancypacyjny potencjał, któremu patronował opiewany przez autorów duch kosmopolitycznego, wolnego od uprzedzeń Paryża.

Warsztat duetu autorskiego był częścią ówczesnego pejzażu kultury popularnej, wykształcającej się na przecięciu literatury i masowych mediów. Wspólna działalność na tym obszarze wymagała nie tylko dobrze przemyślanych zasad wyznaczających ramy twórczej kooperatywy, lecz również uwzględnienia szeregu okoliczności (polityka wydawnicza ówczes-

²⁶ J. Blake, *Le tumulte noir. Modernist Art and Popular Entertainment in Jazz-Age Paris, 1900–1930*, Pennsylvania 1999, s. 120.

snej prasy wysokonakładowej, przepisy prawa autorskiego), które determinowały twórczość o charakterze rozrywkowym. Brzękowski i Fuchsówna zdecydowali się na współpracę, której ostatecznym celem miała być dobrze skonstruowana powieść rozrywkowa, spełniająca standardy stawiane przez ówczesną literaturą kryminalną. Wymagało to nie tylko odpowiednio atrakcyjnej fabuły i przykuwającej uwagę czytelników warstwy obyczajowej, lecz również uważnego konstruowania warstwy narracyjnej oraz partii dialogowych. Widoczne na kartach maszynopisu poprawki są wizualnym śladem polifonicznej genezy tekstu, w którym chodziło nie tyle o zawłości interpretacyjne, co o pomysłowo zbudowaną intrygę kryminalną. Z tego względu przykładano szczególną wagę do tego, by powieść była napisana w przejrzysty i komunikatywny sposób, usuwano z niej zatem wszystko, co kolidowałoby z potrzebami (i horyzontami) ówczesnego masowego odbiorcy. Jego oczekiwania, potrzeby wysokonakładowej prasy oraz nowe możliwości zapisu technologiczno-medialnego sprawiały, że – jak pisał Walter Benjamin – autor przeistaczał się w producenta (a w przypadku *Czarnego Paryża* – współproducenta) tekstów wytwarzanych na potrzeby kultury popularnej.

BIBLIOGRAFIA

- Balakireva M., *Concept paradoxal de „collective creation” dans l’avant-garde française: le rôle du groupe dans la création artistique*, „Studia UBB Dramatica” 2016, nr 2.
- Benjamin W., *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, przeł. J. Sikorski, [w:] tegoż, *Twórca jako wytwórca*, Poznań 1975.
- Blake J., *Le tumulte noir. Modernist Art and Popular Entertainment in Jazz-Age Paris, 1900–1930*, Pennsylvania 1999.
- Bornstein G., *Jak czytać stronę. Modernizm i materialność tekstu*, przeł. J. Sobesto i T. Kunz, „Wielogłos” 2017, nr 1.
- Borowiec P., *Między sensacją a nauką. Obraz produktów krakowskiego wydawnictwa i koncernu prasowego Ilustrowany Kurier Codzienny (1910–1939)*, Kraków–Rzeszów 2005.
- Boruszkowska I., Wójtowicz A., *Maszynopis w dobie „kultury przemysłowej”. O dwóch wersjach „Czarnego Paryża” Jolanty Fuchsówny i Jana Brzękowskiego*, „Sztuka Edycji” 2019, vol 16, nr 2.
- Boruszkowska I., Wójtowicz A., *Zapomniana powieść Joli Fuchsówny i Jana Brzękowskiego albo o dwóch maszynopisach międzywojennej powieści kryminalnej „Czarny Paryż”*, „Ruch Literacki” 2019, nr 2.
- Brzękowski J., *Literatura stosowana*, „Kurier Literacko-Naukowy” 1932, nr 40.
- Brzękowski J., *Pacyfizm*, [w:] *Wiersze awangardowe*, oprac. S. Jaworski, Kraków 1981.
- de Biasi P.M., *Genetyka tekstów*, przeł. F. Kwiatek, M. Prussak, Warszawa 2015.
- Donin N., Ferrer D., *Auteur(s) et acteurs de la genèse*, „Genesis” 2015, nr 41, <<https://journals.openedition.org/genesis/1440>> [dostęp: 6.09.2021].

- Fuchsówna J., *List do Jana Brzękowskiego z 17 lipca 1935 r.* (rękopis), (*Korespondencja Jana Brzękowskiego E-F*, sygn. BPP 1225).
- Fuchsówna J., *Literatura na szaro*, „Ilustrowany Kurier Codzienny”, 13.01.1936.
- Kittler F.A., *Gramophone, Film, Typewriter*, trans. G. Winthrop-Young, M. Wutz, Stanford 1999.
- Kracauer S., *Kult dystrakcji. O berlińskich kinoteatrach*, przeł. M. Krakowska, [w:] *Rekonfiguracje modernizmu. Nowoczesność i kultura popularna*, red. T. Majewski, Warszawa 2008.
- Kurek J., *Błyskawiczna lista wspomnień*, „Kwartalnik Historii Prasy Polskiej” 1980, z. 4. *Listy Jana Brzękowskiego do Juliana Przybosa*, [w:] *Źródła do historii awangardy*, oprac. T. Klak, „Archiwum Literackie” 1981, t. 24.
- Ross M., *Authors and Owners. The Invention of Copyright*, Cambridge and London 1993.
- Russel Ch., *Konflikt między awangardową wyobraźnią i „praxis”*, tłum. J. Płuciennik, „Teksty Drugie” 2001, nr 5.
- Segeberg H., *Literatura w kulturze przemysłowej*, przeł. B. Balicki, „Teksty Drugie” 2012, nr 6.
- Skwarczyńska S., *O pojęcie literatury stosowanej*, „Pamiętnik Literacki” 1931, nr 1.
- Stillinger J., *Multiple Authorship and the Myth of Solitary Genius*, New York 1991.
- Strożek P., *Nadzy ludzie w śródmieściu. Artystyczne manifestacje warszawskich futurystów w kontekście historii zjawiska performance art*, [w:] *Dwudziestolecie 1918–1939. Odkrycia, fascynacje, zaprzeczenia*, red. A. Zieniewicz, A. Kowalczyk, T. Wójcik, Warszawa 2010.
- Warden C., *Modernist and Avant-Garde Performance. An Introduction*, Edinburgh 2015.
- Wójtowicz A., „Czarny Paryż” – nieznaną powieść Jana Brzękowskiego i Jolanty Fuchsówny, „Pamiętnik Literacki” 2015, z. 4.

Iwona Boruszkowska – dr, adiunkt w Katedrze Teorii Literatury na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Współtworzy Ośrodek Badań nad Awangardą WP UJ. Redaktorka naukowa serii „awangarda/rewizje” Wydawnictwa Uniwersytetu Jagiellońskiego. Sekretarz redakcji „Ruchu Literackiego”. Autorka książki *Defekty. Literackie auto/pato/grafie – szkice* (WUJ, Kraków 2016) oraz monografii *Sygnatury choroby. Literatura defektu w ukraińskim modernizmie* (IBL, Warszawa 2018). ORCID: 0000-0003-0436-1965. E-mail: <iwona.boruszkowska@uj.edu.pl>.

Iwona Boruszkowska – PhD, assistant professor in the Chair of Literature Theory of the Jagiellonian University’s Faculty of Polish Studies. Co-founder of the Centre of Research on the Avant-garde at the Jagiellonian University. Academic editor of the ‘avant-garde/revisions’ series at the Jagiellonian University Press. Secretary of the editorial board of ‘Ruch Literacki’. Author of *Defekty. Literackie auto/pato/grafie – szkice* [Defects. Literary auto/patho/graphics – essays] (JUP, Krakow 2016) and the monograph *Sygnatury choroby. Literatura defektu w ukraińskim modernizmie* [Signatures of disease. Defect literature in Ukrainian modernism] (IBL, Warsaw 2018). ORCID: 0000-0003-0436-1965. E-mail: <iwona.boruszkowska@uj.edu.pl>.

Aleksander Wójtowicz – dr hab., historyk literatury, edytor, adiunkt w Katedrze Współczesnej Literatury i Kultury Polskiej Instytutu Filologii Polskiej UMCS. Zajmuje się dziejami polskich oraz europejskich ruchów awangardowych, którym poświęcił dwie książki: *Cogito i „sejsmograf podświadomości”*. *Proza Pierwszej Awangardy* (Wyd. UMCS, Lublin 2010) oraz *Nowa Sztuka. Początki (i końce)* (Wyd. UJ, Kraków 2017). ORCID: 0000-0001-8021-9210. E-mail: <awojtowi@gmail.com>.

Aleksander Wójtowicz – PhD (dr hab), literary historian, editor, assistant professor at the Department of Contemporary Polish Literature and Culture of the Institute of Polish Philology at the Maria Curie-Skłodowska University. He deals with the history of Polish and European avant-garde movements, to which he has devoted two books: *Cogito i „sejsmograf podświadomości”*. *Prose of the First Avant-Garde* [*Cogito and “seismograph of the subconscious”*. *Prose of the First Avant-Garde*] (published by Maria Curie-Skłodowska University, Lublin 2010) and *Nowa Sztuka. Początki (i końce)* [*New Art. Beginnings (and ends)*] (Jagiellonian University Press, Kraków 2017). ORCID 0000-0001-8021-9210. E-mail: <awojtowi@gmail.com>.

Szaleństwo i literatura. O *Dziennikach* Stefana Żeromskiego w perspektywie afektywnej

ABSTRACT. Chyła Karolina, *Szaleństwo i literatura. O Dziennikach Stefana Żeromskiego w perspektywie afektywnej* [Madness and Literature. Stefan Żeromski's Diaries from the Affective Perspective]. „Przestrzenie Teorii” 35. Poznań 2021, Adam Mickiewicz University Press, pp. 155–176. ISSN 1644-6763. DOI 10.14746/pt.2021.35.7.

Using the tools offered by affect theory, this article aims to present the theme of madness, its numerous incarnations and transformations in the text of the diaries that Stefan Żeromski left behind. Madness is depicted here as a phenomenon defying any kind of unambiguity; it can be anything from a secret of nature to be deciphered, through a creative frenzy of inspiration, to a state of apathy, sometimes interwoven with sudden ecstasy, triggered by the chronic hunger that Żeromski suffered as a young man, in other words: during his diarist period.

KEYWORDS: Stefan Żeromski, madness, creativity, affect theory, private diaries

Wątek obłądki, albo – oględniej mówiąc – wątek umysłowej nierównowagi, stanów granicznych z nieświadomością, z różnych powodów niezwykle, a często także – z racji warunków życia, w jakich upłynęły lata pisania tego pierwszego, osobliwego dzieła autora *Róży*¹ – niebezpiecznych i jawnie patologicznych, nie jest w kontekście *Dzienników* tematem nowym. Wiele uwagi

¹ Posługiwanie się w kontekście *Dzienników* pojęciem „dzieło” wymaga komentarza i uściślenia. Nie mam na myśli dzieła literackiego w takim znaczeniu, w jakim pisał o nim Roland Barthes, przeciwstawiając jego zamkniętą pełnię dynamicznemu, „tańczącemu” tekstowi; myśląc bowiem tymi kategoriami, *Dzienniki* trzeba uznać właśnie za tekst (zob. R. Barthes, *Od dzieła do tekstu*, przeł. M.P. Markowski, „Teksty Drugie” 1998, nr 6). Wzmianka o „dziele” sytuuje moje rozważania w tym szerokim nurcie „żeromskologii”, w ramach którego żywe jest przeświadczenie, że *Dzienniki* warto odczytywać nie w oderwaniu od pisarstwa autora *Puszczy jodłowej*, ale w ścisłym związku z jego twórczością. To przeświadczenie najdobitniej wyraził Jerzy Kądziała, mówiąc o późniejszych tomach *Dzienników*, że stopniowo „stają się powieścią” (J. Kądziała, *Przedmowa*, [w:] S. Żeromski, *Dzienniki*, oprac. i przedmową opatrzył J. Kądziała, t. 1, Warszawa 1963, s. 31. W całym tekście korzystam z tego wydania: t. 1–7, Warszawa 1963–1966, cytaty opatruję skrótami D, po którym następują numer tomu oraz numer strony. Skrót DTO to *Dzienników tom odnaleziony*, z autografu do druku przygotował, wstępem i przypisami opatrzył J. Kądziała, Warszawa 1973). Sąd Romana Zimanda uznającego, że *Dzienników* nie pisał autor *Przedwiośnia*, lecz młody człowiek – uczeń, kochanek, gubernier, wprawdzie „marzący o karierze pisarskiej”, do końca jednak „żadną miarą nie pisarz” (R. Zimand, *Diarysta Stefan Ż.*, Wrocław 1993, s. 50), zapoznaje bowiem, paradoksalnie, kluczową cechę dziennikowej materii: jej heterogeniczność. Ona to właśnie sprawia, że Zimandowski pojmowanie *Dzienników*, zrozumiałe w kontekście ich pierwszych tomów,

poświęcił mu Paweł Rodak², kilka spostrzeżeń sformułowały ponadto Łucja Zbienievska czy Alina Kochańczyk³, nie mówiąc o opiniach innych autorów, którzy, jakkolwiek skupieni nie na tej kwestii, mimochodem wspomnieli również i o niej⁴. Trzeba również zaznaczyć, że samo połączenie Żeromski–szał czy Żeromski–choroba ma tradycję tak dawną jak sama twórczość, którą w ten sposób starano się opisywać, dyskredytując przy tym i pomniejszając, tradycja bowiem, którą wraz z przykładami omawiam niżej, jest tradycją niechlubną, a jeśli przyłożymy do niej dzisiejsze normy wypracowane na gruncie etyki słowa, po prostu niedopuszczalną i skandaliczną. Nie idzie w niej o faktyczne zbadanie tropów szaleństwa, tak konkretnie obecnych w dziełach pisarza, o rozważenie, jakimi sposobami artystycznymi zmierza ku temu, co można nazwać pochwyceniem szaleństwa w sieci języka⁵. Jest to po prostu, wyraźne w wielu recenzjach i omówieniach, nie tylko pierwszych tekstów autora *Wisły*, podważanie rangi i nowatorstwa poprzez sugerowanie ich nieczystości, wypływania z zatrutych, skażonych źródeł. Żeromski, który miał zwyczaj gromadzić wszystko, cokolwiek i gdziekolwiek o nim pisano i choć nigdy nie wszczynał dyskusji w prasie, nieprzychylnie uwagi odczuwał mocno, gniewnie stwierdzał w liście do narzeczonej z 5 lipca 1896 roku: „Pisał także pan Gasztowtt po francusku i z właściwą mu głupotą przyznawał mi wszelakie przymioty, aczkolwiek jestem *maladif*”⁶. Jak informuje Zdzisław Jerzy Adamczyk, Waław Gasztowtt, autor prasowej notki omawiającej literackie nowości wydane w Polsce, a umieszczonej w „Bulletin polonais littéraire, scientifique et artistique”, posłużył się istotnie tym wyrażeniem: „Talent jego jest niezaprzeczalny, ale chorobliwy”⁷. I nie był w tej diagnozie

traci swoją przydatność dla tych końcowych, tak od nich różnych stopniem twórczej sprawności, kształtem narracji, nową pozycją autorskiego podmiotu.

² Zob. P. Rodak, *Rytuał przejścia. O dzienniku Stefana Żeromskiego*, [w:] tegoż, *Między zapisem a literaturą. Dziennik polskiego pisarza w XX wieku*, Warszawa 2011.

³ Zob. Ł. Zbienievska, *Dwaj diaryści w poszukiwaniu prawdy: S. Żeromski i S. Kierkegaard*, [w:] *Światy Stefana Żeromskiego. Studia*, red. M.J. Olszewska, G.P. Bąbiak, Warszawa 2005; A. Kochańczyk, *Stefana Żeromskiego droga do literatury (o „Dziennikach”)*, [w:] *Klucze do Żeromskiego*, red. K. Stępnik, Lublin 2003.

⁴ Zob. np. *Stefan Żeromski. Kalendarz życia i twórczości*, oprac. S. Eile, S. Kasztelowicz, Kraków 1976, s. 31.

⁵ Taki wysiłek podjęto kilkakrotnie w późniejszych latach. Powstałe szkice (np. D. Dziurzyński, *Dwaj szaleńcy Stefana Żeromskiego. Przyczynek do antyportretu ideowca*, [w:] *Światy Stefana Żeromskiego...*; D. Trześniowski, „Niech stanie się zgroza...”. *Paralela: Żeromski – Conrad*, [w:] *Żeromski. Tradycja i eksperyment. Studia*, idea i układ J. Ławski, red. A. Janicka, A. Kowalczykowa, G. Kowalski, Białystok–Rapperswil 2013) nie mają oczywiście żadnej łączności z czarną tradycją krytycznego paszkwilu, o której piszę.

⁶ S. Żeromski, *Pisma zebrane*, red. Z. Goliński, kontynuacja pod red. Z.J. Adamczyka, t. 35, *Listy 1893–1896*, oprac. Z.J. Adamczyk, Warszawa 2001, s. 394.

⁷ Tamże, s. 395, przyp. 4.

odosobniony (słowo diagnoza nabiera szczególnych znaczeń w kontekście praktyk samozwańczych lekarzy), choć jego adherenci szli nieraz dalej, często nieskłonnii przyznawać Żeromskiemu żadnych stron dobrych, a tym bardziej talentu. Należał do nich Jan Baudouin de Courtenay, nazywający autora *Walki z szatanem* „krzewicielem zdziczenia”⁸, a jego zdanie podzielał Ludwik Skoczylas, w którego tekście *Bez odpowiedzialności* roi się od podobnych w wymowie zwrotów: są więc „zbożenia psychiczne”, znów chorobliwość, „słabość”, „fatalne wpływy”, „niepoczytalność”, „perwersja”⁹, wreszcie passusy tak wymowne i śmiałe, że przywołać je można tylko w całości:

Są książki [...], po których przeczytaniu osadza się na dnie duszy jakaś odraza, jakiś wstręt, który następnie przenosi się na autora. Bo książka jest przede wszystkim zwierciadłem duszy autora, nawet wbrew jego woli.

[...] Twierdzą, że dzieła te zostawiają zawsze jeden i ten sam posmak. Jest to posmak dokonanej zbrodni. Wrażenie, jakie pozostawia lektura Żeromskiego, jest przygnębiające i okropne. Jest w beznadziejnym smutku, w którym się unicestwia dusza artysty – ohydne¹⁰.

Jak w takim razie wytłumaczyć poczytność i autorytet, jakimi się cieszyły zbrodnicze dzieła? Także z tą kwestią rozprawił się polemista nieustraszenie. Wszak:

Palacz opium nie chce się wyrzec przyjemność sprawiającej mu trucizny, to samo alkoholik. Społeczeństwo chore chłonie całą siłą to, co mu szkodzi, jeśli tylko jest przyjemne. A Żeromski umie uprzyjemniać lekturę swoim czytelnikom. Umie szarpać nerwy, a potem je pogłaskać. Poczytność Żeromskiego u nas dowodzi tylko, do jakiego stopnia osłabiony psychologicznie jest nasz organizm¹¹.

Gdyby zjawisko tego typu odczytań skończyło się wraz z burzą wokół *Przedwiośnia*, nader łatwo by było z nim się uporać. Jego żywot jednakże był znacznie dłuższy, a żeby sprawę skomplikować tym bardziej, warto pamiętać, że nie sami tylko nienawistnicy uruchamiali w swej refleksji krytycznej wątki choroby. obrońcy niejednokrotnie je przejmowali: tak postąpił choćby Wilhelm Feldman, który, odpowiadając Skoczylasowi, pisze tak oto: „Żeromskiego każdy wiersz drga histerycznym nieraz bólem z powodu zła natury ludzkiej i nędzy naszych stosunków”¹². Właśnie „histeria” wydaje

⁸ J. Baudouin de Courtenay, *Krzewiciele zdziczenia*, [w:] Żeromski. *Z dziejów recepcji twórczości 1895–1964*, wybór tekstów i wstęp Z.J. Adamczyk, Warszawa 1975.

⁹ L. Skoczylas, *Bez odpowiedzialności*, [w:] Żeromski. *Z dziejów...*, s. 145–148.

¹⁰ Tamże, s. 147.

¹¹ Tamże, s. 148–149.

¹² W. Feldman, *O cześć nowszej literatury polskiej*, [w:] Żeromski. *Z dziejów...*, s. 160.

się tu pojęciem fundamentalnym, tkwi w nim jakby esencja tego dyskursu, owej swoistej medykalizacji dzieł Żeromskiego. Do tych, którzy wiaźali ją z *Dziennikami*, należał między innymi Wojciech Żukrowski. Przedstawiając koleje, jakie stopniowo przechodziła relacja, którą nawiązał z książkami autora *Róży* w wieku chłopięcym, autor *Kamiennych tablic* pisze o wstrząsie, jakim były *Dzienniki*, i dowartościowuje je kosztem prozy, chociaż w nich właśnie historyczność dostrzega (w epice przeszkażają mu inne rzeczy, przede wszystkim „koturny”, „nieznośny patos”¹³). Jeszcze dalej idzie Łucja Zbieniewska. Poddawszy analizie zmienność nastrojów, jaka cechuje autora-bohatera wczesnych dzienników, podsumowuje: „Diagnoza dzisiejszych psychiatrów brzmiałaby zapewne: typowa depresja dwubiegunowa”¹⁴. Uwaga ta, choć terminologicznie mocno nieściśła, jest jednak frapująca, a to dlatego, że na rachunek grona hipotetycznych specjalistów-lekarzy robi się tutaj nader brzemienią w skutki próbę diagnozy, która, jak sążę, gdyby sformułowana ją w innym trybie i na innych zasadach, nie *en passant*, miałaby dużą szansę stać się zawiązkim nowego odczytania całej twórczości możliwego pacjenta.

Są także wypowiedzi innego typu, pokazujące drugą stronę zjawiska. To wypowiedzi, w których na pierwszy plan wysuwa się sprawozdanie z niezwykłych wrażeń, jakich lektura Żeromskiego dostarcza, i odczuwanych jako ważne i piękne, a nade wszystko „szalonej” intensywności wyróżniającej jego tekstowe światy. I tak na przykład Władysław Bukowiński pisze w swym szkicu, że autor recenzowanych właśnie *Ludzi bezdomnych* macza pióro „w gorącej krwi swego serca”¹⁵, Orzeszkowa podkreśla w prywatnym liście siłę wyrazu przeczytanych *Popiołów*¹⁶, która, jak mówi, idzie „do szpiku kości”¹⁷, Adamczewski spostrzega w jego pisarstwie „jakieś zawrotne rzućanie się głową w wir uczuciowych uniesień”¹⁸, a Hutnikiewicz, objaśniając metodę, jaką pisarz osiąga taki rezultat, stwierdza, że „Przedstawiając [...]

¹³ W. Żukrowski, wypowiedź w ankiecie *Żeromski żywy czy martwy?*, [w:] *Żeromski. Z dziejów...*, s. 356–359.

¹⁴ Ł. Zbieniewska, dz. cyt., s. 123.

¹⁵ W. Bukowiński, *Z powodu nowej powieści pt. „Ludzie bezdomni”*, [w:] *Żeromski. Z dziejów...*, s. 42.

¹⁶ E. Orzeszkowa, *Listy zebrane*, oprac. E. Jankowski, t. 4, Wrocław 1958, s. 153.

¹⁷ Jednocześnie nie można tutaj przemilczeć, że stosunek pisarki do Żeromskiego nie był tak prosty. Choć *Popioły* budziły w niej szczery podziw, *Dzieje grzechu* uznała już za błąd w sztuce i za produkt rozkładu jego zdolności: „aj-aj-aj-aj! oj-aj-aj-aj! Szkoda! szkoda! szkoda! ratujcie! Talent wielki od rozkładu, społeczeństwo czytające od zatrucia ratujcie!” (E. Orzeszkowa, *Listy zebrane*, oprac. E. Jankowski, t. 6, Wrocław 1967, s. 243). Jak jednak słusnie podkreśla wydawca listów, „Orzeszkowa, zgodnie ze swym kodeksem estetycznym i moralnym, nie mogła apróbować *Dziejów grzechu*”, a nadto dała wyraz swym niepokojom w całkowicie prywatnej korespondencji (zob. tamże, s. 284).

¹⁸ S. Adamczewski, *Sztuka pisarska Żeromskiego*, Kraków 1949, s. 57.

różne sytuacje psychiczne, zwłaszcza stany szczególnego wzruszenia, lęku, zmieszania czy podniecenia, Żeromski daje nie tyle ich psychologiczną analizę, ile raczej odtwarza ich korelaty fizjologiczne¹⁹.

Wszystkie te wypowiedzi, tak różnorodne: entuzjastyczne i pełne resentmentu, obszerne lub pozbawione dalszego ciągu, zebrane razem rzucają szczególne światło na praktykę pisarską, jakiej dotyczą. Uderza zwłaszcza namacalność, fizyczność i somatyczność powyższych tropów. Nawet domniemane kryminogenne właściwości powieści, o których mowa, mają rzekomo płynąć tak z podejrzanej, wstrętnej i perwersyjnej duszy autora, jak ze sła-bego, tkniętego chorobą ciała, by móc następnie żerować na równie kruchym i przeżartym niemocą ciele społecznym.

W *Dziennikach* obłąd w całej anatomicznej dotykalności, obłąd zasiedlający nie tylko myśl, ale też ciało, może nawet ciało na pierwszym miejscu, zjawia się często i ma wówczas charakter niesamowity, a jego opis wibruje fascynacją i wolą wiedzy, a także wolą pisarskiego oddania sprawiedliwości temu, co ciemne, nieznanne, obce i groźne. Mówi Żeromski:

Wieczorem Tadeusz Radzikowski opowiadał mi o losie jednego ze swych kuzynów, który będąc już na czwartym kursie medycyny dostał pomieszania zmysłów – z głodu. Snuły mi się zaraz przed oczyma kontury dawno już marzonej przeze mnie powieści pt. Powiastka bez tytułu. Chciałbym wystawić tam los poety, chciałbym zbić niejako wszystkie me o przyszłości marzenia w jedne powieści całość (D 1, 91).

Sprzyjała temu atmosfera epoki, której scjentyzm z kolei tkwił korzeniami w dwóch poprzednich stuleciach. I tak jak pewne cechy szczególne czaszki miały wyróżniać genialnego poetę, co też z przejściem studiował młody Żeromski (zob. D 1, 140), tak też długo sądzono, że pewne cechy czysto fizjologiczne, co prawda różnie przez rozmaitych uczonych rozpoznawane („miętkość czy sztywność, gorąco czy oziębienie”²⁰), zwykły towarzyszyć szalonym ciałom, w znaczący sposób różniąc ich anatomię od tej właściwej, zdrowej, a więc normalnej. Żeromskiego nie mogło to nie zajmować. Z wielu powodów, głównie jednak dlatego, że po prostu nie ma dla niego sprawy, która liczyłaby się bardziej niż ciało ludzkie, rozumiane wszechstronnie: jako instrument poznania (doznania) świata, siedlisko myśli, nośnik wszelakich treści, od estetycznych w splocie z erotycznymi, przez etniczne, społeczne, aż po w swoisty sposób metafizyczne. Jak wynika z *Dzienników*, od zawsze sądził, nie od razu wprost to artykułując, że wmontowane w ciało jest też pisanie, że jego waga, siła, temperatura, chce się powiedzieć: właściwości

¹⁹ A. Hutnikiewicz, *Żeromski*, Warszawa 1987, s. 367.

²⁰ M. Foucault, *Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu*, przeł. H. Kęszycka, wstępem opatrzył M. Czerwiński, Warszawa 1987, s. 239.

fizyczne literatury, są w wielkim stopniu dosłownie funkcją biologii, właściwości fizycznych piszących ciał. Stąd też rozbieżności i dysproporcje spostrzegane na linii ciało – pisanie takie głębokie robią na nim wrażenie: „spotykam... Prusa. [...] Włosy siwiejące, futro rozpięte, wielkie kalosze zabłocone po literacku. Niepozorna taka kreaturka – a to Prus, ten wielki psycholog ludu, ten optymistą i satyryk nasz” (D 3, 195). Przybywszy do Warszawy, nie mógł studiować wymarzonych już w szkole nauk medycznych, z pasją więc postanowił brać to, co jest, i wyciągnąć z tego maksimum dobra. Ogrom entuzjazmu budziła w nim rozpoczęta wówczas weterynaria, która, choć oczywiście była ersatzem, dawała jednak możliwość cudownych odkryć, pozwalała wnikać w sekrety ciał – nie jedynie zwierzęcych, należy dodać – poznawać na gorąco i z pierwszej ręki zachodzące w ich tajniach wielkie procesy. Czytamy więc:

Na wczorajszej [...] lekcji anatomii – słuchaliśmy prelekcji... o mózgu. Moje dawne marzenia ziściły się. Widziałem i krajałem mózg. Myślałem, że wścieknę się z radości, kiedy odnalazłem nerw wzroku, kiedy wpatrywałem się w tę cudowną budowę arboris vitae, kiedy dopatrywałem pierwszej, drugiej, trzeciej, aż do dziesiątej pary nerwów [...]. Nad samym mózgiem można życie zatracić. To arcydzieło straszne i wydaje mi się niepojęte dziś, jakieś ogromne. I znowu stare pytanie: co to jest wzrok?... co to jest widzieć? (D 3, 244–245)

Zresztą wszystko, co niosą ze sobą „lekcje” (tak z rosyjska mówiło się o wykładach), a zatem wszystko, co ma związek z przyrodą, materią, życiem, namacalną, konkretną życiową prawdą, co daje, jak powiadano wówczas, realny grunt, podnieca i rozmarza, takie jest inne od warunków gimnazjum, gdzie fizyki było jak na lekarstwo, „grecyzny” i łaciny za to na kubły²¹:

Z rozkoszą budzę się rano – pisze diarysta – ubieram szybko i biegnę, by się na chemię nie spóźnić. Cóż za nauka! Przechodzimy rzecz o elementach – więc doświadczenia z chlorem, bromem, jodem, etc. Rzeczy elementarne, a światy mi nowe otwierają. Systematyka zwierząt, zapładnianie w roślinach – ileż w tym cudów... Wracam zawsze odurzony i zachwycony (D 3, 49).

Naukowe poznanie najprostszych zjawisk obecnych w codziennym życiu pozwala przeżyć rozkosz i uniesienie, zarazem jednak od zawsze – bo pierwszy zapis, jaki otwiera dziennik, jest relacją z pokazu magnetyzera (zob. D 1, 49–50) – wielką ciekawość budzi w Żeromskim to, na co trudno się natknąć na każdym kroku, to, co wyzwała najostrejsze napięcia, mija

²¹ S. Żeromski, *Pisma zebrane...*, t. 6, *Szyfowe prace*, oprac. W. Wasilewska, Warszawa 1990, s. 185.

się z normą i urąga prostocie powszechnych reguł. A pociąga go zwłaszcza z tego powodu, że z ciemnością, którą to ewokuje, wiąże się, jak przypuszcza, sekret twórczości, gdzieś tutaj właśnie, sądzi, biją jej źródła.

Wszak etymologicznie wariat to ten, co się różni od innych, i już choćby z tej racji może być bliski prawdziwemu artyście, szczególnie temu w typie wieszcz-proroka, a nie zapominajmy, pod jak przemożnym wpływem romantyczności był w czasach szkolnych przyszły autor *Popiołów*, piszący o tych sprawach na przykład tak: „Kto zechce być wyjątkiem, tego nie szukaj między zadowolonymi, tego szukaj gdzieś wśród obcych, łamiącego się z życiem i łamiącego daremnie. [...] Być wyjątkiem – znaczy być wolnym od reguły, czyli wolnym – znaczy być wariatem. Biedna ta wolność!” (D 2, 17).

Liczne są również takie sformułowania, w których znika luźne powinowactwo, a pojawia się czyste utożsamienie: „pisząc, męcę się jak wariat” (D 5, 280); „Łażę jak wariat po pokoju, rzucam się do kajetu, piszę, przekreślam to, co napiszę – i na tym koniec. Ale czułbym się strasznie nieszczęśliwym, gdybym powieści tej nie napisał” (D 3, 106), a nawet takie: „Czemu każda myśl pada mi w mózg jak kropla wody na obnażony czerep wariata. Zdaje mi się nieraz, że mam już obłąd” (D 2, 352). Potencję twórczą, którą wyzwala stan szaleństwa, Paweł Rodak kojarzy właśnie z motywem szału romantycznego czy bliskiego szalowi rozplamienia, braku wszelkiej kontroli przypisywanych natchnieniu poetyckiemu. Twierdzi nawet, że w dalszych partiach dziennika Żeromski szal świadomie w sobie podsyca, aby móc go wyzyskać w pisarskich celach. Ta ostatnia opinia sięga, wydaje mi się, nazbyt daleko, po prostu rodzaj dyspozycji psychicznych i rodzaj życia, jakie prowadził wówczas autor *Dzienników*, sprzyjają trwaniu na najwyższym poziomie twórczych wibracji. Nadto język obłądu służy obsłudze bardzo różnych doświadczeń, nie jedynie pisania, lecz i kochania w całej różnorodności jego aspektów, zarówno erotycznych, jak i związanych z miłością ojczyzny czy ukochanej, zmarłej od dawna matki. Oraz lektury.

W wypadku tej ostatniej obłąd powraca wyjątkowo uparcie i dzieje się to co najmniej na dwa sposoby. Jeden z nich występuje w okresie wczesnym, czyli zawartym w pierwszym tomie *Dzienników* kanonicznej edycji z lat sześćdziesiątych. To sytuacja, w której odkrycie w wierszu, w tekście powieści, także w szkicu krytycznym zapisu stanów podobnych własnym przeżyciom znowu przybliża autora do normalności, daje poczuć otuchę płynącą z faktu, że nie on jeden takich wrażeń doznaje, jak choćby tutaj:

Powieść bez tytułu [Kraszewskiego – przyp. K.C.]! niedościgły ideał dla mnie. Całe życie moje ze wszystkimi jego odcieniami, ze wszystkimi bólami i dniami szczęścia

wlane na te karty. Więc nie jam jeden taki! więc takich jest wielu i bardzo wielu! Więc ja nie jestem dziwakiem i szaleńcem, bo istnieje cała kasta podobnych mnie. Z kogo się śmieją nie dlatego, że głupi, ale dlatego, że inny od tłumu, że widzi tam, czego nie spostrzegą inni – ten ma przyszłość przed sobą!
Wielkie, święte słowa! Zapisalem was na zawsze w moim sercu! (D 1, 96)

Sytuacja druga to kontakt z tekstem, który sam z kolei sprawia wrażenie szalonego zapisu i czytelnika przedzierzga w podmiot szalony, jedyny, jaki oceni taką lekturę i będzie mógł po prostu przeżyć ją w pełni. Oczywiście ten właśnie rodzaj szaleństwa ma najwięcej wspólnego z romantycznością, a jeszcze więcej bodaj ze świętym szałem nawiedzonych przez bogów, z obłędem greckim, a starożytność grecka jest, jak wspomniałam, z racji wyposażenia kulturowego, które dawało elewom carskie gimnazjum, żywą i trwałą częścią ich codzienności, nader ważną również dla Żeromskiego. Szaleństwo takie otwiera wgląd w prawdę sztuki, zdziera z rzeczywistości błony ułatwień, przyzwyczajzeń, wszelkich automatyzmów, obnaża rdzeń, w który może uderzyć wielkie przeżycie. Autorzy tekstów zdolnych tego dokonać to ludzie różni, bardzo sobie dalecy stylem i czasem, ale jest jeden, który zajmuje wśród nich pierwszą pozycję, niekwestionowaną i naturalną, i jest nim Szekspir, zwłaszcza Szekspir z *Hamleta* i *Króla Leara*. Tekst szekspirowski jest w odczuciu diarysty porywający w sensie całkiem dosłownym, porywa, chwytą, ciągnie bezbronne ciało, ogarniając je sobą jak dziki żywioł, zmusza do reakcji wręcz fizykalnych, sam jest bowiem cielesny w najwyższym stopniu:

Przytoczę tutaj zaraz parę słów Hamleta – pisze diarysta – i każdy musi zobaczyć wtedy, że gdy on to mówi, to naprężają mu się na czole żyły, bieleją wargi, drżą ręce, pąsowieje twarz. Widzisz jego rozwarłe wargi, białe grożące zęby, straszliwą, zwierzęcą wściekłość w oczach. Powiadam, że malować słowami człowieka w ten sposób jest czymś wyższym niż artyzm (D 3, 267).

Nic też dziwnego, że i we własnym pisarstwie dąży w tę stronę, choć momentami zjawia się w nim poczucie, że inna sztuka więcej w tym względzie może:

Rozumiem operę. To wszystko, co cię męczyło nadmiarem tonów – to uczucia wypowiedziane tonami. Jakaż to straszna rzecz! Te jęki wiolonczeni – to uplastycznione, wypowiedziane uczucie rozpacz, ten jęk dwudziestu skrzypiec – to ból straszny, to brząknięcie arfy – to obłąkany skon myśli. Trzeba więc wsłuchać się tylko i zobaczyć się uczucia uplastycznione. Dziwna to jednak rzecz: z tej niezbadanej przepaści, jaką jest uczucie, zrobić coś, co pochwycić można, uzmysłowić rzecz nadzmysłową,

przedstawić, zrobić niejako mechaniczny przyrząd, ukazujący siłę, rodzaj i przebieg uczucia. Nadziemski wynalazek!

Ach, ta wiolonczeła i śpiew – wpadły jak kamień we mnie i bołą mię w piersiach. Zrozumiałem operę i jęczy ona cała we mnie, skarży się...

Ach – muzycy, muzyka – szczęśliwi! Im nie zabraknie materiału na pokazanie, jak się to cierpi, co się dzieje w duszy, jak to latają spłoszone myśli, jak bije serce, jak pali się krew, jak łyż duszą – a nam, słowami mówiącym, to się nie uda. [...] Grając mówi się: ja to w tej chwili czuję. Dziwny dziw... (D 3, 162–163)

Takie chwile zdarzają się jednak z rzadka, u ich podłoża jest, jak można przypuszczać, raczej nieufność wobec pierwszych posunięć własnego pióra („my, słowami mówiący”) niż zwątpienie w sprawczość literatury: jej dowodów jest przecież w dziennikach ogrom, a dowodem koronnym byłby tu znowu przytaczany przed chwilą sąd o Szekspirze. Zresztą w słowach zachwytu nad owym czarem, którym włada muzyka, powraca to, co zachwyca diarystę w tekstach Szekspira, Szekspir bowiem potrafi, tak jak muzyka (w tym akurat wypadku była to *Halka*) stać się doznaniem, pozostawić swoją sygnaturę w czytającym/słuchającym ciele, wrosnąć w to ciało, żyć w nim, wypełnić je, aż staną się możliwe słowa zapisu, że oto boli nas w piersiach dźwięk wiolonczeły, bo między nim a nimi nie ma granicy. Tak jest z muzyką, przekonuje Żeromski, tak może być ze słowem, w tym jego słowem.

Wystarczy porównanie numerów stron, z których pochodzą uwagi o operze i o Szekspirze, by się przekonać, że pomiędzy relacją o sile *Halki* a opowieścią o potędze *Hamleta* wiele się stało. Nie tylko w czasie, również w życiu diarysty. Żeromski z czasów *Halki* to pełen życia, pogody i wiary w przyszłość, nieźle sytuowany korepetytor w bogatym domu warszawskiego rejenta. Żeromski szekspirowski jest już prawdziwie i do głębi kim innym. Czas najgorętszych, najbardziej ekstatycznych czytań Szekspira zbiega się w jego życiu z okresem strasznej, pogłębiającej się niemal z dnia na dzień nędzy. Nie bez powodu padł tu wyraz ekstaza, tak bowiem sam Żeromski ujął ten rodzaj oglądu rzeczywistości, który nie jest dostępny ludziom nie-głodnym. Chroniczny głód zmienia fakturę myśli, tak że płaczą się nieraz jak od gorączki – to słowo wraca, i nie dlatego chyba, że takie trafne, raczej dlatego, że najmniej niewłaściwe, najmniej odległe. Głód odmienia też język, odkształca go, porusza jego zakrzepłe, zmartwiałe warstwy, każe sięgać do głębi, do takich rezerw, które w szczęśliwszych czasach leżą odłogiem.

W dziwaczny sposób przyglądam się sobie podczas głodu. Obserwuję się ze skrupulatnością fizjo-psychologa, Kiedy np. zaczynam dziwnie, namiętnie, gorączkowo iść gdzieś, jakby uciekać przed sobą, to jednocześnie rozmyślam, co się to robi ze mną? Przypuszczam to i owo, ale nie myślę opierać się temu prądowi gorączki, jaki

mię ogarnia. Nie wiedziałem, co się ze mną dzieje jedynie w chwili kłótni z Sopli-
cą, kiedy miotałem dziwne, brudne wyrazy, których nie używam nigdy (D 3, 282).

Szekspir staje się wówczas wyrazicielem odczuć, jakich w nim nie ma, zapisanych dosłownie i literalnie, ale oko lektora, już naznaczone, dotknięte tym doświadczeniem, staje się zdolne wyczytać treść niedostępną w trybie lektury zwykłej, sytej, spokojnej. Z okrutną dosłownością spełnia się to, o czym marzył tylekroć w szczęśliwych czasach: znika granica między tekstem a ciałem, o której zasypianie czy „zniweczenie”, jak by pewnie powiedział, będzie potem zabiegał przez wszystkie lata, tak całkowicie oddane literaturze: już nie pomiędzy sobą a tym, co czyta, ale pomiędzy tekstem, który napisze, a potencjalnym, czytającym go ciałem. I to jest jeden, właśnie ów ekstatyczny, wymiar tej sprawy. Bo oczywiście był także i wymiar drugi, literatura, która wdarła się w życie tak radykalnie, z tak miazdzącą potęgą, musiała nabrać aury niesamowitej, jako twór bezcielesno-cielesny i żywo-martwy, nad którym człowiek z nagłą może utracić wszelką kontrolę. Od tego doświadczenia będzie się pisarz wyzwalał na różnych drogach – początkowo w listach do narzeczonej:

Mój stary Szekspir. Pięć lat temu czytałem go, a raczej czytałem ludzkość przez niego – na piątym piętrze na Chmielnej. Dziwne to były czasy: kochałem się nie-
szczęśliwie w meżatce, cierpiałem głód przez cały maj i czytałem Szekspira – rano w Ogrodzie Botanicznym, a w nocy w domu. Sypiałem od jedenastej rano do piątej, szóstej po obiedzie, aby zaspać czas obiadu oraz wszelkiej kawy i okpić żołądek. [...] Napisałem wtedy nowelę, dziką i mistyczną nowelę. [...] Zniszczyłem ten utwór, o którym wiedziałem naprzód, że go nikt nie zrozumie, ale w to, com wtedy napisał, wierzę dziś i będę wierzył do końca życia. Wtedy bowiem przekonałem się, co to jest litość, jaką ona gra rolę w życiu ludzkości. Nauczyłem się jednej prawdy, jaką na próżno staram się określić, wyważyć z siebie, nazwać w rozmaitych utworach, a nauczył mnie tej prawdy głód i ten stary Szekspir...²²

A po latach inaczej, a więc tak samo jak wówczas, gdy tamto trwało, jedyną drogą, której zaufałem głęboko na resztę życia, tautologiczną drogą literatury, mianowicie pisząc *Dzieje grzechu*, gdzie w doświadczenie własnych sesji z Szekspirem, odbywanych w zamęcie głodowych rojeń, wyposażył Łukasza Niepołomskiego²³.

Przewidywanie skutków długiego głodu staje się z czasem rodzajem okrutnej gry, by nie powiedzieć: makabrycznej rozrywki („Zróbmy sobie tę

²² S. Żeromski, *Pisma zebrane...*, t. 34, *Listy 1884–1892*, oprac. Z.J. Adamczyk, Warszawa 2001, s. 319–320.

²³ Zob. S. Żeromski, *Pisma zebrane...*, t. 12, *Dzieje grzechu*, oprac. E. Jaworska, t. 1, Warszawa–Kielce 2015, s. 97–98.

przyjemność – pisze na przykład – i powtórzmy raz jeszcze: nic dziś nie ja-
dłem...” – D 5, 108). Nawet poznawszy do gruntu istotę głodu, zgłębiwszy –
jak prawdziwy „mistrz głodowania” – jego mechanizm, wciąż nie sposób
przewidzieć, co jeszcze zrobi z wydany sobie na pastwę piszącym ciałem
i utkwioną w tym ciele bezbroną myślą. Robi bowiem rzeczy najbardziej
sprzeczne: czasem spycha na dno głuchej apatii, kiedy indziej wyostrza
władze umysłu do takich granic, że autor żyje w permanentnym olśnieniu,
w jakimś ciągłym alercie twórczych zdolności:

Robię się – mówi – prawie innym człowiekiem. Nieustanne sprzeczenie się ze
sobą, filozofowanie, te ciągle i natrętne monologi, ta nieustanna naprężoność mó-
zgu, szyderstwo ze siebie – posuwają mię i posuwają naprzód. Na wszystko patrzę
baczniejszymi oczyma. Nigdy może w życiu nie przesunęło mi się przez głowę
tyle artystycznych form, tyle obrazów, tyle zapytań, tyle rozumowań. Największy
geniusz nie potrafi wyprowadzić takiego szeregu obrazów, ile ich rzuca człowiek
głodny (D 3, 283).

Ma się wrażenie, że rozjątrzona ciekawość własnych reakcji, tego, co
się z nim samym będzie dziać jutro, za tydzień, za dwa tygodnie, jak on to
zniesie, a także, *last but not least*, jaką to formę przybierze w jego dzien-
niku – wciąż na nowo każe mu zbierać siły, trzyma na dystans rezygnację
i rozpacz, i naprawdę, dosłownie – pozwala istnieć. W świetle tych faktów
zadziwia odczytanie Anny Zdanowicz, której stała obecność obrazów nędzy
w dziennikowych zapisach jawi się jako „efekt identyfikowania się diarysty
z obowiązującym [w jego epoce – przyp. K.C.] ideałem pisarza”²⁴. W jej ro-
zumieniu intymna opowieść twórcy o jego losach, których najważniejszymi
elementami są w tamtych latach „niedola, samotność, bieda, niezrozumie-
nie”, to po prostu „typowy model artysty”²⁵. Lektura taka zaciera nie tylko
pamięć o podglebiu społeczno-ekonomicznym dziejów autora (wbrew tytu-
łowi pracy samej badaczki, który przecież podkreśla wagę wspólnoty), lecz
także ludzką prawdę i treść dramatu, którego wiwisekcją staje się dzien-
nik. Nic, jak się zdaje, nie uzmysławia dobitniej skali tej nędzy, tak łatwo
zbytej frazesem o „typowości”, niż... ustalenia ściśle językoznawcze, a nade
wszystko analiza frekwencji kluczowych słów. „Ogólna liczba użycy wyrazu
głód przez pisarza wynosi 188 (w tym aż 59 poświadczeń pochodzi z ma-
teriałów autobiograficznych), podczas gdy *apetyt* występuje tylko 37 razy.
Natomiast wyrazy o znaczeniu antonimicznym *dosyt*, *przesyt* czy *obżarstwo*

²⁴ A. Zdanowicz, *Metafizyka i życie społeczne. Stefan Żeromski wobec problemów współ-
czesności*, Warszawa 2005, s. 50.

²⁵ Tamże.

pojawiają się tylko sporadycznie. Liczby te mówią – kończy Barbara Bartnicka – same za siebie”²⁶.

Z jednej jeszcze przyczyny wraca szaleństwo w dziennikowych notatkach. Jest po prostu tematem prac literackich, które podjął diarysta i z których dziejów zdawał obficie sprawę, a miał to być, o czym, ma się rozumieć, wtedy nie wiedział, jedyny ślad, jaki pozostał dzisiaj po jego pierwszych, nieprzyjętych do druku szkicach i studiach, również o tym mistycznym, wspomnianym w liście, o którym w maju 1887 roku mówił tak oto:

Przez cały dzień dzisiaj pisałem moje patologiczne studium pt. *U drzwi obłądu*. Napawa mię to niewysłowioną rozkoszą. Czasami latam po pokoju jak wściekły, targam włosy, płaczę. Ach, to nie obiektywizm i nie studium – to poezja. Widzę i cierpię z człowiekiem, jakiego rysuję. Tylko – że to tak zwykle u mnie wychodzi: bez początku i końca, oderwany skądś ładny, śliczny kawałek mozaiki. Ludzi w tym nie dopatrzysz – tylko ich uczucia. Jeśli mówię, jaka jest twarz, to wtedy, kiedy ta twarz kurczy się od namiętności lub bólu (D 3, 291).

Mamy tu niemal wszystko. Niemal – bo skrupulatny opis pokoju, w którym dochodziło do tych uniesień, a bez którego scena jest niekompletna (wróci on potem na wstępie opowiadania *W sidłach niedoli*), pojawi się w dzienniku za dwa tygodnie. Wszystko – bo jest to przecież ni mniej, ni więcej, tylko relacja z uprawiania twórczości, sporządzona zarazem językiem szalu i ekstazy miłosnej. Są to w tekście *Dzienników* trzy dominanty, trzy główne węzły opowiedzianej w nim niepełnej biografii. Kochać, szaleć, pisać.

Łatwo wydobyć związki między nimi: wszystko to sprawy ciemne i ostateczne, we wszystkich tkwi i przemoc, i tajemnica. Są ryzykowne; język, który powstaje na ich potrzeby, też nie może cofnąć się przed ryzykiem: powikłania, dziwności, tego wszystkiego, co tak lekko przychodzi nazwać przesadą. Lub brakiem gustu²⁷, jak to zrobiła choćby Maria Dąbrowska, pisząc: „Żałosny dziennik nacechowany właściwym Żeromskiemu zawsze złym smakiem”²⁸. Jest tak, jak gdyby pisarka nie chciała uznać, jakkolwiek wspomniała o tym w poprzednim zdaniu, że słucha wynurzeń nastolatka (chodziło o fragmenty pierwszego tomu) – dla niej jest to Żeromski ten

²⁶ B. Bartnicka, *Słownictwo pism Stefana Żeromskiego*, t. 8, *Świat doznań zmysłowych (węch, smak, dotyk)*, Kraków 2007, s. 117.

²⁷ Przypomina się tutaj świetna uwaga Konstantego Jeleńskiego: „Niestety, »dobry smak« i »poziom europejski« są stałą, niezależną od systemów politycznych troską naszej kultury. Na pytanie, »z czym się możemy pokazać w Paryżu?«, automatyczną niemal odpowiedzią jest: »z tym, co najbardziej paryskie«” (K.A. Jeleński, *Polscy paryżanie*, [w:] tegoż, *Chwile oderwane*, wybrał i oprac. P. Kłoczowski, Gdańsk 2010, s. 204).

²⁸ M. Dąbrowska, *Dzienniki 1914–1965*, pod kierunkiem T. Drewnowskiego, t. 8, Warszawa 2009, s. 23.

sam co zwykle, o którym zresztą, wbrew temu, co sugeruje ton tej uwagi, nie zawsze wypowiadała się tak bezwzględnie²⁹. Całkiem inaczej oceniał program autora *Ludzi bezdomnych* Henryk Markiewicz: widział w nim przejaw stylistycznej odwagi, odwagi operowania superlatywem, słowem gorącym, o największym napięciu emocjonalnym³⁰. Mówi on również, jednym głosem z Arturem Hutnikiewiczem, którego słowa wtapia w swoją wypowiedź:

Zapewne, powściągliwość i dyskrecja są znamieniem kultury, ale programowy „wstyd uczuć”, narzucony despotycznie modą i tyranią literackich i obyczajowych konwencji, prowadzi do niesłychanego zubożenia życia i sztuki. Tymczasem wydaje się niekiedy, że mamy dość już tego pozowania ustawicznego na niewzruszoność, że pod pokładami sztucznie robionego cynizmu, chłodu i obojętności kryje się we współczesnym człowieku jakieś pragnienie romantyczności, zdolność bezinteresownego zachwycania się pięknem świata, urodą życia i dawania tym usprawiedliwionym uczuciom niczym nie skrępowanego wyrazu. Żeromski zaspokaja tę potrzebę, tak obcą na pozór współczesności, a w istocie wciąż żywą, instynktowną i naturalną³¹.

I rzeczywiście: autor *Puszczy jodłowej*, niebezkrytyczny, ale pełen uznania admirator sztuki Sienkiewicza, chciał chyba, by czytelnicy i czytelniczki byli w kontakcie z jego literaturą jak Jan Skrzetuski, kiedy „za serce chwyciło go coś jak ręką”³². Sam niedoszły lekarz i weterynarz, człowiek skalpela, miał do metafor nasyconych konkretem anatomicznym zmysł pierwszorzędnym. Jego piarstwo jest piarstwem skrajności i reakcje na nie

²⁹ Nie tylko w tekstach przeznaczonych do druku, również w *Dziennikach*. Oto znaczący przykład: „Którejś nocy w tęsknocie za dawnością wzięłam »Przedwiośnie« Żeromskiego. I jednym tchem, nie odrywając się prawie, przeczytałam. [...] Żeromski nie szczędzi Polski, ale są w tej książce stronnice [...] wręcz prorocze, wspaniałe, jedyne w swoim rodzaju. [...] Chciałoby się wprost przepisywać całe stronnice. A pomnik wystawiony polskiej kobiecie, tej jakiejś tam »pani Jadwidze Dąbrowskiej z Siedlec« – przecież to jest pomnik istoty w gruncie rzeczy wspaniałej, jednej z tych »szarych« bohaterek, dzięki którym Polska godnie przetrwała okupację niemiecką. A dzisiejsza nasza emigracja! Nigdy nie zrozumie głupiej zdrożności tych ludzi. Zajmują się wydawaniem samych siebie [...], a nic a nic nie zrobili dla rozpowszechnienia ani historii, ani literatury polskiej. Na pewno nikt z nich nawet nie zajrzał do »Przedwiośnia«. Zadowolili się sanacyjną opinią, że to jest książka »bolszewicka«. A przecież to istny pomnik wiedzy i artystycznej, i obywatelskiej o Polsce i o Rosji. »Przedwiośnie« powinno być właśnie w obecnych latach [1949 r. – przyp. K.C.] być tłumaczone na wszystkie języki świata” (M. Dąbrowska, dz. cyt., t. 6, Warszawa 2009, s. 214).

³⁰ Zob. H. Markiewicz, *Dwa oblicza doktora Piotra*, [w:] tegoż, *W kręgu Żeromskiego. Rozprawy i szkice historycznoliterackie*, Warszawa 1973, s. 45.

³¹ A. Hutnikiewicz, *Czy Żeromski jest aktualny?*, „Wiatraki” 1964, nr 9. Cyt. za: H. Markiewicz, *O twórczości Żeromskiego rozważania rocznicowe*, [w:] tegoż, *W kręgu Żeromskiego...*, s. 15.

³² H. Sienkiewicz, *Ogniem i mieczem*, t. 1, Warszawa 1964, s. 45.

mają być skrajne („nie chcę tego czytać!” to nie odpowiedź, jaką przyjąłby pewnie z największym trudem; byłaby nią raczej lektura letnia, pozbawiona wyrazu). Żeromski źle przylega do sztamp i reguł uczonego dyskursu, rzadko się zdarza, aby dziwne poczucie, że nasz komentarz dotykający granic innego tekstu jest ciałem obcym, było tak silne; choć może jest nim raczej tekst Żeromskiego, wmontowany w mowę akademicką.

W zamyśle twórcy ma to być bowiem tekst namiętny, żarliwy, ma wciąż na nowo, z ciągle nową nadzieją i desperacją czepiać się chwili i chwilę tę uobecniać. Ale choćby nawet był najzwinniejszy, w przekonaniu autora spóźni się zawsze. Pierwsze jest doświadczenie i ta „pierwszozna” ma charakter bezwzględny. Tekst, wbrew wszystkim wysiłkom, to poziom drugi, najostrej może wypada ta konstatacja w związku z pisaniem, doświadczeniem pisania: nie chce się wierzyć – w *Dziennikach* widać to często – że ono jest od tekstu już skończonego równie odległe jak przeżycie szaleństwa. Trudno tej wtórności nie wartościować, nie brak więc w zapiskach, zwłaszcza tych wczesnych, romantycznych w formie i treści zrywań na bladość słowa, na jego nieporęczność lub sztuczne brzmienie. A przecież nie na tym koniec, jest poziom trzeci – tekstu o tekście, tekstu badającego. Tutaj sprawa gmatwa się dodatkowo. Oto zwiększył się dystans, nad doświadczeniem nadpisana została relacja z niego, a tę z kolei pokrywa siatką znaczeń tekst naukowy. Że pisząc go, uładzi się i zdyscyplinuje niekonkluzywność, przywoła do porządku to, co rozwiewne, bo podległe nie planom, ale przepływowi – jest scenariuszem bardzo prawdopodobnym.

Można jednak, jak sądzę, zrobić inaczej. Aby tekstu takiego, jak tekst *Dzienników*, nie okaleczyć i nie poddać represji, warto nie zwracać się ku „twardym” dyskursom, mocnym odczytaniom i kategoriom. Ciekawiej i wydajniej, a zatem lepiej będzie inspiracji poszukać tam, gdzie nawet sens kluczowego pojęcia jest ciągle jeszcze otwarty na negocjacje i chcąc go użyć, bezpieczniej doprecyzować, o co nam idzie, bo wielość definicji przechodzi w nadmiar i ani jedna, jeśli chce być poważnie potraktowana, nie pretenduje do wyczerpania zjawiska, do przekreślenia jego wielokształtności. Myślę tu o afekcie, w tej jego wersji, którą można by nazwać upraszczając wersją Gilles’a Deleuze’a, a precyzyjniej, choć stanowczo zawilej – Deleuze’a i Félix’a Guattariego na tle Spinozy, z uwzględnieniem przekształceń i dopowiedzeń proponowanych przez Briana Massumiego. Chcąc zaś jeszcze lepiej określić miejsce, które wydało mi się zapraszające w spletanym gąszczu afektywnej teorii, przywołam parę tylko wstępnych rozpoznań, niepróbujących ani ponownie wikłać zawitych wątków, ani tego, co ciemne, nazbyt jaskrawo i gwałtownie oświetlać. W preferowanym przeze mnie ujęciu sprawy afekty są pierwotnie, ostro cielesne („skóra jest szybsza niż

słowo”³³ – mówi Massumi), emocje zaś, tak często niefrasobliwie z nimi mylone, to krótko mówiąc afekty unormowane, przedstawione w sposób konwencjonalny i w gruncie rzeczy pełne już dyscypliny. Można je uznać, podczas kiedy nie sposób uznać afektu, jego bowiem natura jest skandaliczna, ma on charakter przedindywidualny i abstrakcyjny – w tym sensie, że umieszczony jest w dużej mierze poza wpływami i sztuczkami języka. Afekt – warto przypomnieć tę oczywistość – płynie od świata, działa nie tylko na styku ciała z umysłem, lecz i ze światem właśnie – wbrew myśli Freuda, który widział go jako nierelacyjny, alienujący, zakorzeniony tylko w motoryczności i wewnętrznym układzie danego ciała, ciała pojedynczego³⁴. Jednocześnie łączył go też z histerią, starym, głębokim lękiem przed miejscem ciasnym i zachłyśnięciem pierwszym haustem powietrza przy narodzinach, pojmowanym jako wstrząs ostateczny. Warto może dopisać na marginesie, że z takim rozumieniem terminu „afekt” ściśle korespondują Freudowskie próby definicji popędu. Jak wskazuje James Strachey, Freud, początkowo skłonny widzieć w popędzie obszar graniczny na styku ciała i psyche, swoistą reprezentację sił organicznych, w późniejszych pracach stanowczo go „ucieleśnił”, rozróżniając wyraźnie sam czysty popęd, niemogący stać się przedmiotem świadomości (ani nieświadomości, dodajmy z miejsca), od jego wyobrażenia-reprezentacji³⁵. W tekstach Freudowskich zatem popęd sprawuje się niemal dokładnie tak, jak w definicjach licznych autorów – afekt: opiera się objaśnieniu i przyszpileniu, zachowując cechy fundamentalne: nieoczywistość, elastyczność – i wręcz te same każe stawiać pytania³⁶. Na ile afekt/popęd jest nam dostępny? Czy może/chce wypowiedzieć się w tekście i poprzez tekst? Czy zapis, jego próba, musi go odrzeć z siły i autonomii? Czy, raz zapisany, a więc wydarty z organicznej ciemności, przestaje istnieć, znika, rozplywa się, a w jego miejsce zjawia się słowny fantom?

Jakkolwiek będzie brzmiała nasza odpowiedź, jedno chyba okaże się niewątpliwe. Afekt, dokładniej: afekt w tym właśnie kształcie (nie-kształcie

³³ B. Massumi, *Autonomia afektu*, przeł. A. Lipszyc, „Teksty Drugie” 2013, nr 6, s. 114.

³⁴ Zob. M. Glosowicz, *Reprezentować niereprezentowalne. Podmiot, afekt, przedstawienie*, [w:] *Kultura afektu – afekty w kulturze. Humanistyka po zwrocie afektywnym*, red. R. Nycz, A. Łebkowska, A. Dauksza, Warszawa 2015.

³⁵ Zob. H. Segal, *Wprowadzenie do teorii Melanie Klein*, Gdańsk 2005, s. 28–29.

³⁶ Co do prób opisu tego zjawiska, jakie podejmowali autorzy polscy, można je odnaleźć m.in. w: I. Boruszkowska, *Między „okrutnym optymizmem” a „normalnym smutkiem” – Ann Cvetkovich pisanie / czytanie depresji*, [w:] *Kultura afektu...*; A. Łebkowska, *Zdarzenie – afekt – twórczość*, [w:] *Kultura afektu...*; P. Czaplinski, *Poetyka afektywna i powieść o rodzinie*, [w:] *Kultura afektu...*; M. Zaleski, *Wstęp*, [w:] *Ciała zdruzgotane, ciała odporne. Afektywne lektury XX wieku*, red. A. Lipszyc, M. Zaleski, Warszawa 2015; K. Bojarska, *Poczuć myślenie. Afektywne procedury historii i krytyki (dziś)*, „Teksty Drugie” 2013, nr 6.

raczej), podkreślającym tajemniczość przepływu, jego dotkliwość, siłę i pozasłowność czy może funkcjonowanie gdzieś na rubieżach (dzikich polach?) języka – oto propozycja teoretyczna, o jaką wręcz dopomina się tekst *Dzienników* w takich na przykład, jakby zapisywanych w pośpiechu, słowach:

Dla mnie nic nie ma: jak sam jestem zmienny, tak mieni się wokoło mnie wszystko i wszyscy. Chwilowy blask, dym, wrażenie – potem pustka i rozpacz. [...]

Dla mnie wrażeń, wrażeń bez końca. Ludzie; tacy jak ja – to nałogowi pijacy. Życie wrazeniami, choć to pali i piętnuje policzkiem śmieszności, i przygotowuje grób. Ale pić, pić bez końca! (D 2, 50)

Owo „bez końca”, powtarzane z uporem, i te wrażenia, od których tutaj aż gęsto, dobrze unaoczniają, w czym cała rzecz. Jak bowiem powiadają Deleuze/Guattari: „Maluje się, rzeźbi, komponuje, pisze za pomocą wrażeń”³⁷. Afekty zaś są tych wrażeń blokami. Tutaj również staje się oczywiste, dlaczego właśnie wizja tego rodzaju wydaje mi się bardziej od innych trafna w wypadku tekstu, który interpretuję. Weźmy na przykład afekt widziany tak, jak widzi go Silvan Tomkins, antagonistą modelu Deleuzjańskiego, oraz ci/te, którzy/które czerpią z jego ustaleń (przede wszystkim Eve Kosofsky Sedgwick). Nie przyda się on na wiele w pracy z dziennikiem. Tomkins afekt uintelektualnia, przypisuje mu więcej świadomości, mówi wręcz o woli jego przeżycia, odcinając tym samym obszar skojarzeń, który otwiera przed nami wersja Deleuze’a: myśl o fali, czymś zarazem potężnym i amorficznym, myśl o nieposkromionej ciemnej energii, czymś, co nie pyta, ale jest i przychodzi³⁸. A taka właśnie konceptualizacja zrasta się dobrze z materiałą *Dzienników* Żeromskiego – i nie tylko *Dzienników*, można by dodać. W takim znaczeniu używał terminu „afekt”, w kontekście całej znanej wtedy literatury sygnowanej nazwiskiem Stefan Żeromski (więc bez *Dzienników*), w czasie, gdy o Deleuzie i o Massumim mowy nawet nie było, nieoceniony Stanisław Adamczewski w swej monografii:

Wzruszenie u tego pisarza rozżarza się najczęściej do stopnia afektu, namiętnego uniesienia, pasji. Afekt chwili ponosi zazwyczaj na wzburzonej swej fali wszystkie inne elementy życia psychicznego. Każdą myśl, przedstawienie, wrażenie zabarwia sobą, ogarnia swym żywiołem (stąd to pojawia się u Żeromskiego ów osobliwy termin-dwurodek: „myśl-uczucie” lub „myśli-czucia”)³⁹.

³⁷ G. Deleuze, F. Guattari, *Co to jest filozofia*, przeł. P. Pieniążek, Gdańsk 2000, s. 183.

³⁸ Krótko i celnie przedstawia tę różnicę Luiza Nader w szkicu *Afektywna historia sztuki* („Teksty Drugie” 2014, nr 1). Zob. również: E. Kosofsky Sedgwick, A. Frank, *Wstyd w czasie cybernetycznej analogii. Czytając Silvana Tomkinsa*, [w:] *Pamięć i afekty*, red. Z. Budrewicz, R. Sendyka, R. Nycz, Warszawa 2015.

³⁹ S. Adamczewski, dz. cyt., s. 69.

Nie inaczej się dzieje również w *Dziennikach*. Mówiące „ja” jest tutaj otwartym polem zmiennych intensywności, fluktuacji, w których treść niekiedy wcale nie wnika: liczy się ich konkretność, siła doznania, to, że pojawiają się w jego ciele, ostre i żywe, to, że cofają groźbę obojętności, stanów bezwładu, zastoju, pokrewnych śmierci. Bo właśnie nijakość życia, „nuda, wisząca w powietrzu, przesiąkająca wszystko, wciskająca się w głąb twego ciała jak wilgoć jesienna” (DTO 38), jest w tych zapiskach stale obecną zmorą, także mającą afektywny potencjał, tyle że opatrzony znakiem ujemnym. W pierwszych latach dziennika utożsamiana z banalnością i prozą dręczącą ducha stworzonego do lotu, wiecznie czyhającą na bruku miasta, wyzierającą z kątów stacji i klasy, a potem auli i nędznej studenckiej izby, musi być zwalczana, unicestwiana jako ta siła, która nie wnosi nic, a wszystko zabiera. Opisać ją, przemożną i dojmującą, zawłaszczającą ciało w podobny sposób, w jaki je zawłaszczają rozkosz czy wstręt, zdaje się właśnie elementem tej walki.

Tu zastrzeżenie. Otóż wydaje mi się, że afektywna teoria gra najswobodniej i najlepsze skutki przynosi wtedy, kiedy lekturze poddawana jest sztuka: rzeźba, obraz czy instalacja artystyczna⁴⁰. Niekwestionowane jest też znaczenie, a właściwie znaczenia, tego terminu i możliwości, jakie niesie on z sobą w przestrzeni badań nad sprawami pamięci i postpamięci⁴¹. Tam zaś, gdzie w centrum stoi literatura, spektakularnych sukcesów jest jakby mniej. Skąd ta zależność? Może po prostu łatwiej i naturalniej przylega afekt do tego, co dotykalne, co cieleśnie dostępne, z czym należy wchodzić w kontakt zmysłowy, co łączy się z motoryką, byciem w przestrzeni – przykład miejsc/niemiejsc pamięci sam się nasuwa⁴². Nie darmo część badaczy i badaczek twardo obstaje, że tkwi on poza porządkiem reprezentacji i że z natury swojej jest pozasłowny, wykluczony, wyparty z literatury. Tyle że bezapelacyjność tych konstatacji wyzwała sprzeciw. Są wszak autorzy/autorki wręcz programowo dążący do uwiedzenia ciała czytającego, a także tacy, którzy tworzą ze swoim tekstem więź symbiotyczną i chcą – podobnie jak chce tego ich tekst – uzupełnić ten układ o podmiot trzeci. To właśnie *casus* autora *Ludzi bezdomnych*, który ponadto jest autorem dziennika. A właśnie dziennik, przedstawiciel „innej literatury”, to jest dokumentu osobistego,

⁴⁰ Zob. przejmujący szkic R. Sendyki, *Drewno i afekt. O Krzyku z Harmęzów. Współczesny widok na Zagładę*, [w:] *Kultura afektu...*; a także blok pięciu tekstów poświęconych *Niczego nie brakuje* Mieke Bal, [w:] *Historie afektywne i polityki pamięci*, red. E. Wichrowska, A. Szczepan-Wojnarska, R. Sendyka, R. Nycz, Warszawa 2015.

⁴¹ Np. D. Głowacka, *Po tamtej stronie. Świadectwo, afekt, wyobraźnia*, Warszawa 2016. Wszystko mówiące tytuły tomów zbiorowych przytoczone powyżej to tylko inne ogniwa tego łańcucha.

⁴² Zob. R. Sendyka, *Miejsca, które straszą (afekty i miejsca pamięci)*, [w:] *Pamięć i afekty...*

winen tutaj otrzymać status szczególny. Pojęty jako seria pisanych śladów zostawianych przez życie, choć w tym wypadku nieuchronnie dążących ku światu fikcji, jest on tworem mieszanym i wielorakim, z pogranicza pisma i performance'u, tworzącym przestrzeń intensywnej lektury.

Tylko o czyjej właściwie lekturze mowa? Przecież *Dzienniki* nie powstały w tym trybie, co powieść, szkic, nowela, recenzja, dramat: nie pisano ich z myślą o publikacji, były rzeczą intymną, rzeczą nie dla nas. Chcąc mówić o ich tekście jako o takim, który nie tylko pragnie afekty łowić i „wyjęzczać”, bo i zarażać odbiorcę/odbiorczynię również zamierza, trzeba podkreślić, że absolutna intymność wspomniana wcześniej wcale aż taka absolutna nie była. Pomiędzy rzeczywistością dzienników tajnych, skrzętnie chowanych, po pensjonarsku zamykanych na kluczyk albo niszczonej w dysydenckiej obawie straszliwych następstw, jakie pociągnie za sobą ich odczytanie, a tamtą drugą: dzienników w prasie i w sieci, jest strefa środka, dobrze znana wiekowi XIX. Widać to najdobitniej w czasach kieleckich. Żeromski pisał dziennik na lekcjach w szkole („Jeszcze 9 minut do końca tej nieznośnie nudnej geometrii” – D 2, 296). Przynosił zeszyt z powrotem i pisał w domu, przy czym nie było to miejsce przytulnie własne, a tylko stacja, gdzie jako korepetytor czuwał nad postępami młodszych kolegów. Życie, jakie prowadził w tamtym okresie, obrazowo przedstawia notatka z marca 1885 roku:

Nie mam teraz wolnej chwili czasu. Wstaję o 7, biorę się do korepetycji do godziny pół do 9. Do pół do 3 w klasie. Od pół do trzeciej do 4 korepetycje z Edkiem, od 4 do 5 z Bronkiem, od 5 do 7 z Wieczorkowskimi, od 7 do 10, 11 z Edkiem. Noce tylko moje... Ach, praca – jaka to rozkosz! (D 2, 123)

Fakt, że wciąż pisał, że pisał coraz więcej i coraz lepiej, staje się w tych warunkach podziwu godny. Autentyczna intymność była luksusem, nieraz wartością, z której opłacało się zrezygnować, by móc przedrzeć się z tekstem bliżej do życia. To, co spisano, krążyło potem w koleżeńskim kółku z rąk do rąk, padały więc uwagi i komentarze: „Dziennik mój czytał Janek. Idealista w życiu – rozczarował się czytając brudne kartki!” (D 2, 21); „Czytam dziennik Zientary. Musiałbym wiele o tym mówić – tymczasem przedmiot za obszerny jak na trzecią godzinę” (D 2, 111). Niekiedy dziennik pełnił rolę sztambucha:

Tu, gdzie te kartki łączą swe ramiona
I obraz stawia niezłomnej przyjaźni,
Myśl moja w kraje marzeń zaniesiona
Zbierała słodycz z kwiatków wyobraźni.
Ludwika Borkowska, dnia 8 września 1882 r. (D 1, 86)

A także dosłownie miejsca, gdzie trwa rozmowa, w tym wypadku miłośna (dzieje się to w początkach związku z Heleną z Zeitheimów Radziszewską) – i to bynajmniej nie tylko za sprawą listów, często przepisywanych, wklejanych w dziennik, przemieniających go w swoiste archiwum; czasem po prostu zjawia się w nim dopisek, ślad „obcej ręki”, jak informuje w przypisach Jerzy Kądziała:

Kocham Cię szczerze i prawdziwie, wierzej. – Helena

Gdyby można wierzyć – wzdycha diarysta – w autentyczność tych słów! Gdyby można poza frazesem dostrzec tę wielką prawdę, gdyby frazes był prawdą [...]. (D 2, 306)

Tekst dziennika otwiera się tu na przyjście, inną obecność; jest przestrzenią spotkania, polem afektów, które odbezpieczyć ma obca ręka, nowa, zewnętrzna, nieautorska lektura. Kiedy tak się nie dzieje, a raczej dzieje w sposób niepożądany, gdyż wzbudzone uczucia są niewłaściwe, nie takie, na jakie czekał diarysta-twórca, z miejsca pada odpowiedź: kolejny zapis, którego oczywistą funkcją jest zadać ból i tym sposobem skorygować lekturę, pobudzić czytającą do jakiejś nowej, innej, „lepszey” reakcji.

Chciałem, by mną wzgardziła – czytamy wówczas – więc dałem jej do czytania dziennik poprzedni, pokazałem notatkę z odwiedzin u prostytutki, opowiedziałem chorobę nawet za czarnymi może farbami, słowem, odmalowałem tę śmieszna nizinę, jaką jestem. Ofiarowała mi swoją... litość. Jest to fałsz, bo litować się nade mną nie może nikt. Jestem śmieszny dla ludzi, nic więcej; dla siebie – wzgardy godny. Gardzić ni kochać niezdolna; nawet jedno uczucie nie obudziło się w niej, gdy mówiłem, jak potwornie jestem wstrętny. Więc nie ma w niej dla mnie nic. [...] Jest ona leniwą uczuciem – tam, gdzie wydaje się, że jest dobrą. Dobroć jej – to lenistwo, przynajmniej odnośnie do mnie. (D 2, 351)

A zatem dziennik jako maszyna afektywna, notatka jako środek produkcji uczuć. Ten tekst powstaje z woli bycia czytany, bycie czytany nieustannie odgrywa, wciąż się na nie z uwagą przygotowuje. Co prawda wzmianki o lekturze bez twarzy, nie miłosnej ani nie przyjacielskiej, lecz abstrakcyjnej, jakichś obcych potomnych, mają tu zazwyczaj charakter drwiny i nie inaczej jest z konwencjonalnymi apostrofami („o, czytelniku”), nie należy jednak ich lekceważyć.

Obawiam się tylko tego – notuje pisarz – aby nie szukano mego nazwiska w pewnej instytucji na Bonifraterskiej ulicy [tzn. w szpitalu psychiatrycznym – przyp. K.C.], gdy – po mojej śmierci – oko jakieś spocznie na tych kartkach... Co by ludzie powie-

dzieli na to, gdyby przeczytali o afektach [wyróżn. K.C.] człowieka nie mającego paltota i nie jadającego obiadów [...]? (D 3, 292)

O tych afektach mieli czytać nie tutaj, ale w powieści: lęk przed dziennikiem jako jedynym dziełem nieraz się w owych latach daje we znaki autorowi *Przedwiośnia*⁴³. Trudno jednakże, skoro już sam diarysta nam ją podsuwa, nie zatrzymać się nad tą parą pojęć: afekt i dziennik. Wiele ją łączy. Jak powiada Jill Bennett, afekt występuje w terażniejszości – to, co zapamiętamy, jest już tylko jego reprezentacją⁴⁴. W tym sensie dziennik to sojusznik afektu, poniekąd najszcześniejsze dla niego medium. Także i dziennik stwarza chwila bieżąca, także i on żyje terażniejszością i przekazuje jeśli nie na gorąco, to choć na ciepło.

Czy więc praktykę Żeromskiego diarysty da się opisać jako praktykę afektywną? Jeżeli afekt, a głosów tak mówiących bynajmniej nie brak, to tylko i wyłącznie surowa siła wdzierająca się w ciało, bezsłowna potencjalność, NIE! dla języka – to żaden tekst pisany taki nie będzie. Jeśli natomiast jego zadaniem w tekście jest, lub być może, uświadamianie chwiejności, przekraczalności, słabości granic między doznaniem świata a słowem o nim, to wszak Żeromski tym się właśnie zajmuje, o rozbrajanie tych właśnie granic mu chodzi i właśnie im przeciwstawia raz po raz swoje pisarstwo, zawsze stojące po stronie intensywności i prawdy przeżyć.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA PODMIOTOWA

Żeromski S., *Dzienniki*, oprac. i przedmową opatrzył J. Kądziała, t. 1–7, Warszawa 1963–1966.

Żeromski S., *Dzienników tom odnaleziony*, z autografu do druku przygotował, wstępem i przypisami opatrzył J. Kądziała, Warszawa 1973.

⁴³ Ciekawe, że dzienników nigdy nie niszczył, w każdym razie nic na to nie wskazuje: tu i ówdzie zamazane słowo, wyrwana kartka – to jedyne akty autocenzury. Mógł jednak fantazjować o ich zniszczeniu, każe to bowiem zrobić tej bohaterce, którą nie tylko darzy wielką sympatią, ale też sprawia, że myśli ona o sobie dokładnie to, co i on w swoim czasie o sobie myślał: „Właściwie byłam w tym życiu uzdolnioną autorką mojego dziennika – i niczym więcej. Teraz napaliłam w moim szkolnym piecu trzynastoma księgami oprawionymi w grubą tekturę i czarne, zrudziałe sukno. Żegnaj, dzienniku...» (S. Żeromski, *Pisma zebrane...*, t. 8, *Ludzie bezdomni*, oprac. W. Wasilewska, Warszawa 1997, s. 148). Mówi to w liście do Joasi Podborskiej Stasia Bozowska, a Joasia cytuje – pisząc swój dziennik. Sam zaś Żeromski sprawę ujmował tak: „Gdyby mię kto zapytał, czym ja jestem – znalazłbym się w nader przykrym położeniu. Jestem, prawdę mówiąc, autorem mojego dziennika – i niczym więcej. I było tak ze mną zawsze” (D 4, 9).

⁴⁴ Zob. J. Bennett, *Wnętrza, zewnątrz, trauma, afekt i sztuka*, [w:] *Pamięć i afekty...*

- Żeromski S., *Pisma zebrane*, red. Z. Goliński, kontynuacja pod red. Z.J. Adamczyka, Warszawa–Kielce 1981–2017:
- t. 6, *Szyfowe prace*, oprac. W. Wasilewska, Warszawa 1990;
 - t. 8, *Ludzie bezdomni*, oprac. W. Wasilewska, Warszawa 1997;
 - t. 12, *Dzieje grzechu*, oprac. E. Jaworska, t. 1, Warszawa–Kielce 2015;
 - t. 34, *Listy 1884–1892*, oprac. Z.J. Adamczyk, Warszawa 2001;
 - t. 35, *Listy 1893–1896*, oprac. Z.J. Adamczyk, Warszawa 2001.

BIBLIOGRAFIA PRZEDMIOTOWA

- Adamczewski S., *Sztuka pisarska Żeromskiego*, Kraków 1949.
- Barthes R., *Od dzieła do tekstu*, przeł. M.P. Markowski, „Teksty Drugie” 1998, nr 6.
- Bartnicka B., *Słownictwo pism Stefana Żeromskiego*, t. 8, *Świat doznań zmysłowych (węch, smak, dotyk)*, Kraków 2007.
- Bojarska K., *Poczuć myślenie. Afektywne procedury historii i krytyki (dziś)*, „Teksty Drugie” 2013, nr 6.
- Ciała zdruzgotane, ciała odporne. Afektywne lektury XX wieku*, red. A. Lipszyc, M. Zaleski, Warszawa 2015.
- Dąbrowska M., *Dzienniki 1914–1965*, pod kierunkiem T. Drewnowskiego, t. 6, Warszawa 2009.
- Dąbrowska M., *Dzienniki 1914–1965*, pod kierunkiem T. Drewnowskiego, t. 8, Warszawa 2009.
- Deleuze G., Guattari F., *Co to jest filozofia*, przeł. P. Pieniążek, Gdańsk 2000.
- Foucault M., *Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu*, przeł. H. Kęszycka, wstępem opatrzył M. Czerwiński, Warszawa 1987.
- Głowacka D., *Po tamtej stronie. Świadectwo, afekt, wyobraźnia*, Warszawa 2016.
- Historie afektywne i polityki pamięci*, red. E. Wichrowska, A. Szczepan-Wojnarska, R. Sendyka, R. Nycz, Warszawa 2015.
- Hutnikiewicz A., *Żeromski*, Warszawa 1987.
- Jeleński K.A., *Polscy paryżanie*, [w:] tegoż, *Chwile oderwane*, wybrał i oprac. P. Kłoczowski, Gdańsk 2010.
- Klucze do Żeromskiego*, red. K. Stępnik, Lublin 2003.
- Kultura afektu – afekty w kulturze. Humanistyka po zwrocie afektywnym*, red. R. Nycz, A. Lebkowska, A. Dauksza, Warszawa 2015.
- Markiewicz H., *W kręgu Żeromskiego. Rozprawy i szkice historycznoliterackie*, Warszawa 1973.
- Massumi B., *Autonomia afektu*, przeł. A. Lipszyc, „Teksty Drugie” 2013, nr 6.
- Orzeszkowa E., *Listy zebrane*, oprac. E. Jankowski, t. 4, Wrocław 1958.
- Orzeszkowa E., *Listy zebrane*, oprac. E. Jankowski, t. 6, Wrocław 1967.
- Pamięć i afekty*, red. Z. Budrewicz, R. Sendyka, R. Nycz, Warszawa 2015.
- Rodak P., *Między zapisem a literaturą. Dziennik polskiego pisarza w XX wieku*, Warszawa 2011.
- Segal H., *Wprowadzenie do teorii Melanie Klein*, Gdańsk 2005.
- Stefan Żeromski. Kalendarz życia i twórczości*, oprac. S. Eile, S. Kasztelowicz, Kraków 1976.

Światy Stefana Żeromskiego. Studia, red. M.J. Olszewska, G.P. Bąbiak, Warszawa 2005.
Zdanowicz A., *Metafizyka i życie społeczne. Stefan Żeromski wobec problemów współczesności*, Warszawa 2005.
Zimand R., *Diarysta Stefan Ż.*, Wrocław 1993.
Żeromski. Tradycja i eksperyment. Studia, idea i układ J. Ławski, red. A. Janicka, A. Kowalczykowa, G. Kowalski, Białystok–Rapperswil 2013.
Żeromski. Z dziejów recepcji twórczości 1895–1964, wybór tekstów i wstęp Z.J. Adamczyk, Warszawa 1975.

Karolina Chyła – ukończyła studia polonistyczne (specjalność: retoryka stosowana) na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Wrocławskiego. W ramach pracy doktorskiej pisze rozprawę o Stefanie Żeromskim jako mitografie nowoczesności. Interesują ją literatura i kultura drugiej połowy XIX wieku oraz jego przełomu, w wersjach wysokiej, ludowej i popularnej, kwestie związane z wiejskością i kobiecością, wraz z ich uwikłaniami i kontekstami. W swoich badaniach sięga po ustalenia z kręgu antropologii literatury, różnych szkół psychoanalizy, badań kulturowych i feminizmu. E-mail: <karolina.chyla2@uwr.edu.pl>.

Karolina Chyła – she graduated from the Faculty of Philosophy at the University of Wrocław with an MA in Polish literature and is working towards a PhD on Stefan Żeromski's mythographic approach to modernity. She is interested in many versions (high, folk, popular) of late-19th- and early-20th-century literature and culture, drawing from various sources including women's studies, cultural studies and several schools of psychoanalysis.

Dwa ciała poety. Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego lektura performatywna

ABSTRACT. Waligóra Agnieszka, *Dwa ciała poety. Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego lektura performatywna* [The Poet's Two Bodies. A Performative Reading of Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki's Work]. „Przestrzenie Teorii” 35. Poznań 2021, Adam Mickiewicz University Press, pp. 177–197. ISSN 1644-6763. DOI 10.14746/pt.2021.35.8.

Tkaczyszyn-Dycki's poetry invariably tempts one to identify the “external” poet (author) with a textual subject, who, thanks to various literary tricks, can be called an “internal” poet. This “internal” poet does not have a purely literary or linguistic character, as he seems to be endowed with a body, biography or agency. However, these categories cannot be convincingly described using only structural tools. The paper proposes to look at the possible performativity of Tkaczyszyn-Dycki's poetry, designed in the text itself, starting with examining the concept of trauma, which facilitates a different view of the relationship between text and “reality”, then reinterpreting the problem of subjectivity and the crucial literary “strategy”. Therefore, it is a performative reading in the sense that it will focus on what (faith, empathy, trust – and, on the contrary, distrust) Tkaczyszyn-Dycki's work tries to convince readers to, but also on what the main intention stands for.

KEYWORDS: Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki, contemporary Polish poetry, performativity, trauma, subjectivity

Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki wydaje się jednym z najlepiej opisanych polskich poetów współczesnych. Charakter jego liryki – pełnej powtórzeń, zapętleń, słów-kluczy – w swoisty sposób zdeterminował przy tym kształt poświęconych mu badań: twórczość zbudowana na niemal zamkniętym zestawie emblematów prowadzić może bowiem do sytuacji, w której osoba interpretująca niejako z konieczności obraca się w określonym kręgu problemów. Pewnym odświeżeniem krytyki poświęconej Tkaczyszynowi może okazać się więc spojrzenie nie tylko na teksty, ale i na stojące za nimi strategie pisarskie – na przykład tę dotyczącą konstrukcji określonych instancji nadawczych oraz zachodzących między nimi relacji.

Liryka Dyckiego nieodmiennie kusi, by utożsamić poetę „zewnątrznego” (autora) z podmiotem tekstowym, bohaterem, który – dzięki różnym literackim chwytom – może zyskać miano poety „wewnętrzny”; ów poeta „wewnętrzny” nie ma przy tym charakteru czysto literackiego – językowego, wydaje się bowiem bytem obdarzonym ciałem, biografią czy sprawczością. Kategorii tych nie da się zaś w przekonujący sposób opisać przy wykorzysta-

niu narzędzi jedynie strukturalnych; sugerowany w niniejszym artykule tryb lektury nie ma jednak na celu całkowitego zerwania z kategoriami „tekstowymi”, proponuje natomiast spojrzenie na możliwą performatywność poezji Tkaczyszyna, zaprojektowaną w samym tekście, poczynając od zbadania pojęcia traumy, które umożliwi inne spojrzenie na relację tekstu i „rzeczywistości”, poprzez reinterpretację nie tyle instancji, ile postaci lub figur nadawczych, aż do określenia w tej perspektywie kluczowej strategii poetycznej. Jest to więc lektura performatywna w tym sensie, że skupiała się będzie na tym, do czego (wiary, empatii, zaufania – i przeciwnie, nieufności) twórczość Dyckiego usiłuje nakłonić czytelników – ale i tym, jaka stoi za nią intencja nadawcza¹.

Śmierć: trauma niemożliwa i uniwersalna

Pojęcie traumy nie obejmuje już współcześnie wyłącznie „reakcji na nie spodziewane, przytłaczające i nagłe zdarzenie albo zdarzenia, których nie sposób w pełni uchwycić, kiedy się wydarzają”, a które powracają w postaci różnorodnych zjawisk typu sny czy flashbacki². Poza traumą historyczną, związaną z konkretnym wydarzeniem, takim jak wojna, choroba czy gwałt, istnieje także typ traumy strukturalnej, powstały nie ze straty, a z nieobecności – braku pewnych istotowych wartości, wynikłych na przykład z przemian kulturowych³. W ujęciu jeszcze szerszym, filozoficzno-egzystencjalnym, traumą okazuje się zaś każde doświadczenie: w momencie „dziania się” nie da się go bowiem uchwycić, zarejestrować czy wręcz, paradoksalnie, odpowiednio przeżyć. Staje się ono, zgodnie z definicją Jacques’a Lacana, przegapionym spotkaniem z Realnym. Szansa na „rzeczywiste przeżycie” doświadczenia dana jest natomiast z nieuchronnym opóźnieniem czasowym, bo przepracowanie jakiegokolwiek kontaktu z rzeczywistością wymaga zdystansowania się do niej⁴, jest zatem aktywnością pamięci – dopiero w re-

¹ Proponowany przeze mnie tryb lektury zakłada oczywiście intencjonalność dzieła literackiego, jednak nie tyle w sensie Ingardenowskim, co właśnie performatywnym: twórczość ta – jak sądzę – ma nie tylko przekazywać pewne sensory, obrazy itd., ale i operuje nimi w pewnych konkretnych celach i na określone sposoby, ujawniając w samej tkance tekstu zarówno szczególny typ ekspresji podmiotu, jak i pewne założenia „impresyjne”, dotyczące tego, jak winna być czytana.

² C. Caruth, *Traumatyczne przebudzenia (Freud, Lacan i etyka pamięci)*, przeł. K. Bojarska, [w:] *Antologia studiów nad traumą*, red. T. Łysak, Kraków 2015, s. 31.

³ Zob. D. LaCapra, *Trauma, nieobecność, utrata*, przeł. K. Bojarska, [w:] *Antologia studiów nad traumą...*, zwł. s. 98 i dalsze. Za traumę strukturalną badacz uznaje nawet moment oddzielenia dziecka od matki, co także świetnie przystawałoby do poezji Tkaczyszyna-Dyckiego.

⁴ Stąd też nieprzekraczalny, a tak często w modernizmie oplakiwany rozdział między życiem a literaturą – czy szerzej, sztuką. W tym ujęciu niemożność złapania „życia” (czy po

trospekcji ujawniają się w pełni relacje między elementami rzeczywistości, uwypuklając także najistotniejsze składowe i wątki tego, co przeżyte.

Pewne ustalone w biografii Tkaczyszyna-Dyckiego szczegóły wpajają odbiorcom przekonanie, że opisywane przez poetę zdarzenia, dotyczące przede wszystkim aktywności członków jego rodziny w Ukraińskiej Powstańczej Armii oraz życia na polsko-ukraińskim pograniczu, mają umocowanie w rzeczywistości, przez co autor *Piosenki o zależnościach i uzależnieniach* wydaje się osobą doświadczoną przez dziedziczną traumę historyczną⁵; bohater sygnowanych przez niego tekstów żyje jednak równocześnie w obsesji (fizycznej i psychicznej) choroby oraz śmierci (własnej i cudzej), która okazuje się doświadczeniem najbardziej traumatycznym, a zarazem – niemożliwym, ponieważ niezdatnym do przeżycia oraz późniejszego zdystansowania się, przemyślenia i figuratywnego, symbolicznego przetworzenia, stanowiącego swoisty rytuał oczyszczenia. Stąd Tkaczyszynowe uparte opowiadanie o śmierci bliskich: zgon jest wydarzeniem, którego można być wyłącznie świadkiem – lub się go lękać, gdy bowiem dotyka naszego „ja”, nie ma potrzebnego dla „zwykłej” traumy dystansu czasowego, pozwalającego rzeczywiście ją przeżyć. Śmierć pozostaje więc paradoksalnym, bo właśnie nieobecny centrum owej poezji, organizującym wszelkie jej znaczenia⁶ i mającym analogiczną do traumy strukturę – charakter ontologicznej dziury, przerwy w spójności świata.

W pewnym więc sensie cała liryka Dyckiego jest opisem różnorodnych traum, stąd też tak wiele poświęconych mu tekstów krytycznych skupia się na terapeutycznym wymiarze sztuki⁷ i konkretnych sposobach „leczenia”, jakie poezja ta może przedstawiać⁸. Taka interpretacja nie przekonuje jednak wszystkich. Marcin Jaworski w polemice z Andrzejem Niewiadomskim stwierdza, że interpretacja „terapeutyczna” jest efektem swoistej uległości

prostu: doświadczenia) w literaturze jest metonimią znacznie szerszego problemu: niemożności złapania doświadczenia, gdy jest właśnie doświadczane, pełnego przeżywania życia w momencie jego przeżywania. Zob. A. Bielik-Robson, *Słowo i trauma: czas, narracja, tożsamość*, „Teksty Drugie” 2004, nr 5.

⁵ Zob. D. LaCapra, *Trauma, nieobecność, utrata*, przeł. K. Bojarska, [w:] *Antologia studiów nad traumą...* Jak się wydaje, w odniesieniu do „dziedziczenia” przeszłości kresowej można tu zasadnie zastosować termin powstały w studiach nad postpamięcią.

⁶ Teza ta przewija się niezwykle często w interpretacjach tej twórczości; zob. np. B. Umińska, *Róg Szymonowica, sławnego lwowianina, i Śmierci, przesławnej ziemianki*, „Res Publica Nowa” 2000, nr 1–2; sporo pisze o tym także Krzysztof Hoffmann, zob. *Dubitatio. O poezji Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, Szczecin 2012.

⁷ Zob. A. Niewiadomski, *Poezja jako terapia (nie)możliwa*, <http://biuroliterackie.pl/przystan/czytaj.php?site=100&co=txt_0294> [dostęp: 16.02.2019].

⁸ Zob. A. Świeściak, *Śmiertelne sublimacje. Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki*, [w:] *Melancholia w poezji polskiej po 1989 roku*, Kraków 2010, zwłaszcza s. 171 i dalsze (badaczka pisze także o naznaczeniu języka śmiercią).

wobec strategii autora – i jako jeden z niewielu badaczy zauważa, że tak konsekwentny projekt twórczy musi być efektem właśnie pewnego planu. Jaworski podkreśla bowiem, że Dycki z premedytacją tworzy własną legendę literacką, stylizując się na poetę wyklętego; zwraca przy tym uwagę na wyraźnie ironiczny wymiar twórczości Tkaczyszyna, który permanentnie podważa szczerłość własnych tekstów, rozbijając ją czy demistyfikując żartobliwością tonu czy innymi chwytami artystycznymi sugerującymi, że prowadzi świadomą grę z tekstowością i autobiografią⁹. We wspomnianej polemice ścierają się więc dwa podejścia badawcze do literackiej autobiografii: tekstocentryczne oraz zewnątrztekstowe¹⁰: Jaworski (w przeciwieństwie do Niewiadomskiego) koncentruje się zdecydowanie na tym, co zawarte w samych wierszach – a przynajmniej na tym, co samą ich treścią można zweryfikować. Interesuje go więc strategia twórcza, której fundament widzi w ironii, z jaką poeta podchodzi do własnych dzieł.

Choć Dycki nie odwołuje się wprost do romantycznego modelu pisarza, zauważalna w jego wierszach tendencja do „wychylania się” podmiotu twórczego z tekstu (szczególnie jaskrawa w omawianym w dalszej części niniejszego artykułu cyklu *Ad benevolum lectorem*, pochodzącym z tomu *Peregrynarz*) czy „wielowersyjność” jego poezji (obecność mnogich wariacji na temat jednego utworu) każe powątpiewać w jej „prawdziwość” – w zdolność słów do oddawania doświadczenia, jakie miałyby stanowić owych słów bazę czy inspirację. Jednocześnie nie brakuje jednak wezwań do czytelniczej empatii czy prób podkreślania niezawisłości poezji wobec głosów krytycznych, co każe widzieć w twórczości Dyckiego, namawiającej to do wiary, to do krytycyzmu, pewną permanentną strategię budowania dwuznaczności, ironicznej już nie tyle w sensie romantycznym, czyli podważającym pewien komunikacyjny pakt dotyczący statusu literatury, a raczej tym opisywanym przez Paula de Mana – wprowadzającej niepokój na poziomie egzystencjalnym¹¹.

Czy tego rodzaju projekt pisarski jest jednak równoznaczny z pewnego typu autorską nieszczerością lub złą wolą? Powtórzmy rozpoznanie „traumatyczne”: każde doświadczenie zapisane jest czymś zupełnie innym niż doświadczenie przeżywane. Nie ma to nacechowania aksjologicznego, wynika natomiast z wcześniej wskazanej właściwości wydarzenia trauma-

⁹ Zob. M. Jaworski, *Rzeczywiste, konkretne*, [w:] *Pokarmy. Szkice o twórczości Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, red. P. Śliwiński, Poznań 2012.

¹⁰ Tu warto zauważyć, że strategia Dyckiego okazała się skuteczna – dostrzega się bowiem w krytyce, że ogromna część dyskusji poświęcona temu poecie dotyczy nie jego wierszy, a właśnie jego samego. O problemach z instancjami nadawczymi tej twórczości w tym świetle pisze obszerniej Krzysztof Hoffmann, zob. dz. cyt., przypisy na s. 89 i dalej. Badacz przytacza tam wypowiedzi Niewiadomskiego, Jarosława Mikołajewskiego czy Pawła Koziola.

¹¹ Zob. P. de Man, *Pojęcie ironii*, [w:] *Ideologia estetyczna*, przeł. A. Przybyłowski, wstęp A. Warmiński, Gdańsk 2000.

tycznego (i jakiegokolwiek innego) – jego złożoność jest możliwa do poznania i zrozumienia dopiero w dystansie czasowym, który pozwala na uzyskanie całościowej perspektywy, uwzględnienie okoliczności towarzyszących, które wymknęły się percepcji w momencie „wydarzenia się”, a także przetworzenie doznań w pewną zrozumiałą dla podmiotu i komunikowalną narrację, obraz itp. Tym samym jasne jest, że podmiot, który doświadczenie przekłada na jakikolwiek kształt estetyczny, nie jest już w pewnym sensie podmiotem, który je przeżywał, zaś niekoherencja ta nie musi być wcale powodem do narzekań, jak w modernistycznych mitach o niewystarczalności języka. Wręcz przeciwnie – figuratywność mowy poetyckiej pozwala na lepsze zbadanie rozziwu między doświadczeniem a rozumieniem go; doświadczenie negatywne powraca jako to, co znaczące i możliwe do zinterpretowania¹².

Utwór (literacki czy jakikolwiek inny) jest więc czymś odmiennym od konkretnego doznania, wydarzenia itd. – choćby ze względu na owo traumatyczne zdystansowanie, a ewokujący się w nim podmiot musi być także czymś odmiennym od podmiotu, który dane zjawiska przeżył. Nie znaczy to jednak, że pozostają one absolutnie różne: są zarówno tekstowe, bo mają szanse komunikacji w języku (lub za pomocą innych kodów), jak i poza tekst wykraczające, bowiem przeżycie (doznania podmiotu, lecz także subiektywne przeżycie lektury) nie redukuje się do zapisu, mając własne, autonomiczne jakości¹³. W tym więc sensie autor (jeśli utożsamiać go z podmiotem „przeżywającym”) może być bohaterem tekstu literackiego nawet wówczas, gdy nie jest to utwór implicytnie autobiograficzny, choć narzędziami „nie-traumatycznymi” (względem kategorii innej, niż trauma uniwersalna) być może nigdy nie da się takiej tezy ostatecznie zweryfikować.

Decyduje o tym również fakt, w jaki obecność traumy zmienia styl odbioru, jest ona bowiem tym typem doświadczenia, wobec którego nastąpić musi „zawieszenie wątpliwości”¹⁴. W studiach nad traumą pojawiają się oczywiście głosy mówiące o jej komercjalizacji, w swym znaczeniu podstawowym jest ona jednak zjawiskiem niepodrabialnym – jej prawdziwości

¹² G.H. Hartman, *Wiedza traumatyczna i badania literackie*, [w:] *Antologia studiów nad traumą...*, s. 385.

¹³ Także to nie umyka Jaworskiemu, zob. dz. cyt., s. 221. Oczywiście warto więc zapytać, czym jest wówczas samo „doświadczenie”, skoro ustanawiamy jego obecność niejako wstecznie, zaś w momencie „wydarzenia się” nie jest ono żadnym wyróżnionym elementem rzeczywistości, a wręcz przeciwnie – pewnym „strumieniem życia”. Studia nad traumą zakładają jednak, że z tym, co psychosomatycznie „przeżyte” – dyskutować nie wolno, esencjalna wartość takiego przeżycia jest bowiem chroniona ze względu na samą ofiarę traumy. W przypadku Dyckiego (którego twórczość ufundowana jest na śmierci) zakładamy więc konieczną wagę doświadczenia jako takiego, co oczywiście nie musi być adekwatne w przypadku innych dzieł literackich.

¹⁴ G.H. Hartman, *Wiedza traumatyczna i badania literackie*, [w:] *Antologia studiów nad traumą...*, s. 387.

nie da się zaprzeczyć; odbiór utworów o traumie zawsze musi być więc choć w pewnym stopniu naiwny, przenosząc akcent z przekonania o fikcyjności czy tekstualności ku wierze w faktyczny status opisywanych wydarzeń. O ile nie da się sfingować traumy, o tyle z łatwością można podrobić (czy wymyślić) jej świadectwo. Jednak śmierć, fundament Tkaczyszynowej poezji, jest paradoksalną traumą uniwersalną, jedyną, wobec której autentyczności nie można mieć żadnych zastrzeżeń: nawet jeśli nie spotkała ona bohaterów, o których zgonach Dycki pisze (a nawet – jeśli bohaterowie ci nie istnieją poza tekstem), nieuchronnie spotka każdą żywą istotę. Tym samym śmierć, której lęka się podmiot, zostaje niejako wyłączona z władzy ironii, przynajmniej tej rozumianej na sposób egzystencjalny. Powątpiewanie zaś może, choć nie musi, dotyczyć wszystkiego, co nad nią nadbudowane, ponieważ, jak uczyła chociażby hermeneutyka podejrzeń, nawet autobiografia jest skłonna do wypaczania „prawdy”, o ile takowa – w obliczu braku pewnych narzędzi weryfikacji, trwałych wartości czy choćby wieloperspektywiczności – w ogóle istnieje.

Choć więc twórczość Tkaczyszyna-Dyckiego okazuje się zorganizowana wokół traumy, jej doświadczenie (niejako wymuszające empatyczny odbiór naiwny; przywracające Realne) nie przekreśla zasadniczo tekstowego charakteru literatury. Twórczość powstaje bowiem nad (a)semantycznym centrum, jakim jest utrata lub nieobecność, multiplikując inne sensy aż do przesady i w miarę możliwości strukturyzując inne traumy – te „już zdadne” do opowiedzenia, takie jak wyobcowanie czy choroba, jednocześnie odsuwając zainteresowanie pewną centralną „prawdą” – ta bowiem, co wielokrotnie w wierszach podkreślane, jest zbyt okrutna, by narażać na nią odbiorców. Warto także zauważyć, że poezja – przez Philippe’a Lejeune’a milcząco wykluczona z pola zainteresowania autobiografizmu¹⁵ – jest zatem bliższa strukturze traumy od prozy. Nie tworzy ona bowiem opowieści czy narracji w tradycyjnym tego słowa znaczeniu (a więc historii opartej na zasadach chronologii, spójności, toku przyczynowo-skutkowego). Jest za to opowieścią o innym porządku i zgoła różnym rytmie, operującym wspomnianymi zapętlzeniami, powtórzeniami, samozaprzeczeniami i niespójnościami. Choć więc artystyczny projekt Dyckiego jest paradoksalnie jednolity – o czym wypadnie jeszcze mówić – nie jest on całościowy w tym sensie, że nie zakłada skończoności, tradycyjnie pojmowanej sensowności: spaja go raczej wytworzona w procesie opowiadania (czy strukturyzowania traum – choćby ulotnego i częściowego) figura nadawcy, która stanowi osobny problem.

¹⁵ P. Lejeune, *Pakt autobiograficzny*, przeł. A. Labuda, [w:] tegoż, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, red. R. Lubas-Bartoszyńska, tłum. różni, Kraków 2001.

Dwa ciała poety

W twórczości implikującej tożsamość lub wyraźne podobieństwo zachodzące między autorem a podmiotem tekstowym (oraz czyniącej ów podmiot swym bohaterem), zależność między instancjami nadawczymi – podmiotem piszącym i opisywanym – może być ujmowana jako relacja między dwoma różnymi polami czy aspektami aktywności „Ja”¹⁶, co przyjęto opisywać przy pomocy tropu syllepsis, polegającego na rozumieniu tego samego wyrazu na dwa sposoby. Ryszard Nycz zauważał, że „ja» sylleptyczne – mówiąc najprościej – to »ja«, które musi być rozumiane na dwa odmienne sposoby r ó w n o c z e ś n i e: a mianowicie jako prawdziwe i jako zmyślane, jako empiryczne i jako tekstowe, jako autentyczne i jako fikcyjno-powieściowe”¹⁷. Badacz kontynuuje wywód, punktując między innymi, że w rozpoczętym w literaturze modernistycznej procesie przemodelowywania podmiotu zmienia się właśnie relacja między „ja” empirycznym i „ja” tekstowym – skoro każde „ja” wyraża się przez estetyczne medium (w ujęciu Nycza – tekst), nie istnieje wyraźna granica między owymi instancjami. Metamorfozie ulega więc także relacja podmiotu z tekstem – jest on elementem rzeczywistości, pomostem łączącym „ja” ze światem i innymi ludźmi, ale także czymś, w czym samo „ja” jest zanurzone¹⁸. Choć Ryszard Nycz łączy owe zmiany przede wszystkim z badaniami poststrukturalnymi oraz problematyką (post)modernizmu, wydaje się, że mogą być one przywoływane zasadnie także w analizach skupionych raczej na doświadczeniu (i tym samym przeakcentowujących tezy postmodernistyczne); przekonanie to wspiera zaś między innymi teoria podmiotu Lacana, filozoficzno-psychologiczny konstruktywizm Goodmana i Brunera czy myśl Erazma Majewskiego¹⁹.

Nadmiemy także, że według Hala Fostera dyskurs traumy stanowi z jednej strony kontynuację poststrukturalnej krytyki podmiotu (osłabiającej pozycję owej instancji), z drugiej zaś – sposób umocnienia Ja i uwznioślenia go, który badacz określa mianem „realizmu traumatycznego”²⁰. Wydaje się,

¹⁶ Warto zwrócić uwagę, że choć słowo „podmiot” jest silnie naznaczone przez koncepcje nowożytnie i nowoczesne (oznacza bowiem „umysł poznający”), pozwala na jednoczesne zarysowanie zarówno pokrewieństwa, jak i nietożsamości nadawcy zewnątrztekstowego i tekstowego. Jednocześnie trzeba też zauważyć, że współczesna humanistyka rozszerza określenie podmiotu czy podmiotowości, obejmując nim także organizmy nie-ludzkie (zwierzęce, ale też „maszynowe”). Jak się jednak wydaje, takie dywagacje nie mają w obliczu „antropo-podmiotocentrycznej” twórczości Dyckiego większego zastosowania.

¹⁷ R. Nycz, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997, s. 108.

¹⁸ Zob. tamże, s. 108–110.

¹⁹ Zob. tamże, s. 110–112.

²⁰ Zob. H. Foster, *Powrót Realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2010, s. 197.

że Dycki wykorzystuje obie tkwiące w traumie potencjalności: dzięki substancjalizacji podmiotu jako tego, który doznał cierpienia czy okaleczenia, stabilizuje się tu silna pozycja Ja, z której następnie wytwarza się efekty rozproszenia znaczeń. Większość dotychczasowych badaczy i badaczek owej twórczości decydowała się jednak właśnie na jej dyfuzyjną analizę poststrukturalną, a nie „urealnijającą” lekturę intencjonalną, która wiąże się oczywiście z problematyczną kategorią reprezentacji, o której traktuje ostatni podrozdział niniejszej pracy.

Zanurzona w światopoglądzie nowoczesnym uwaga poświęcona podmiotowi oraz nakierowanym na niego autotematycznym wątkom literatury musi więc dostrzegać ową swoistą niekoherencję podmiotu mówiącego, wynikającą z jednej strony z presuponowanej w tekście sylleptyczności, z drugiej zaś – z obecności pewnej sfabrykowanej postaci zewnętrznej, koniecznej wobec samej idei metarefleksyjnego opowiadania. Gdy „ja” opowiada o sobie – dystansuje się z konieczności wobec własnej osoby, wytwarzając instancję, którą można nazwać (za Freudem, choć w nieco innym znaczeniu) „nad-jaźnią” czy prostu metaświadomością; staje się ona jednocześnie pewnego typu bohaterem podmiotowej narracji, zarazem podległym (ponieważ uzależnionym od kreacji i kreatora) i nadrzędnym (gdyż wolnym od traumatycznej nieciągłości) wobec samej jednostki²¹.

Można zaryzykować stwierdzenie, że w poezji Dyckiego – pełnej schizofrenicznych multiplikacji ciał i tożsamości, wykluczających się narracji i labilnych sensów – funkcję gwaranta spójności, obserwowanej chociażby w niezwykle wyrazistym charakterze tej liryki, stanowi postać obecnego w wielu utworach „Pana”. Ów „Pan” ma oczywiście konotacje patriarchalne – bywa kojarzony zarówno z postacią nieobecnego skądinąd Ojca, jak i traktowanego często bluźnierczo Boga; zdarza mu się jednak przyjmować także cechy samego podmiotu-autora, jego wypreparowanej „nad-jaźni”²², zaś swoją władzę nad „schizofrenicznymi” instancjami nadawczymi, które nie są jednak ograniczone wyłącznie do sfery abstrakcyjnej, lecz zyskują wartości „cielesne”, ujawnia się już w pierwszych utworach debiutanckiego tomu Tkaczyszyna-Dyckiego, *Nenia i inne wiersze*. Spójrzmy więc na utwór opatrzony numerem II:

II.
przysięgam schizofrenia jest jak pies bez kości
który z żołądkiem moim ma do czynienia

²¹ Warto zresztą dodać,

²² Oczywiście można więc zastanawiać się nad możliwą „rozumnością” owej postaci – zdecydowanie budzi ona bowiem skojarzenia z uniwersalnym, doskonałym i przede wszystkim męskocentrycznym Rozumem.

i z żołądkiem moim czyni sobie zadość
co to jest samotność

jak schizofrenia samotność zamyka mnie
przysięgam ona zamyka mnie kiedy jestem ze Zbigniewem
Ingo i kiedy nie jestem ona mnie zamyka
w domu Zbawiciela a potem wyprowadza z domu

nieskazitelności ona mnie zawsze prowadzi
z domu nieskazitelności popod czyjeś okna²³

Cytowany wiersz mówi o schizofrenii, czyli chorobie psychicznej, oraz o grzechu, to jest pewnej duchowej zmazie, jaką według chrześcijaństwa nosi w sobie człowiek, który dopuścił się zła. Oba są jednak widziane wyraźnie przez pryzmat doświadczenia i materii: choroba „jest jak pies bez kości/ który z żołądkiem moim ma do czynienia/ i z żołądkiem moim czyni sobie zadość”. Ból, jaki schizofrenia wywołuje (lub też odczucia, jakie są udziałem chorego) porównane zostają do głodu czy też niezaspokojonego pragnienia. Portretuje to zatem chorobę jako głęboki brak, który skutkuje swoistym nadmiarem: choroba nie ma czego zżerać (brakuje jej bowiem kości – przyczyny, celu?), stwarza więc nowy cel – drugą, zmultiplikowaną osobę, która wypełnia pustkę w samym podmiocie.

Wywoływany przez dolegliwość ból jest natomiast cierpieniem wyraźnie fizycznym – porównywalnym zarówno do głodu (można bowiem widzieć owe wersy jako opis żołądka, któremu brakuje kości – pokarmu, a więc pożera sam siebie), jak i przyjmowania na siebie czyjejś agresji (schizofrenia jako pies, który żywi się naszymi wnętrznościami). W każdej z interpretacji niezwykle istotna wydaje się rola reakcji cielesnych w ogóle – pojawiające się w wierszu głód, ból, pokarm, zwierzę czy choroba są silnie związane z materialnymi aspektami bytu. Tym samym choroba psychiczna nie tylko połączona zostaje z ciałem, ale też może ukazywać „schizofrenizację” istnienia w ogóle („ja” chorujące i „ja”, które „jest chorowane”: to, które ma świadomość własnego stanu i to, które odczuwa przychodzący niejako z zewnątrz ból). Wyjaśnia to także, dlaczego bohater pytać może, „co to jest samotność”. Analizę niuansuje tu jednak charakterystyczny dla Dyckiego brak interpunkcji. Jeśli bowiem czytać cytowany wers jako pytanie retoryczne („o, co to jest samotność!”), rozumieć je można jako wyraz doświadczonej przez podmiot całkowitej „bezdumności”, poczucia opuszczenia i wyobcowania. Gdy natomiast postawić przy nim pytajnik („co to jest samotność?”), może ono być całkowicie poważnym namysłem nad tym, jak z perspektywy oso-

²³ E. Tkaczyszyn-Dycki, *Poezja jako miejsce na ziemi: 1988–2003*, Wrocław 2006, s. 6.

by o zachwianej tożsamości i wielokrotnych osobowościach wygląda „bycie samemu”.

Kolejną nieścisłość przynoszą dalsze wersy – „zamyka mnie kiedy jestem ze Zbigniewem/ Ingo i nie jestem”. Przerzutnia rozbijająca imię i nazwisko wprowadzonej do utworu postaci przynosi niespodziewaną konkretyzację – wiemy, że bohater ma przynajmniej jedną bliską osobę, kogoś obdarzonego realną identyfikacją. Uszczegółowienie informacji rozbija jednak tok mowy: w istocie wiersz ten (podobnie jak wiele innych w dorobku Tkaczyszyna) mimo skrajnego utekstowienia wydaje się silnie zakorzeniony w żywiole języka mówionego. Podobne rozbicia i dookreślenia są bowiem charakterystyczne właśnie dla nielinearnej, kłęczastej natury żywej mowy: cytowana linijka brzmi wszak jakby bohater opowiadał o swym przyjacielu i w ferworze wypowiedzi przypomniał sobie, by wtrącić też jego nazwisko; także dopowiedziane „przysięgam” jest performatywną prośbą o udzielenie zaufania i wiary w wypowiedzane właśnie słowa, dzięki czemu tekst wymyka się niejako czytelniczo-autorskiemu paktowi fikcji.

Dopowiedzenie owo nie tylko stwarza efekt „opowiadactwa”, ale i komplikuje interpretację, budując kolejną wieloznaczność zauważalną, gdy wyróżnić zaprzeczenie: „gdy jestem ze Zbigniewem/ Ingo **i nie jestem**”. Bohater mówi więc, że jest samotny i gdy jest przy ludziach, i gdy przy nich nie jest – innymi słowy, że jest samotny bez względu na okoliczności, a spełnienie jego pragnień (pozbycie się schizofrenii, nawiązanie relacji z kimś lub czymś, co nie jest jedynie projekcją jego własnego umysłu lub fantazją wytworzoną przez chorobę) nie jest możliwe. „I nie jestem” może też jednak oznaczać, że jest samotny, kiedy po prostu „jest” („istnieje”) i gdy „nie jest” („nie istnieje”). Zwraca to uwagę na charakterystyczny dla Dyckiego zabieg odmawiania samemu sobie bytu rozumianego jako trwała kondycja w świecie – co zrozumiałe w obliczu faktu, że dla strauumatyzowanego podmiotu schizofrenicznego nie istnieje jedno konkretne i wyłączone „ja” (lub konkretne i wyłączone „siebie”), a jedynie mnogie wcielenia, które utrzymuje się w ryzach dzięki stałemu konstruowaniu zdystansowanego „nad-Ja” – lub nieustanne zwracanie się „do siebie”, „ku sobie”. Być może więc podmiot Tkaczyszynowy bardziej niż **syллеptyczny** byłby właśnie **schizofreniczny**, co przeniosłoby punkt ciężkości z tekstowości (retorycznego tropu) na doświadczeniowość (chorobliwy, afektywny sposób bycia-w-świecie).

Jeszcze wyraźniejszy portret multiplikacji przynosi utwór inicjalny *Nenii*, oznaczony cyfrą I:

w moim małym domu zamieszkała niewiara
jak nierządnicą zamieszkała w moim małym domu niewiara
bardzo zła kobieta z którą mamy jednego Pana

powiedziałem jej moje ciało męskości

jak i moje ciało zniewieścienia
wszystkie moje ciała
których jest co niemiara mają jednego Pana
więc po co do mnie przychodzisz wciąż naga²⁴

Niewiara staje się w nim wyraźnym czynnikiem rozbijającym ciągłość podmiotu i wprowadzającym rozdźwięk w jego małym domu – nieważne, czy uważać za niego zewnętrzną przestrzeń bezpieczeństwa podmiotu (jeden z wielu poetyckich „domów” Dyckiego), czy ciało bohatera. Jednak zarówno ona (rozumiana jako upersonifikowana bohaterka albo w formie schizofrenicznego komponentu samej jaźni podmiotu – ponieważ funkcjonuje tu w obu rolach), jak i sam bohater – niezależnie, w którym ze swych niezliczonych męskich i niewieścich ciał – są podlegli jednemu Panu, temu, który włada wszystkimi jaźniami i ciałami „Ja” wy-tworzonego (lirycznego, literackiego, tekstowego). W obliczu rozdwojenia oraz traumatycznej nieciągłości podmiotu tekstowego – ujawnianej w samych wierszach – oraz koniecznej dzięki uniwersalnemu lękowi przed śmiercią traumie samego autora, również będącej komponentem omawianej liryki, można założyć przynajmniej częściową tożsamość „nad-Ja” podmiotu tekstowego i autorskiego – jest on bowiem tą instancją, która doświadczenia przepracowała i syntetyzuje je w pewną estetyczną formę, gwarantując spójność skoncentrowanych na śmierci narracji.

„Ja” wewnętrzne i „ja” zewnętrzne mają więc – przynajmniej w części – wspólnego „Pana”. Ich relację – w której mają wspólne metarefleksyjne „nad-Ja”, będące gwarantem ich spójności i rzecznikiem ich historii; „nad-Ja”, będące świadomie wypreparowaną, wolną od lęków instancją, stąd też nazywaną obcym imieniem „Pana” – można zaś z ostrożnością opisać w inspiracji Ernstem Kantorowiczem i jego wypływającą z dawnej teologii politycznej koncepcją dwóch ciał. Jak pisał Kantorowicz,

według prawa powszechnego (pospolitego) żadne działanie, które Król podjął jako Król, nie będzie odrzucone ze względu na jego niepełnoletniość. Król ma w sobie dwa Ciała, a mianowicie ciało naturalne (*body natural*) i Ciało wspólnotowe (*body politic*). Ciało naturalne (jeśli jest rozważane samo w sobie) jest ciałem śmiertelnym, podlegającym wszystkim niemocom, które przynależą mu z natury albo z przypadku, podlegającym niedojrzałości, niepełnoletniości albo przypadłościom wieku starczego oraz podobnym skazom, które przydarzają się ciałom naturalnym

²⁴ Tamże, s. 5.

innych ludzi. Ale jego Ciało wspólnotowe jest Ciałem, którego nie można zobaczyć czy dotknąć, składającym się z polityki i rządu [...]”²⁵.

Idea dwóch ciał poddawana była już oczywiście krytyce²⁶, prowadziła bowiem do sytuacji przez samego badacza uznawanych za absurdalne i groteskowe; współcześnie jest też – w związku z przemodelowaniem całej instytucji władzy oraz zanikiem myślenia mistycznego – mało zrozumiała i przydatna; wydaje się jednak, że całkiem dobrze przystaje do kondycji Tkaczyszynowego autora-bohatera. Wykorzystanie koncepcji Kantorowicza, która jest oczywiście głównie wyborem pewnego języka – innego od nomenklatury stosowanej w strukturalistycznych koncepcjach instancji nadawczych²⁷ – pozwala bowiem na podkreślenie somatycznego, a nie jedynie ściśle tekstowego wymiaru tworzenia, korespondującego z często ironiczną, lecz niekiedy przynajmniej symulującą szczerą figurą „Dycia” (jako bytu zmultiplikowanego). Jako ciało naturalne autor jest postacią rzeczywistą; ma jednak także inne ciało, być może nie polityczne (a jeśli już, to tylko w pewnym pierwotnym sensie tego słowa, rozumianego jako to, co publiczne czy wspólne dla zbiorowości), ale – na przykład – ciało „twórcze”, „literackie” czy „poetyckie”. Nie chodzi tu też o przydawanie mu znaczeń mistycznych, jakie były właściwe dawnej myśli politycznej, a o możliwość nawiązania relacji między doświadczającą jednostką i tekstem – relacji, która byłaby wolna od pozytywistycznego biografizmu czy psychologizmu, dostrzegająca jednak implikowaną przez samą produkcję artystyczną konieczność redefinicji pojęć i ponownego namysłu nad relacją autora i utworu: pojęcie „ciała” jest tu zaś niezwykle poręczne, implikuje bowiem doświadczeniowy i afektywny wymiar istnienia podmiotu, różnego od wypreparowanego, abstrakcyjnego „Pana”.

Ciało „poetyckie”²⁸ będzie zatem owym „poetą wewnętrznym” – instancją, która nie jest oczywiście tożsama z autorem rzeczywistym. Przekonanie o ich pełnej tożsamości byłoby zaprzeczeniem traumatycznego (w sensie egzystencjalnym) charakteru podmiotu. Pozostanie ona natomiast w ścisłej horyzontalnej relacji z jego ciałem naturalnym, które – jako rzeczywisty Dycki, osoba aktywna we współczesnym polskim życiu literackim, kreu-

²⁵ E. Plowden, *Commentaries or Reports*, London 1816, s. 212a, cyt. za: E.H. Kantorowicz, *Dwa ciała króla. Studium ze średniowiecznej teologii politycznej*, tłum. M. Michalski i A. Krawiec, red. J. Strzelczyk, Warszawa 2007, s. 6.

²⁶ Zob. tamże, s. 2–4.

²⁷ Por. z: A. Okopień-Sławińska, *Relacje osobowe w literackiej komunikacji*, [w:] *Problemy socjologii literatury*, red. J. Sławiński, Wrocław 1971.

²⁸ Jak się wydaje, Tkaczyszyn-Dycki nie odwołuje się nigdy do „literatury”, a tylko do „poezji”, która konotuje całkiem inne wartości, wiążąc się na przykład z sakralizacją mowy czy przekonaniem o istnieniu jej wyższych czy głębszych sensów. Stąd też i jego „drugie ciało” przyjmując nazywać „poetyckim”.

jąca własną osobowość twórczą – pisze i wydaje teksty. Odpowiadałoby to także wskazywanej przez Kantorowicza specyfice ciała politycznego, jaką jest nieśmiertelność oraz niepodległość wobec praw natury: choć bowiem ciało naturalne autora umiera, jego ciało poetyckie pozostaje jak najbardziej żywe – po śmierci konkretnej osoby badania literackie nie zaprzestają wszak pytać o powiązania autobiograficzne albo zamysł czy intencję autorską, sam tekst nie traci także znamion doświadczeniowości.

Pytaniem, które pozostaje natomiast otwarte, byłyby kwestia możliwej wymienności ról: czy możliwe byłoby – a jeśli tak, to w jakim zakresie i kiedy – uobecnienie w samym tekście literackim autora jako ciała naturalnego lub funkcjonowanie w obu rolach jednocześnie? Jak się wydaje, jedną z ciekawszych sytuacji możliwych do rozpatrywania pod tym kątem, byłyby na przykład kwestia przypisów odautorskich. Przywołajmy biograficzne wyjaśnienie, jakim Dycki opatrzył tom *Imię i znamię*:

Przypis

m.in. do cyklu siedmiu wierszy pod tytułem *Gniazdo*

W Ukraińskiej Powstańczej Armii (UPA) znaleźli się wszyscy członkowie mojej rodziny po kądzieli (nie tylko dziadek i jego trzech bracia), jednakże ich przynależność do ukraińskiego podziemia była przede mną ściśle ukrywana do mniej więcej 15 roku życia. W domu mojego spolonizowanego ojca był to temat tabu. Podobnie jak przeszłość matki, deportowanej z Lubaczowszczyzny w 1947 roku wraz z całą unicką (grekokatolicką) rodziną. Dzięki małżeństwu moja matka mogła wrócić w Lubaczowskie (jako banderówka, córka rezuna), zmieniając wyznanie i przyjmując katolicyzm w Wydminach koło Giżycka. W tamtejszym kościele parafialnym. Dodam przy okazji, nieco chaotycznie, że babcia i matka były deportowane i zmuszone do osiedlenia się we wsi Boćwinka koło Krukłanek (okolice Giżycka), natomiast krewni Jakimowiczowie i Kwilińscy osiedli we wsi Wojciechy (okolice Bartoszyce), tym bowiem zakończyła się dla nas akcja „Wisła” w 1947 roku. Rozproszaniem, zniszczeniem i wynarodowieniem.

I jeszcze jedno. Wyjątkowych trudności przysparzał fakt, że mój ojciec, ulegając polonizacji, stał się agresywnym polskim nacjonalistą, choć nadal posługiwał się tzw. językiem chachłackim, mieszaniną polskiego i ukraińskiego, który zresztą był moim pierwszym językiem (żmenia, czyli garść; kubania, czyli kałuża; kilakiczka, czyli jaśmin; kuteń, czyli żołądek), zarzuconym około 1977 roku po opuszczeniu Wólki Krowickiej i zamieszkaniu w Lubaczowie²⁹.

Należy zastanowić się najpierw, jak w ogóle klasyfikować przytoczony tekst: czy „przypis” jest integralnym elementem tekstu artystycznego, czy może zewnątrzautorskim dodatkiem? W tradycyjnej typologii Gérarda

²⁹ E. Tkaczyszyn-Dycki, *Imię i znamię*, Wrocław 2011, s. 56.

Genette'a przypisy należą do kategorii paratekstów – są odautorskimi komentarzami do tekstu, tworzącymi jego „otokę zmienną” czy też mniej lub bardziej „oficjalny” komentarz³⁰. Można jednak dyskutować z badaczem, który pod jedną kategorię paratektu podciąga elementy tak różne, jak tytuły i śródtytuły oraz noty wydawcy. Wydaje się, że pewne elementy okółotekstowe są z samym tekstem nierozłączne, nawet jeśli mogą ulegać zmianie – czymś takim byłby przede wszystkim tytuł utworu, będący wszak jego identyfikacją; tytuły często wpływają też na możliwą interpretację dzieła. Inaczej rzecz jednak ma się z notami wydawcy czy dodanymi przez osobę trzecią posłowiami czy wstępami – nie zostały one przez autora zaprojektowane i pomyślane, nie są więc niezbędnym towarzyszem dla utworu.

Gdyby jednak potraktować przypis – przede wszystkim ten konkretny, Tkaczyszynowy – jako integralny składnik tomiku poetyckiego, podlegałby on tym samym prawom, co jego zawartość: należałoby go czytać jako być może nie artystyczną fikcję lub dokument o niemożliwej do określenia proporcji „prawdy” i zmyślenia, ale ustrukturyzowany, estetyczny artefakt, będący efektem omawianego w poprzednich podrozdziałach przetwarzania i przetworzenia doświadczenia, a tym samym – wymykający się „autorskości” jako kategorii „ciała naturalnego”. Gdy natomiast ujmować go jako część dzieła w zasadzie obcą, dodaną i fakultatywną, traci funkcję informacji pomocnej w lekturze. Skoro bowiem przypis ten został dopisany do „między innymi” cyklu wierszy, pomyślany został zapewne jako swoiste sprofilowanie interpretacji. Nie bez znaczenia jest tu oczywiście fakt, że Dycki jedynie lakonicznie zarysowuje historię swojej rodziny, nie wskazując w żadnym punkcie, że wykładnia biograficzna i historyczna powinny stać się obowiązującym motywem analizy jego liryków – a także że dodaje ów przypis dopiero w tomie z roku 2012, czyli dwadzieścia cztery lata po publikacji debiutanckich *Nenii*. Wydaje się zresztą, że problematyka przeszłości rodzinnej i korzeni poety zyskuje na ważności właśnie w późniejszych zbiorach (także *Kochance Norwida*): być może dlatego autor uznał, że taką informację należy zamieścić. Tak czy inaczej, krótka nota okazuje się postulowanym przez autora „złapaniem czytelnika za rękę”³¹. Jednak które z mnogich nadawczych ciał wyciąga tu dłoń ku odbiorcy?

³⁰ G. Genette, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. T. Stróżyński i A. Milecki, Gdańsk 2014.

³¹ „Otóż nie ma piszących, którzy zamykaliby się na ostatnim piętrze własnych budowli, niekiedy misterynych, niekiedy diabło kunsztownych, i na tym poprzestawali. Chyba nie ma piszących, którzy nie usiłowałiby chwytać drugiego człowieka za rękę”, *Pójście za Norwidem. Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego za słowa łapie Anna Podczaszy*, „Dziennik Portowy” 2000, nr 1, s. 118.

Odpowiedzi nasuwają się dwie. Albo jest to Dycki jako „ciało poetyckie” – wówczas przypis należy traktować jako integralny, estetyczny element dzieła literackiego i jako takie go czytać (nie ufając mu w pełni), albo też mamy do czynienia z „ciałem naturalnym” Tkaczyszyna i cytowany fragment tomu *Imię i znamię* jest wyjaśnieniem, które poeta w końcu zdecydował się przedstawić czytelnikom i czytelniczkom. Jednak ustalenie, która z dróg jest właściwa (czy może lepiej: właściwsza), nie jest wcale sprawą łatwą. Po pierwsze, jest to tekst napisany może nie językiem poetyckim, ale z całą pewnością nie czysto informacyjny. Utrzymany jest w konwencji mówionej („dodam przy okazji, nieco chaotycznie”, „i jeszcze jedno”), co odsyła nas zarówno do wspomnianej już specyfiki autorskiego idiomu, jak i tworzy warunki do wirtualnej rozmowy – odbiorcy mają poczucie obcowania z żywą, właśnie opowiadającą osobą, która w żywiołowy (chaotyczny) sposób wyjaśnia, co legło u podstaw właśnie przeczytanego przez nich tekstu. Także umiejscowienie przypisu w zbiorze nasuwa różne interpretacje: nazwany został „przypisem m.in. do cyklu wierszy pod tytułem *Gniazdo*”, nie znajduje się jednak – zgodnie z zasadą przyległości przestrzennej – przy owym cyklu, a na końcu książki. Także typografia oddziela go niejako w spisie treści od tekstu głównego, co czyni omawiany fragment swoście autonomiczną całością – paradoksalnie wobec jego ścisłego powiązania z konkretnymi utworami (a także – co sugeruje wtętu „między innymi” – z licznymi bądź wszystkimi utworami w ogóle).

Przypis jest więc zarówno częścią korpusu tomu, jak i czymś obcym, dodanym; pozostaje w Tkaczyszynowej stylistyce, ale nie jest wierszem; daje wskazówki interpretacyjne, ale nie narzuca wykładni; jest elementem projektu poetyckiego i nie jest. Innymi słowy, ujawnia się w nim zarazem Dycki-ciało poetyckie i Dycki-ciało naturalne: napisał je Tkaczyszyn „naturalny”, ale przemawia przezeń Tkaczyszyn „poetycki”, przypis zawiera bowiem konkretne informacje o autorze *Imienia i znamienia*, ale unaocznia się w nim podmiot taki sam, jak *Imienia i znamienia* bohater-narrator. Trzeba zatem podkreślić symultaniczność i nierozzerwalność tychże ról – przynajmniej w wypadku Dyckiego: nie ma ciała poetyckiego bez ciała naturalnego, ponieważ ciało poetyckie o ciele naturalnym pisze, i nie ma ciała naturalnego bez ciała poetyckiego, bowiem ciało naturalne zdecydowało się być poetą. Ich schizofreniczną wielokrotność, ujawnianą wielokrotnie na wszystkich możliwych poziomach, a możliwą do lakonicznego ujęcia tytułem jednego z wierszy, „zamienię siebie na ciebie i ciebie na siebie, niczego nie obiecując”³², utrzymuje zaś w ryzach – powtórzmy – trzecia instancja, obdarzona osobnym imieniem. Jednak w *Przypisie m.in. do cyklu siedmiu*

³² E. Tkaczyszyn-Dycki, *Imię i znamię...*, s. 13.

wierszy pod tytułem Gniazdo, tekście, w którym oba ciała funkcjonują jako jedno, postać Pana unieobecnia się, staje się przezroczysta: ujawnia się w nim za to – ponownie – przemyślana strategia pisarska, która wykorzystuje szanse dawane przez uniwersalność fundamentalnej traumy: szanse na wieloznaczność i nierozstrzygalność³³.

Dycio deklamator

Twórczość Tkaczyszyna-Dyckiego, rozumiana jako konsekwentnie realizowany projekt, okazuje się zamierzeniem nie tylko literackim, ale i – jak powiedziałby Michel Foucault – reżyserskim³⁴, wymaga bowiem od autora przyjęcia pewnej roli, mającej na celu wywołanie w odbiorcach konkretnych impresji. Dycki kreuje konkretną wizję siebie jako poety – w życiu literackim (na przykład inscenizując swoje spotkania autorskie), oraz bohatera wierszy, implikując stale, że należy postawić między nimi znak równości. Dzieje się to zarówno w strukturze głębokiej tekstów ześrodkowanych wokół traumy, która – przynajmniej w pewnym zakresie – namawia do lektury „naiwnej”, jak i w samej ich poetyce, w czysto literackich chwytach i językowym ukształtowaniu tychże wierszy. Ostatecznie należy się więc zastanowić, jak Tkaczyszyn widzi rolę poety i dotrzeć do ostatecznej hipotezy dotyczącej jego autorskich (w sensie: ujawnionych w wydawanych przez niego tekstach) intencji.

W stanowiącym klamrę kompozycyjną *Peregrynarza* autotematycznym cyklu *Ad benevolam lectorem* poeta nie tylko odwołuje się wprost do retoryki, usiłując tym samym pozyskać dla siebie zaufanie odbiorców³⁵: zasadniczo wskazuje on także – przynajmniej częściowo nieironicznie – na własną koncepcję autora oraz samej twórczości. Na przykład w inicjalnym liryku czytamy:

³³ Zauważmy zresztą także, że cytowany już Hal Foster zwrócił w *Powrocie Realnego* uwagę na popularny pod koniec ubiegłego stulecia motyw martwego ciała, stanowiącego w perspektywie badacza „podmiot historii w kulcie abiektalności”; poprzez wykorzystanie owego motywu dochodzić może do rozbrojenia roszczeń polityki różnicy (ciało jest nieżywe, a zatem obojętne), co w pewien sposób tłumaczy ilość „apolitycznych” odczytań twórczości Dyckiego – zwłaszcza jeśli nie dostrzegać jej przemyślnego zaprojektowania w niej owej dyfuzyjnej traumatyczności. Zob. H. Foster, dz. cyt., s. 196.

³⁴ M. Foucault, *Kim jest autor*, [w:] *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, wybór i oprac. T. Komendant, tłum. różni, posłowie M.P. Markowski, Warszawa 1999.

³⁵ Tytułowa fraza, suponująca z góry „życzliwość” czytelników, kojarzy się chociażby z parafrazą *Fenomenów* Aratosa z Soloj pióra Cyncerona, czym częściowo sugeruje własną „retoryczność” – w samym cyklu jednak nie brakuje namów tak do nieufności, jak i dobrej wiary.

1.
książki mojej nie czytaj
jeżeli chcesz zapomnieć o sobie
oddaj się raczej rozpuście
niż wdychaniu wierszy bardzo smrodliwych

oddaj się rozpuście jeżeli istotnie
starasz się przyłgnąć do kawałka świata
w którym niczego nie ma prócz wierszy
bardzo smrodliwych bo wciągających

w ów ciemny obraz w którym doprawdy
niczego nie znajdziesz oprócz mojej książki
jeżeli chcesz zapomnieć o sobie w czym
ci nie pomogę skłoń się ku czytaniu poezji

wszystko jedno jakiej³⁶

Zastanawia tu wyraziste rozróżnienie na „wiersze” i „poezję”: parokrotnie w serii pojawia się sugestia, że *Peregrynarz* składa się z pierwszych, natomiast nie zawiera drugiego. Wstępną tezą interpretacyjną mogłoby stać się tu więc twierdzenie, że wiersz jest jedynie formą nadawaną treści, która nie musi być wcale poetycka, jak poetyckie nie są według niego śmierć lub choroby – przynależą one bowiem do sfery życia, nie zaś literatury. Prowadzi to do kolejnej ciekawej konstatacji – poeta nie jest tym, który pisze poezję, bowiem w omawianych wierszach Dycki wyraźnie się od owej poezji odcina. „Poeta” jest natomiast rolą, w którą można wejść: zestawem zachowań, działań i cech, które – gdy u konkretnej osoby zauważone i rozpoznane – składają się na ustaloną społecznie i kulturowo figurę literata. Zasadniczo doskonale tłumaczy to teatralizację, jaka wydaje się udziałem Tkaczyszyna w ogóle; reżyseruje on wszak własną postać twórczą, nakłaniając badaczy i czytelników do pewnej wizji własnej osoby, do czego zresztą w przytaczanym cyklu przyznaje się wprost. Pisze przecież, że:

5.
nie daj się pochwyć w sidła
które na ciebie zastawiam
już przy pierwszym wierszu
myślałem jakby cię połknąć

i myśl ta uskrzydlała mnie
i dzisiaj jeszcze uskrzydla

³⁶ E. Tkaczyszyn-Dycki, *Poezja jako miejsce na ziemi...*, s. 56.

nie daj się zatem zwariować
i odpraw mnie póki zachowałeś

siły bo szamocząc się ze mną
przegrasz niewątpliwie szamocząc się
ze mną wyjdiesz na durnia
większego od autora książki³⁷

Jasno daje tym do zrozumienia, że mamienie czytelników i czytelniczek, naprowadzanie ich na zaplanowane interpretacyjne tropy (a także mylenie analitycznych dróg) czy celowa komplikacja biograficzna są nie tylko w pełni zamierzone, ale i przyjemne: myśl ta „jeszcze dzisiaj go uskrzydla”. Dycki reżyseruje więc zarówno własną poetycką sławę, jak i możliwe sposoby lektury swoich tekstów, uświadamiając o istnieniu pewnego typu „poetyckiej władzy”. Pisał o niej już Roland Barthes w eseju *Pisarze i piszący*: francuski badacz zauważał, że „istnieje grupa ludzi – coś pośredniego między korporacją i klasą społeczną – która określa to, iż w jej ręku jest język narodu”³⁸. Kiedyś ową grupę stanowili właśnie pisarze – ci, którzy posiadali monopol na słowo oraz aprobatę społeczną, która umożliwiała im utrzymanie owej hegemonii – dziś natomiast sytuacja ulega zmianie. Rozwój piśmienności oraz zmiana jej zadań i warunków cyrkulacji zaowocowały jednak przemodelowaniem ról: obok pisarzy mamy zatem piszących, to jest tych, którzy nie roszczą sobie (lub nie otrzymują) prawa do „rządu dusz”, a jedynie produkują słowa. Dycki z premedytacją opowiada się po stronie „piszących”, nie zaś „pisarzy”, odrzucając romantyczną rolę twórcy i bawiąc się wcieleniami: raz będąc Stanisławem Przybyszewskim czy Rafałem Wojaczkim, kiedy indziej zaś – familiarnym, zwyczajnym „Dyciem”, który efekt czytelniczego zaufania uzyskuje właśnie dzięki (choćby pozornej) rezygnacji z elitarniej pozycji poety.

Kreacja ta udaje się więc nie dzięki hipertekstualności Tkaczyszynowych utworów: kluczowe okazuje się tu właśnie pewnego typu „opowiadacstwo”. Do wiary w czytane słowa skłania żywioł opowiadania, zauważalny w podanych już wcześniej cechach tego pisarstwa: powtórzeniach, nawiązaniach do wcześniejszych utworów (zaś na przestrzeni poszczególnych wierszy – do poprzednich strof czy wersów), alogicznym i a-chronologicznym toku narracji, zwrotach do rozmówcy, które tworzą przestrzeń wirtualnego dialogu, frazach mających zbudować zaufanie oraz niejako zasłonić tekstowy charakter literatury poprzez odwołanie do afektów (empatii) odbiorców –

³⁷ Tamże, s. 57.

³⁸ R. Barthes, *Pisarze i piszący*, przeł. J. Lalewicz, [w:] tegoż, *Mit i znak. Eseje*, wybór i słowo wstępne J. Błońskiego, Warszawa 1970.

a nawet w czysto retorycznych zwrotach zapewniających o prawdomówności podmiotu, niczym ten zawarty w omawianym wierszu z *Nenii* („przysięgam schizofrenia jest jak pies bez kości”). Poezja Tkaczyszyna jest oczywiście zbyt skomplikowana, by być poezją „mówioną” – wydaje się jednak przekonywać odbiorców, że wypływa z oralności i potoczności, z codziennych strzępków rozmów o Zbigniewie Ingo czy lubelskich przyjaciółach, zmuszając publikę do wysłuchania i zaufania. Pomiedzy wystudowanym charakterem „zwykłej” literatury a żywym potokiem mowy leży więc deklamatorstwo: czynność żywego (tu: symulacyjnie żywego) odtwarzania zapisanych słów.

Tak świetnie zaprojektowana poezja – literatura, której strukturę głęboką doskonale wspiera ukształtowanie językowe – jest więc pewnego typu spektaklem, zyskuje cechy teatralne, ma bowiem fundować określonego rodzaju estetyczne i afektywne przeżycia. Z jednej strony teatralizuje się tu samą postać autora; jak pisał cytowany Barthes, wyznaczniki „bycia poetą” są cechami zmiennymi historycznie i kulturowo – w istocie „autorstwo” jest konstruowaną społecznie rolą, wymagającą określonych rekwizytów, kostiumu czy sceny, a mówiąc klasycznym już Ervingiem Goffmanem³⁹, odgrywanie rozmaitych ról jest podstawowym sposobem bycia-w-świecie. Jedną z takich ról jest właśnie „bycie poetą”, choć rekwizyty tego wcielenia są historycznie zmienne. Dycki zaś ucieka się do tradycyjnych, niemal stereotypowych definicji „poetyckości” czy życia poetyckiego, nakładając – wciąż ironicznie – rozmaite maski: barokowych pisarzy „konceptualistów”, romantycznych kapłanów, odprawiających tajemnicze rytuały w imieniu wspólnoty⁴⁰ czy mniej lub bardziej współczesnych poetów wyklętych, takich jak Stanisław Przybyszewski czy Rafał Wojaczek. Jednocześnie jednak wyraźnie odsuwa się od roli poety „w ogóle”, wciąż sugerując, że to, co przez niego spisane, jest nie tyle literaturą (ta bowiem ma funkcje ludyczne), ile życiem – pewnego typu „sprawozdaniem z umierania”: chorób, cierpienia i śmierci, które czytelnicy i czytelniczki mają według niego znać z autopsji. Kredyt zaufania uzyskuje więc przede wszystkim dzięki możliwości utożsamienia „czytającego” z „piszącym” – przypomnijmy bowiem, że śmierć i lęk przed zgonem to traumy uniwersalne, opierające się nieufności, a nawet ironii.

Dzięki deklamatorstwu, czyli strategii „opowiadania” swoich wierszy (a może: mimetyzowania sytuacji opowiadania), Dycki osiąga również efekt „wiecznego teraz”: trwającej w czasie rzeczywistym, nadawczo-czytelniczej rozmowy, w której tekst przedstawia (lecz nie tyle opowiada, co właśnie –

³⁹ Zob. E. Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, przeł. H. i P. Śpiewakowie, oprac. i wstęp J. Szacki, Warszawa 1981.

⁴⁰ O Tkaczyszynowym „odprawianiu rekolekcji” wspominał Piotr Bogalecki, zob. *Szczęśliwe winy teolingwizmu. Poezja polska po roku 1968 w perspektywie postsekularnej*, Kraków 2016.

odgrywa, fizycznie re-prezentuje⁴¹) traumy, naśladując ich nieciągłą strukturę, zaś osoba ów tekst czytająca – dzięki poetyce owych utworów, retorycznym chwytom i wyraźnemu odwołaniu do jej własnych, przemyślnie założonych w tekście doświadczeń – jest niemal zobligowana do równoległego przeżycia tego, o czym właśnie czyta; tym samym można argumentować, że Realne faktycznie powraca – lub że właśnie się je wytwarza. Trauma pozwala tu pełnoprawnie zrezygnować z linearności, logiki i jasności wyводу; podkreślenie roli ciała neguje tradycyjne, tekstocentryczne rozróżnienia między autorem i bohaterem; wreszcie teatralizacja i performatywność literatury, rozumiane jako mnogie sposoby oddziaływania na realnych czytelników i czytelniczki i przemawiania do ich doświadczeń, każe zakwestionować czysto językowy status tych wierszy – choć właściwie tylko z wierszami tu obcujemy.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA PODMIOTOWA

- Tkaczyszyn-Dycki E., *Imię i zamię*, Wrocław 2011.
Tkaczyszyn-Dycki E., *Poezja jako miejsce na ziemi: 1988–2003*, Wrocław 2006.

BIBLIOGRAFIA PRZEDMIOTOWA

- Barthes R., *Pisarze i piszący*, przeł. J. Lalewicz, [w:] tegoż, *Mit i znak. Eseje*, wybór i słowo wstępne J. Błońskiego, Warszawa 1970.
Bielik-Robson A., *Słowo i trauma: czas, narracja, tożsamość*, „Teksty Drugie” 2004, nr 5.
Bogalecki P., *Szczęśliwe winy teolingwizmu. Poezja polska po roku 1968 w perspektywie postsekularnej*, Kraków 2016.
Caruth C., *Traumatyczne przebudzenia (Freud, Lacan i etyka pamięci)*, przeł. K. Bojarska, [w:] *Antologia studiów nad traumą*, red. T. Łysak, Kraków 2015.
Foster H., *Powrót Realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, przeł. M. Borowski, M. Sugiery, Kraków 2010.
Foucault M., *Kim jest autor*, [w:] *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, wybór i oprac. T. Komendant, tłum. różni, posłowie M.P. Markowski, Warszawa 1999.
Genette G., *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. T. Stróżyński i A. Milecki, Gdańsk 2014.
Goffman E., *Człowiek w teatrze życia codziennego*, przeł. H. i P. Śpiewakowie, oprac. i wstęp J. Szacki, Warszawa 1981.
Hartman G.H., *Wiedza traumatyczna i badania literackie*, przeł. J. Burzyński, [w:] *Antologia studiów nad traumą*, red. T. Łysak, Kraków 2015.

⁴¹ O reprezentacji jako ponownym uobecnienu (i przeżyciu) pisał Michał Paweł Markowski, zob. *Prolog. Ikony i idole*, [w:] tegoż, *Pragnienie obecności. Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza*, Gdańsk 1999.

- Hoffmann K., *Dubitatio. O poezji Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, Szczecin 2012.
- Jaworski M., *Rzeczywiste, konkretne*, [w:] *Pokarmy. Szkice o twórczości Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, red. P. Śliwiński, Poznań 2012.
- Kantorowicz E.H., *Dwa ciała króla. Studium ze średniowiecznej teologii politycznej*, tłum. M. Michalski i A. Krawiec, red. J. Strzelczyk, Warszawa 2007.
- LaCapra D., *Trauma, nieobecność, utrata*, przeł. K. Bojarska, [w:] *Antologia studiów nad traumą*, red. T. Łysak, Kraków 2015.
- Lejeune P., *Pakt autobiograficzny*, przeł. A. Labuda, [w:] tegoż, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, red. R. Lubas-Bartoszyńska, tłum. różni, Kraków 2001.
- Man P. de, *Pojęcie ironii*, [w:] *Ideologia estetyczna*, przeł. A. Przybysławski, wstęp A. Warmiński, Gdańsk 2000.
- Markowski M.P., *Prolog. Ikony i idole*, [w:] tegoż, *Pragnienie obecności. Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza*, Gdańsk 1999.
- Niewiadomski A., *Poezja jako terapia (nie)możliwa*, <http://biuroliterackie.pl/przystan/czytaj.php?site=100&co=txt_0294> [dostęp: 16.02.2019].
- Niewiadomski A., *Światy z jawnych słów i kwiatów ukrytych. O refleksji metapoetyckiej w nowoczesnej poezji polskiej*, Lublin 2010, s. 9.
- Nycz R., *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997.
- Okopień-Sławińska A., *Relacje osobowe w literackiej komunikacji*, [w:] *Problemy socjologii literatury*, red. J. Sławiński, Wrocław 1971.
- Plowden E., *Commentaries or Reports*, London 1816.
- Pójście za Norwidem. Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego za słowa łapie Anna Podczaszy*, „Dziennik Portowy” 2000, nr 1.
- Świeściak A., *Śmiertelne sublimacje. Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki*, [w:] *Melancholia w poezji polskiej po 1989 roku*, Kraków 2010.
- Umińska B., *Róg Szymonowica, sławnego lwowianina, i Śmierci, przestawnej ziemianki*, „Res Publica Nowa” 2000, nr 1–2.

Agnieszka Waligóra – mgr, doktorantka w Zakładzie Teorii Literatury, Literatury XX Wieku i Sztuki Przekładu na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Zajmuje się przede wszystkim polską poezją najnowszą i jej kontekstami teoretycznymi, filozoficznymi i emancypacyjnymi. Przygotowuje rozprawę doktorską poświęconą metarefleksji w liryce po roku 1989. ORCID: 0000-0002-4316-9207. E-mail: <agnwa1@amu.edu.pl>.

Agnieszka Waligóra – PhD candidate, Faculty of Polish and Classical Philology at Adam Mickiewicz University in Poznań. Her main interest is recent Polish poetry and its theoretical, philosophical and political contexts. Currently working on a book about metareflection in poetry after 1989. ORCID: 0000-0002-4316-9207. E-mail: <agnwa1@amu.edu.pl>.

W prześwitach poezji i filozofii, czyli tam, gdzie spotykają się Leśmian i Heidegger

ABSTRACT. Kłosowski Mateusz, *W prześwitach poezji i filozofii, czyli tam, gdzie spotykają się Leśmian i Heidegger* [In the Clearances Between Poetry and Philosophy, or Where Leśmian and Heidegger Meet]. „Przestrzenie Teorii” 35. Poznań 2021, Adam Mickiewicz University Press, pp. 199–216. ISSN 1644-6763. DOI 10.14746/pt.2021.35.9.

The article presents the phenomenon of clearance in both the poetry of Bolesław Leśmian and the philosophy of Martin Heidegger. The author indicates the common points in both these thinkers' investigations. In addition to a review of the previous discussions of this problem, the article postulates including the clearance in the group of aesthetic categories, because of its dynamic character. It also proposes a modified definition of clearance as a contrast of light with predominant albeit secondary darkness.

KEYWORDS: clearance, poetry, philosophy, aesthetics, Leśmian, Heidegger

*Niniejsze „Objaśnienia” nie roszczą sobie pretensji do miana
przyczynków do badań historycznoliterackich i estetycznych.
Wynikają one z konieczności myślenia¹.*

Martin Heidegger, *Objaśnienia do poezji Hölderlina*

Wielość intuicyjnych znaczeń terminu „prześwit” skłania do początkowych rozpoznania jego specyfiki. Techniczność i poręczność pojęcia jest zapewne rezultatem jego praktycznego zastosowania – przydatny w inżynierii, budownictwie, towaroznawstwie czy geometrii, staje się elementem myślenia przestrzennego. Nie wyczerpuje to jednak jego semantycznego potencjału, równie dobrze sprawdza się bowiem w humanistyce, dookreślając kategorie estetyczne, filozoficzne oraz poetyckie, a także stając się jedną z nich. Zbawienna rola prześwitu polega na ochronie przed całkowitą jasnością, pełną ekspozycją na światło oraz zupełnym zasłonięciem, absolutną ciemnością, wszechogarniającą czernią, dla których jest antonimem. Balansując na granicy między dwoma skrajnościami, prześwit momentalnie odsłania fragment obserwowanego zjawiska, osłaniając obserwatora przed nadmiernym wystawieniem na promienie świetlne. Tę podwójność wydo-

¹ M. Heidegger, *Przedmowa do czwartego, rozszerzonego wydania*, [w:] tegoż, *Objaśnienia do poezji Hölderlina*, przeł. S. Lisiecka, Warszawa 2004, s. 5.

bywa humanistyką traktującą prześwit jako kategorię myślenia o świecie, poznawania rzeczywistości oraz wykorzystująca jego świetlny, widzialny i wizualny potencjał.

Prześwit uwodzi, przyciąga wzrok i uwagę, chroniąc źródło swego światła, bez którego nie miałby prawa bytu. Enigmatyczność, momentalność oraz zmieniająca się intensywność natężenia światła, nie pozwalają ujmować go w kategoriach statycznych.

Język filozofii XX wieku wielokrotnie czerpał z dyskursu estetycznego, a w okresie postmodernizmu oba dyskursy zbliżyły się do siebie tak bardzo, że często niemożliwe okazywało się ich precyzyjne rozgraniczenie. Metafory w języku (filozofii) Martina Heideggera stanowią ważny element rozważań niemieckiego myśliciela, który za ich pośrednictwem pokazuje wieloaspektowość egzystencji rozpiętej między bytem a byciem. Jego dzieła sytuują się na pograniczu sztuki i nauki, dlatego nie sposób jednoznacznie zakwalifikować ich jako przykładów literatury pięknej czy naukowej. Choć na związek metafory z filozofią – już po śmierci autora *Bycia i czasu* – zwrócił uwagę Jacques Derrida w *Białej mitologii*², opisując dezawuowanie się środków artystycznego wyrazu, oryginalny sposób pisania Heideggera, łączący metaforę z namysłem nad byciem, stał się jego znakiem rozpoznawczym, który – albo zachęca do studiowania dzieł, zmuszając do wysiłku interpretacyjnego, albo studzi zapał do lektury rozpoznania wspomnianego myśliciela. Niezależnie od rezultatu, proponowany sposób uprawiania filozofii postuluje poddanie pod refleksję samego sposobu myślenia o człowieku, jego egzystencji i otaczającym go świecie. Nie ma bowiem języka, który mógłby jednoznacznie odnieść się do problemu bycia. Aby więc wyrazić jego głębię, pomocna – a być może i niezbędna – okazuje się metafora. Wyjaśniając, dlaczego filozof tak chętnie sięga właśnie po przenośnię, pragnę wyeksponować związek metafory i metafizyki, o którym Andrzej Zawadzki pisał:

Otóż wydaje się, że zdanie to stanowi dość dokładną i czytelną parafrazę stwierdzenia Heideggera z końca szóstego wykładu *Zasady racji*, które brzmi tak: „To, co metaforyczne, występuje tylko w obrębie metafizyki”. Warto dodać, że niemieckie zdanie „Das metaphorischegibt es nur innerhalb der Metaphysik” można tłumaczyć właśnie jako „metafora jest tylko we wnętrzu” – tak też zresztą czynią francuscy tłumacze *Zasady racji* – dzięki czemu podobieństwo obu wyrażen staje się jeszcze lepiej widoczne³.

² J. Derrida, *Biała mitologia: metafora w tekście filozoficznym*, przeł. W. Krzemień, „Pamiętnik Literacki” 1986, nr 77/3, z. 3.

³ A. Zawadzki, *Metafora we wnętrzu metafizyki. Heidegger i Różewicz*, „Ruch Literacki” 2011, t. 52, nr 1 (304), s. 70.

Doświadczenie metafory pozwala więc odbiorcy zbliżyć się do metafizycznych jakości literatury i świata, na co dzień pozostającymi poza sferą ludzkiej percepcji.

Bezpośrednie odniesienie do metafizyki ma kategoria prześwitu – jedna z najważniejszych przenośni dla Heideggera, którą filozof sfunkcjonalizował podczas interpretacji poezji Friedricha Hölderlina. Właśnie myślicielowi ze Schwarzwaldu zawdzięczamy przekształcenie prześwitu z figury wizualnej w filozoficzno-estetyczną. Dzieje się tak poprzez podkreślenie jej świetlnego charakteru: prze-świt jest zapowiedzią światła, które ma się objawić. Semantycznie najbliższy mu więc do przedświtu, sygnalizującego etap poprzedzający pojawienie się jasności. Niemieckie *Lichtung* oznacza polanę wewnątrz lasu pozbawioną drzew, najlepiej obrazując opisywane zjawisko. Prześwit to także fragmentaryczne przepuszczenie promieni słonecznych. W tym odczytaniu staje się on furtką pozwalającą dostrzegać zjawiska czy przedmioty częściowo zasłonięte, ukryte przed spojrzeniem. Prześwit jest więc polisemią metaforycznie umotywowaną, ujawniającą wielość swych znaczeń składających się na duży potencjał Heideggerowskiej figury. Owa wielość definicji tworzy pojęcie o synergicznym potencjale, każde ze znaczeń bowiem ma szeroki zasięg oddziaływania, które łącznie tworzą nową jakość, dość dobrze opisując możliwości istnienia, a także postrzegając światło jako źródło iluminacji. Poezja to wszak dla Heideggera „oświetlające projektowanie prawdy”⁴. Tylko i aż oświetlające, ponieważ jej pojawienie się „w pełnym blasku” byłoby zabójcze i dla czytelnika, i dla wiersza. Za połączeniem poezji i prześwitu stoi więc idea stopniowego rozświetlania ludzkiej egzystencji prawdą życia przekazywaną w dziełach sztuki.

Refleksje Martina Heideggera dotyczące poezji oraz koncepcji prześwitu zostały wykorzystane przez filozofa do badania wierszy niemieckiego poety: autor *Bycia i czasu* nierozdzielnie traktuje sferę widzialnego i słyszalnego, otwierając ciekawą perspektywę oglądu działań poetyckich.

Bolesław Leśmian, podobnie jak Hölderlin, był poetą wzroku, ale także słuchu, jego ogromne wyczulenie na rym i rytm szło bowiem w parze z precyzją i zmysłowością widzenia. Percepcja wzrokowa oraz odbiór audialny dają się czytać jak równoległe teksty, ale pozostają także ze sobą immanentnie związane, w skrajnym przypadku przez doświadczenie synestezji. Czy takie podobieństwo wystarczy, aby odnieść refleksje niemieckiego myśliciela również do dzieł Leśmiana? „Przebudzenie prześwitującego światła jest jednak najcichszym ze wszystkich wydarzeń. Ale ponieważ zostaje to nazwane, a nawet samo żąda nazwania, przebudzenie »Natury« wchodzi

⁴ B. Baran, *Saga Heideggera*, Kraków 1988.

w brzmienie słowa poetyckiego”⁵. Heideggerowskie rozumienie prześwitu czerpie swój rodowód z doświadczeń pobytu w lesie, w którym światło słoneczne pojawia się między konarami drzew, aby dotrzeć do filozofii, gdzie poprzez byt przenikają jakości estetyczne i metafizyczne. Genezę zjawiska tłumaczy Luiza Kula:

W zrozumieniu istoty prześwitu pomocna jest bowiem sama etymologia tego słowa: prześwit jest miejscem, w którym to drzewa rzedną i tym samym robią miejsce grze światła i cienia. To skrytość odsłania się i pokazuje, aby następnie znów zniknąć w ciemności. Prześwit zawdzięcza więc swoje istnienie skrytości⁶.

Co było pierwsze – doświadczenie zmysłowe (zobaczony w lesie prześwit) zyskujące swą reprezentację w filozofii czy myślowy koncept odnajdujący swą ilustrację we wspomnieniu leśnego spaceru? Podobną wątpliwość dostrzec można w dorobku twórcy *Łąki*. Duży wkład Leśmiana w przewartościowanie europejskiego symbolizmu pozwala postrzegać zjawiska jako bardziej konkretne⁷, dlatego podnoszenie prześwitu do rangi symbolu nie wydaje się przynosić korzyści ani analizowanej kategorii, ani dziełu, ani jego autorowi. Czym zatem jest interesujące mnie zjawisko dla autora *Sadu rozstajnego*, jeśli nie symbolem?

Cezary Rowiński w swym studium wskazuje, jak twórczość Leśmiana oscyluje wokół późniejszej myśli Heideggera, to przybliżając, to oddalając się od niej, aby w puencie stwierdzić:

Pradawny sojusz spekulacji filozoficznej i poezji znajdował w XX wieku wśród filozofów tylko jednego rzecznika w osobie Martina Heideggera. Jednak sojusz ten zawiązał się w poezji już o wiele wcześniej, a Leśmian był jednym z najbardziej oryginalnych jego przedstawicieli i kto wie, czy nie reprezentantem genialnym?⁸

Niezgodność refleksji obu myślicieli stanowi ważny punkt wyjścia dla Dariusza Szczukowskiego: „Leśmianowska koncepcja twórczości poetyckiej nie mieści się w ramach Heideggerowskiego myślenia o poezji jako formule bycia i poecie jego strażniku, lecz raczej wskazuje na wewnętrzne pęknięcie,

⁵ M. Heidegger, *Objaśnienia do poezji Hölderlina*, przeł. S. Lisiecka, Warszawa 2004, s. 60.

⁶ L. Kula, *Heidegger i Grecy: potęga walki o wyjawienie bycia (ΑΑΗΘΕΙΑ)*, „Kwartalnik Filozoficzny” 2013, nr 41, z. 1, s. 53.

⁷ J. Trznadel, „Symbolizm egzystencjalny”, „realizm metafizyczny”, [w:] B. Leśmian, *Poezje wybrane*, opr. J. Trznadel, wydanie pierwsze elektroniczne, na podstawie wydania trzeciego rozszerzonego (1991), Wrocław 2019.

⁸ C. Rowiński, *Człowiek i świat w poezji Leśmiana. Studium filozoficznych koncepcji poety*, Warszawa 1982, s. 136.

wywłaszczenie i poczucie klęski”⁹. Zaledwie dwa przykłady – które dzielą niemal cztery dekady – pokazują, jak rozmaicie bywa odnoszona myśl niemieckiego filozofa do twórcy *Sadu rozstajnego*. Szczukowski odczytuje omawianą kategorię antropologicznie: „Tylko ludzkiemu Dasein w prześwicie (*Lichtung*) może objawić się prawda w dialektyce skrytości i nieskrytości”¹⁰. Taka refleksja pozwala mu zaznaczyć obecność wątków poświęconych zwierzętom w dorobku Leśmiana.

Poeta nie wyodrębnia prześwitu w swych szkicach, a pozwala mu jaśnieć w materii wiersza, który sam w sobie może stać się prześwitem dla czytelnika spragnionego doświadczeń innych niż codzienne. Nie ma nic prostszego jak nazwać sztukę prześwitem pozwalającym odbiorcy oderwać się od codzienności na rzecz innego rodzaju przeżyć. Równie łatwo spojrzeć na poezję jako prześwit dla rozważań filozoficznych. Taki wniosek nie pretenduje nawet do komplementarności, ponieważ nie jest moim zadaniem izolowanie sztuki i nauki, a postrzeganie ich jako całościowego przeżycia. Prześwit zatem jest i nie jest w poezji twórcy *Łąki* tylko i aż prześwitem, a jego rozumienie zależne staje się od przyjętej optyki – dla Heideggera klucz jest egzystencjalny, dla mnie natomiast estetyczny. Nie oznacza to jednak, że oba rejestry się nie pokrywają.

Niemiecki myśliciel ze Schwarzwaldu dostrzega rolę omawianego zjawiska zarówno w odkrywaniu, jak i zakrywaniu bytu. Walorem takiego sposobu myślenia jest nieustające napięcie, jakie rodzi się w wyniku oscylowania na granicy pełnego rozjaśnienia i zaciemnienia. Wątek ten podejmował Cezary Woźniak:

Dzięki prześwitowi byt jest w pewnym – i zmiennym – stopniu nieskryty. Również byt skryty (jak podkreśla sam Heidegger) może być tylko dzięki owemu prześwitowi. Prześwit, w którym stają byty, jest bowiem w sobie jednocześnie skrywaniem (*Verbergung*), które dzieje się na dwa sposoby¹¹.

Pierwszy z nich to odmowa, w której „nie możemy o nim powiedzieć nic więcej ponad to, że jest”¹². Kolejny oznacza zastawienie, ponieważ „jeden byt zastawia drugi”¹³, utrudniając bezpośrednie odniesienie się do któregoś z nich. Niemożność dojrzenia bytu skazuje obserwatora na nieustającą interpretację, a więc poruszanie się w obrębie przypuszczeń. Ciekawsza wydaje

⁹ D. Szczukowski, *Niepoprawny istnieniowiec. Bolesław Leśmian i doświadczenie literatury*, Gdańsk 2019, s. 9.

¹⁰ Tamże, s. 165–166.

¹¹ C. Woźniak, *Martina Heideggera myślenie sztuki*, Kraków 2014, s. 98.

¹² Tamże.

¹³ Tamże, s. 99.

się natomiast kolejna uwaga Woźniaka: „Prześwitu nie należy rozumieć jako jakiegoś statycznego stanu (*Zustand*), lecz jako działanie się¹⁴. Tym sposobem wyeksponowana zostaje performatywna właściwość omawianego zjawiska, które podlega nieustającym przemianom, nigdy nie pozostając takim samym. Prześwit staje się ruchomy tak jak sam tekst, który przekształca się pod wpływem czujnego spojrzenia czytelnika, wydobywającego z jego materii zjawiska wizualne, lecz niekoniecznie widoczne (chciałoby się dodać – gołym okiem). Nawiażując do teorii Georgesa Didiego-Hubermana, pragnę podkreślić, że z samego faktu pojawiania się prześwitu czy jemu pokrewnych kategorii w utworach literackich nie wynika jeszcze ich performatywność, najpierw bowiem potrzebne jest dostrzeżenie i dowartościowanie wizualne zaobserwowanego zjawiska, aby mogło ono ukazać swą głębię. Dopiero w dalszej kolejności możliwe staje włączenie go w tematykę utworu, tak aby z nią rezonował. Zobaczmy, jak równoległość światła i cienia zostaje wyeksponowana przez Leśmiana we fragmencie wiersza *Step*:

Cień za światłem, a światło sunie za cieniem
Po ziemi, gdzie się w mroku zblękitnia zieloność,
A tam, do widnokręgów przykuta milczeniem,
Czai się rozszerzone nocą nieskończoność¹⁵.

I 56

Ich współobecność na ziemi przyczynia się do efemerycznych stanów, wśród których wyróżnia się „zblękitnienie” rozumiane jako przyobleczenie ziemi w kolor nieba, a także utratę wyrazistości zieleni – stopniowo upodabnia się ona do barwy szarzejącego nieba, wszystkie barwy spotykają się bowiem w bieli lub jej wariacji – szarości. W utworze *in statu nascendi* obserwować możemy ruch światła i cienia – komponentów przenikających się wzajemnie. „Przesuwanie okiem kamery po przestworzach, które jednak sfilmować się nie dadzą. Jest to poezja, która szuka możliwości przekroczenia istniejących w języku możliwości opisanie doznań bezmiaru¹⁶, trafnie zauważyła Bernadetta Kuczera-Chachulska. Pragnienie transgresji, wymknięcia się opozycji wyrażalne–niewyraźalne, to kolejny z przykładów wykazujących performatywność utworów Leśmiana, nie pozwalającej rozstrzygnąć, w jakiej mierze są one reprezentacją innego świata niż przedstawiony w utworze.

¹⁴ Tamże.

¹⁵ Wszystkie fragmenty utworów twórcy *Sadu rozstajnego* przytaczam za: B. Leśmian, *Poezje zebrane*, t. I i II, opr. J. Trznadel, Warszawa 2017, podając nr tomu oraz strony.

¹⁶ B. Kuczera-Chachulska, *Z estetyki nieskończoności. Szkice o polskiej poezji (nie tylko) XX wieku*, Warszawa 2012, s. 21.

Rozważania Heideggera charakteryzują dociekania na temat tytułowej istoty poezji („Ale czym jest istota poezji? Kto ją wyznacza? Czy tę istotę można odczytać z licznych zasług człowieka na tej ziemi?”¹⁷), w które wplecione zostały przede wszystkim komentarze interpretujące poszczególne fragmenty wierszy i poematów w interesującym filozofa kontekście. Prześwit pojawia się we wspomnianym dziele na zasadach poniekąd służebnych wobec nadrzędnego celu, jakim jest odsłonięcie owej istoty. Dla mnie natomiast prześwit jest zjawiskiem nie tylko pozwalającym dotrzeć do sedna poezji, ale też elementem tworzenia rzeczywistości wizualno-fonicznej wiersza poszerzającej pole epifanii literackiej¹⁸. Studium Heideggera traktuje światło jako źródło iluminacji, a przez to pozwala na wykorzystanie zjawiska prześwitu jako kategorii estetycznej i interpretacyjnej wiersza, a w szerszej perspektywie – sztuki.

Prześwit jest także blisko spokrewniony z rozświtem, który w *Słowniku języka polskiego* pod redakcją Witolda Doroszewskiego zdefiniowany został jako świt, ale także jako blask, rozświecenie¹⁹. Rozświt pozwala na dowartościowanie szczeliny, przez którą staje się możliwe wejście wewnątrz utworu i dostrzeżenie podskórnej gry. To jednak prześwit jest pojęciem wiodącym prym w refleksji poetycko-filozoficznej i to tym terminem będą się posługiwał w dalszej części pracy, niemniej za wart odnotowania uznaję jego polski odpowiednik, którym jest właśnie rozświt.

Jarosław Marek Rymkiewicz w swej *Encyklopedii* powołał do istnienia hasło „Martin Heidegger”, w którym notował:

Mamy „przeziór” („wśród gałęzi”), co książka Stanisława Papierkowskiego o neologizmach i archaizmach Leśmiana tłumaczy jako „szparę pomiędzy gałęziami”, „przeziór” w dodatku „przygodny” – i kojarzy się to zaraz z jednym z najważniejszych terminów filozofii Heideggera, jego prześwitem czy leśną przecinką, *dieLichtung*: leśny „póllas” i leśne „śródlesie”²⁰.

Badacz, eksponując podobieństwo wrażliwości estetycznej obu twórców, spostrzega, że ich refleksje są wobec siebie równoległe i wynikają z podobnego sposobu światoodczuwania i postrzegania świata widzialnego w kategoriach prześwitu. Można by nawet dodać, że spoglądając na rzeczywistość przez kurtynę, wycięli w niej prześwit, pozwalający widzieć więcej.

¹⁷ M. Heidegger, dz. cyt., s. 91.

¹⁸ R. Nycz, *Poetyka epifanii a modernizm (od Norwida do Leśmiana)*, „Teksty Drugie” 1996, nr 4.

¹⁹ *Słownik języka polskiego*, pod red. W. Doroszewskiego, <<https://sjp.pwn.pl/doroszewski/roz%C5%9Bwit>> [dostęp: 2.02.2020].

²⁰ J.M. Rymkiewicz, *Leśmian. Encyklopedia*, Warszawa 2001, s. 98.

Nie zgadzam się natomiast z kolejnym stwierdzeniem Rymkiewicza, w myśl którego „[u]mieszczenie Leśmiana gdzieś w pobliżu Heideggera [...] byłoby z pewnością zajęciem nonsensownym [...]”²¹. Właśnie syntetyczne spojrzenie na dorobek interesujących mnie twórców pozwala dostrzec pokrewieństwa umykające przy bezpośrednim oglądzie samych kategorii. Patrząc na drzewa, nie można stracić z linii wzroku lasu, a takie niebezpieczeństwo wydaje się realne, izolując prześwit od kontekstu, w którym zaistniał. Za najrozsądniejsze rozwiązanie uznaję więc spowinowacenie refleksji estetycznej Leśmiana i Heideggera poprzez pokrewieństwo rodzinne Ludwika Wittgensteina, tak aby dzieła obu myślicieli mogły się wzajemnie oświecać.

Rymkiewicz trzeźwo konstatuje, że pojęcia autora *Bycia i czasu* nie mogą służyć jako terminy interpretacyjne wierszy twórcy *Łąki*, lecz nie oznacza to, że nie okażą się one pomocne na płaszczyźnie estetycznej. W malarstwie prześwit wiąże się z pejzażami natury, to bowiem w świecie przyrody występuje on jako zjawisko wynikające z natężenia światła, które – przeświecając przez drzewa czy odbijając się od tafli wody – tworzy optyczne refleksy pretendujące do miana omawianej kategorii. Mniej oczywistym wydaje się pojmowanie prześwitu jako jasnej sfery oddzielającej dwie części dzieła, niekoniecznie symetrycznie. Możemy mówić także o prześwicie w przypadku rozdzielenia strof wiersza światłem, a także poszczególnych wersów, niekiedy zamykających w sobie obrazy. A prześwit w muzyce? Czy momenty pauzy, uwidaczniające się chociażby w *staccacie*, także mogą rościć sobie prawo do takiego określenia? Przed poddaniem się wszechogarniającej dyktaturze prześwitu, który zacznie eksplorować rozmaite dziedziny sztuki i nauki, pragnę wskazać niezbędne czynniki, aby mógł on zaistnieć. Najważniejszym z nich jest światło pozwalające odróżnić dwie sfery: jaśniejącą, która skupia uwagę, zaczynając dominować, oraz – pozostającą na drugim planie – ciemniejszą. Obie płaszczyzny zaczynają wówczas być postrzegane poprzez kontrast występujący między nimi.

Agnieszka Kluba zwraca uwagę, że w twórczości Leśmiana ważna jest sfera niewidzialności i nieartykułowości, będąca reprezentacją niewyraźnego²². Można by zaryzykować stwierdzenie, że zdarza się poecie przewycięzać owe ograniczenia poprzez wprowadzenie do swych dzieł prześwitu – pytanie o istnienie innej rzeczywistości staje się wówczas szczególnie dobrze słyszalne, ponieważ jej znakiem jest właśnie światło. Przedzierające się promienie pozwalają z dużym prawdopodobieństwem założyć, że są one znakiem obecności świata intuicyjnie wyczuwalnego. Badaczka zauważa,

²¹ Tamże, s. 98–99.

²² A. Kluba, *Niezrozumiałe – nienazwane – nowoczesne. Leśmian i Iwaszkiewicz – dwa modele poetyckiej niewyraźności*, [w:] tejsze, *Autoteliczność, referencyjność, niewyraźność. O nowoczesnej poezji polskiej (1918–1939)*, Wrocław 2004.

że „[p]odstawowymi kategoriami Leśmianowskiej niewyraźności są zatem z jednej strony epistemologiczna nieuchwytność, a z drugiej – ontologiczna nieokreśloność. Traktowane są jak dwa krańce tego samego”²³. Zobaczmy to na przykładzie fragmentów konkretnych utworów. Pierwszym z nich będzie passus z wiersza *Pragnienie*, w którym pojawia się wymieniony przez Rymkiewicza „przeziór”:

Chciałbym w lesie, w odstępach dzikiego błędowia,
Mieć chałupę — plecionkę z chrustu i sitowia,
Zawieszoną wysoko w zagłębciach konarów
Nad otchłanią jam rysich i węzowych jarów.
[...]
I chciałbym przez przygodny wśród gałęzi przeziór
Patrzeć, pieszcząc, w noc — w gwiazdy i w błyskania jezior
I za boga brać wszelkie lśniwo u błękitu,
I na piersi dziewczęcej doczekać się świtu,
A słońce witać krzykiem i wrzaskiem i wyciem,
Żyć naoślep, nie wiedząc, że to zwie się życiem —

I 344

Prześwit w wierszu staje się przestrzenią otwarcia podmiotu na doświadczenia metafizyczne. Umożliwia on pojawienie się Absolutu lub sygnałów o nim świadczących. Można by także postawić tezę, że posiadanie domu w lesie nie stanowi celu samego w sobie, a tytułowym pragnieniem jest zbliżenie się do Absolutu, które możliwe staje się dopiero w otoczeniu drzew. Nie każda luka w przestrzeni ma znamiona prześwitu – jego metafizyczne właściwości uzależnione są od naturalnego otoczenia, najlepiej drzew, z którymi zostaje nieodmiennie związany. Sprzężenie nieba i lasu ujawnia uczucia wyższego rzędu, na które składają się przeżycia transcendentalne. Aby mogły się one pojawić, niezbędne są sprzyjające warunki – błękit nieba o świcie odbity w tafli jeziora. Dlaczego jednak ów „przeziór” ma być przygodny? Zapewne decydującą rolę odgrywa tutaj potencjalność każdej szczeliny między gałęziami, przez którą dotrzeć może światło słoneczne. Konary stanowią swego rodzaju kartusz²⁴ dla zjawisk, jakie mogą zostać dostrzeżone w ich wnętrzu. Ciemny kolor i nieregularny kształt gałęzi wyraziście oddzielają się od jasnej barwy nieba. Kartuszy tego rodzaju może być więc wiele, a każdy z nich powstaje przypadkiem i tylko na chwilę, mocą spojrzenia podmiotu. Po jego odejściu staje się

²³ Tamże, s. 67.

²⁴ Obecność kartuszy w obrębie estetyki zawdzięczamy Jacques’owi Derridzie, który w *Prawdzie w malarstwie* poświęcił im osobny rozdział. Por. J. Derrida, *Kartusze*, [w:] tegoż, *Prawda w malarstwie*, przeł. M. Kwietniewska, Gdańsk 2003.

ponownie zwyczajną luką między drzewami. Prześwit cechuje zatem autoteliczność – niepotrzebny jest obserwator ani konkretna funkcja, którą miałby on pełnić. Pojawia się wraz z nadejściem dnia i niknie po zmroku, lecz warto pamiętać także o możliwości jego istnienia w nocy, dzięki światłu księżyca lub gwiazd.

Dopiero obserwator dostrzegający jego obecność jest w stanie rozpoznać i nazwać obserwowane zjawiska, a następnie przyrównać je do kartusza, by finalnie wykorzystać jego istnienie do realizacji własnego pragnienia. Ale autoteliczność i referencyjność poezji międzywojnia polega przede wszystkim na tym – jak pisała Kluba²⁵ – że liryka nie zostaje w żadnej mierze podporządkowana żywiołowi wyrażania czy przedstawiania słownego. Leśmian sugestywnie posługuje się obrazem, na co wskazuje puenta utworu, w której śmierć powiązana jest z czarną przepaścią. Kolorystyczne wartościowanie przestrzeni zostaje w utworze przedstawione jednoznacznie – od blasku nieba do czerni grobu. W tym rejestrze przebiega ludzkie życie, będące oczekiwaniem na promienie słońca mogące przynieść nadzieję; z tego powodu zlakniony bohater oczekuje na przybycie słońca. W kulturach solarnych przywołanie takiego motywu jest jawnym nawiązaniem do słońca jako źródła energii witalnej. Dzieło sytuuje się zatem w obrębie filozofii życia, zastępuje bowiem kontemplowanie rzeczywistości przez pragnienie jej doświadczenia. Prześwit ma więc wyrwać podmiot ze sfery zamyślenia i oczekiwania, aby przenieść go w Bergsonowski z ducha wir życia. Wiąże się on także z nadzieją, która nadchodzi wraz z promieniami. Ponadto możliwe jest również mówienie o prześwicie w samym utworze, ponieważ fragment, w którym on występuje, pojawia się stosunkowo blisko centrum wiersza: „przezior” zawiera się w wersie trzynastym, a utwór składa się z dwudziestu dwóch linijek.

Na odmiennych prawach prześwit funkcjonuje w słynnym poemacie *Łąka* z tomu o takim tytule wydanym w 1920 roku, w którym staje się on reprezentacją tytułowej Łąki. Jako zjawisko wymykające się ludzkiemu postrzeganiu, nie jest ona pojmowalna dla mieszkańców wsi i dlatego o jej wejściu do wnętrza izby świadczy wyjątkowy spektakl świetlny:

Byłoż owo, nie było? Opowiedz nam, bracie,
Co się nocy dzisiejszej działo w twojej chacie?
Widzieliśmy, ludzie prości,
Niepojętość Zieloności
Za oknami – na ścianach i na twojej szacie.

I 367

²⁵ Tamże, s. 7–16.

Zielony prześwit? Jeśli może mieć on kolor (dlaczego miałby nie móc?) – byłby właśnie zielony. Aby prześwit zaistniał, konieczne wydaje się przyjęcie założenia, w myśl którego Łąka emanuje zielenią (Zielonością?), wypełniając wnętrze izby, ale też wychodząc z niej przez okna. Niezwykłość prześwitu nie jest przypadkowa, ponieważ wyjątkowość stanowi ontologiczny fundament istnienia Łąki, która przyciągnęła tak wielu mieszkańców na spotkanie. Związek z gwiazdami ma podkreślać, że wywodzi ona swój rodowód z pozaziemskiego uniwersum. Ten fenomen zostaje opisany w dalszym fragmencie poematu:

A zasię w naszych oczach były gwiazdne znaki,
I nie mogliśmy poznać, gdzie ludzie, gdzie maki.
Wszystko wokół było – gwiazdne
I odlotne i odjezdne,
Gromadzące się w białe nad ziemią orszaki.

I 367

Przesunięcie uwagi na zmysł postrzegania sugerować może iluzoryczność przedstawienia, lecz ciekawsze wydaje się to, że zbliżenie do jego istoty wydaje się możliwe wyłącznie poprzez wzrok. Po obecności Łąki w izbie nie pozostał ślad dostępny innym zmysłom. Niemożność rozróżnienia ludzi od maków wprowadza epistemologiczną wątpliwość polegającą na trudnościach ze wskazaniem cech dystynktywnych poszczególnych bytów. Prześwity zjednują w swej odmienności nawet najbardziej różnorodne zjawiska. Pokrewieństwo z gwiazdami ma podkreślać nadnaturalny rodowód obserwowanych fenomenów, co może zaskakiwać, zważywszy na (przy)ziemną obecność Łąki. Potwierdzenie takiego przypuszczenia można znaleźć w dystychu kilka wersów dalej:

I zdawało się wszystkim, że coś w niebie woła,
A zielona się światłość jarzyła dokoła,

I 367

Dwustopniowość prześwitu wydaje się zapowiadać dwuznaczne pojawienie się Łąki, obcujać z ludźmi, ale i z gwiazdami. Roztaczając wokół siebie zielone światło, staje się ona bliska słońcu. W wierszu dochodzi zatem do swego rodzaju przewrotu kopernikańskiego, ponieważ to nie Łąka pojawia się dla ludzi, ale ludzie zaczynają krążyć wokół niej, ustanawiając ją w centrum. Przełamanie antropocentrycznego widzenia świata wydaje się naturalną konsekwencją występowania zjawisk nadprzyrodzonych, które od zawsze intrygowały człowieka i w porównaniu z nim wykazywały swą nieograniczoną.

Więc gdy świt ozłocił dymy,
Ujrzeliśmy, że klęczymy,
Nie wiedząc, jak i kiedy zdjęci zapatrzaniem.

I 368

Nadchodzący świt oswobadza uczestników spektaklu, przywracając porządek światu widzialnemu, jak również zdejmując zeń jarzmo niezwykłości. To, co realne znów staje się pożądane. Złoty kolor świtu uwalnia od stagnacji, w jaką Łąka wprawiła okolicznych mieszkańców. Konsternacja potęgowana niezrozumiałością minionych wydarzeń skłania do zadawania pytań, w których usiłuje się dociec głębi doświadczeń:

I objaśnij nam potem słów śpiewną wspomogą,
Co rozbłysło w twej chacie ponad ciemną drogą?

I 368

Na początku poematu widzimy więc prześwit zielonego światła. Nietypowość tego koloru zachęca obserwatorów, aby zbliżyli się do źródła tajemniczego zjawiska. Ma ono bowiem magnetyzującą moc, która zniewala osoby pragnące poznać „Niepojętą Zieloność”. Wraz z końcem utworu prześwit światła słonecznego zaczyna dominować nad barwą zieloną, tym samym pozwalając znów doświadczać świata w jego naturalnym porządku. Cykl utworów bardzo dobrze pokazuje niejednoznaczność prześwitu i uzależnia jego funkcję od innych zjawisk. Błędem byłoby twierdzić, że każdy z prześwitów jest taki sam – jego rola zmienia się w zależności od wiersza, w którym występuje.

Jarosław Marek Rymkiewicz dostrzegł, że w drugim wydaniu *Łąki* – opublikowanym już po śmierci poety – w wierszu *Topielec* „bezświt zarośli” zastępuje wcześniejszy „bezświat zarośli”²⁶. Pomimo że późniejszy wydawcy zachowali pierwotne brzmienie utworu, zapytajmy, co wynikałoby dla utworu, gdyby wprowadzenie kategorii bezświtu było intencjonalne. Spotęgowana zostałaby wówczas ciemność (w przestrzeni dwóch wersów, obok bezświtu, pojawia się „zamroczył paproci” oraz „bezbrzask głuchy”), podkreślająca obcość i cienistość przestrzeni obcej człowiekowi i tożsamej ze śmiercią. Bezświt eliminuje jakąkolwiek nadzieję na żywot wiedziony „w stu wiosen bezdeni”. Mając w pamięci wcześniejsze utwory Leśmiana, łatwo wnioskować, że niebył nie jest zaprzeczeniem istnienia na ziemi. Z tego powodu poeta podkreśla brak światła, mający uchodzić za sygnał miejsca przeciwstawionego życiu. Dlatego bezświt wydawać może się adekwatniejszy wobec założeń Leśmiana niż bezświat, który pojawia się także w innych utworach autora

²⁶ J.M. Rymkiewicz, dz. cyt., s. 193.

Zielonej godziny. Po pierwszej lekturze łatwo odrzucić przedstawioną hipotezę, dowodząc, że „beżświt” jest semantycznie identyczny z „beżbrzaskiem”. Dopiero po zwróceniu uwagi na konsekwencje światopoglądowe poety będące rezultatem znaczeniowego nadatku, jakim obdarza pojęcia, łatwość rozstrzygnięcia ustępuje miejsca wątpliwościom. Upływ czasu sprawił, że jednoznaczne rozstrzygnięcie wydaje się już niemożliwe, lecz potęga poezji opierającej się na dwuznaczności pozwala uwzględniać w lekturze dzieła obie możliwości interpretacyjne, odsłaniające przed czytelnikiem możliwość beżświtu.

Wraz z rozwojem idiomu poetyckiego oraz ewolucją światopoglądu Leśmiana, prześwit poszerza swe znaczenie, obejmując coraz rozleglejszy obszar refleksji. W debiutanckim zbiorze wierszy pojawiał się on w liryku *Wspomnienie* w niemal dosłownym znaczeniu:

Drzwi rozwarłe na oścież były w naszym domu,
Dłoniom, co je rozwarły, zamknąć zbrakło mocy...
Szereg komnat na przestrzał widniał, jak po nocy
Mętne wspomnienie alej, nieznanym nikomu.

Wszystko – w mroku. – I tylko ów pokój ostatni
Z oknem w zaświat – na słońce, po pas wbite w chmurę,
Jarzył się – cały w blasków pełgających matni –
I siał pyły słoneczne przez kotar purpurę.

Tam – w tych ścianach kosmatych od pręgów i pasem,
Wśród zacieków purpury i wyparów złota,
W słupach światła spylonych – ta nasza pieśzczoła
Rozwidniła się nagle, jak chmura nad lasem...

I gdy ją wylew słońca grzał skośnym potokiem,
Uczuła radość wstydu, co się wyzbył siebie,
Aż się z pyłem słonecznym zmieszała, jak w niebie
Miesza się pół obłoku z drugim pół-obłokiem.

Dzisiaj, gdy już zamknięto drzwi naszego domu,
A ja skarżę się we śnie złotowłosym ceniom,
Czasem ku owym progom biegnę po kryjomu,
By rozewrzeć drzwi wszystkie na oścież wspomnieniom!

I rozwieram – a sam się usuwam w kąć ciemny,
By stamtąd widzieć światłość w ostatnim pokoju
I z jego wiecznych purpur i wiecznego znoju
Snuć dla reszty mych komnat wyrok potajemny...

Ściany, stropy i odrzwia i skrętne zawiasy
Wrdzawione w zmierzch, co lada iskrę uwydatni,
Czerpią połysk dla pleśni, brzask martwej krasy
Stamtąd i zawsze stamtąd – z komnaty ostatniej!

Tam już niema ciał dwojga: niebu w próżnię droga!
Słupy światel, istnieniu podane ukosem –
Szmer purpury, co z czymś zetknęła się losem –
Wieczna światłość!... Kurz złoty!... Pył słońca w twarz Boga!

I 26–27

Wspomnienie wiąże się ze światłem, którego źródło zlokalizowano za drzwiami rodzinnego domu. W amfiladzie pokoi znacząca staje się ostatnia komnata, przez okno której wpada światło dzienne. Powszechnie znane jest powiązanie niepamięci z mrokiem, a przypominanie z jasnością. Do tego toposu sięga Leśmian, wyróżniając chwile bliskości cielesnej i duchowej, które odeszły w zapomnienie tak jak wspólny dom. Wspomnienie minionego czasu pojawia się ponownie we śnie pod postacią „złotowłosych cieniów”, skłaniając bohatera do powrotu w celu zrekompensowania trudów terażniejszości mitem utraconego czasu, który jest podtrzymywany wyobrażeniem owego pokoju. Pozostałe pomieszczenia stanowią tło dla wydarzeń rozgrywających się w interesującej bohatera izbie. Światło prześwitujące z pokoju wprowadza czytelnika w doznanie zmysłowe i nim także kończy utwór – obraz „wiecznej światłości” po lekturze liryku zaczyna żyć własnym życiem, funkcjonując w oderwaniu od ciemności domu. Podsumujmy – prześwit pokoju zostaje wymieniony w wersie inicjującym utwór, finalna zaś wizja światłości wykracza poza dzieło. Ta nieskomplikowana rola prześwitu wynika zapewne między innymi z powstania utworu we wczesnej fazie twórczości Leśmiana. Można go więc potraktować jako prolog do „właściwej” problematyki estetycznej prześwitu, która wysunie się na pierwszy plan na przykład tak jak w przywołanych wcześniej wierszach.

Barbara Stelmaszczyk przed interpretacją przywołanego powyżej liryku, spostrzegła:

Pomiędzy pełnym „otwarcie” a „zamknięciem” metafizycznej przestrzeni, są jeszcze „niedomknięcia”, „półotwarcia”, „przymknięcia”, prześwity i wąskie szpary – jako symbolicznie nacechowane stopnie intensyfikacji ruchu w duchowych „podróżach” podmiotu lirycznego²⁷.

A zatem także dla łódzkiej badaczki prześwit posiada właściwości metafizyczne. Po przywołaniu początkowego dystychu wiersza *Wspomnienie* Stel-

²⁷ B. Stelmaszczyk, *Istnieć w dwoistym świecie... Model człowieka i obrazy Boga w poezji Bolesława Leśmiana*, Łódź 2009, s. 176–177.

maszczyk interpretowała: „Rozwarte drzwi i zaświat mają tutaj pokrewne konotacje – łączą doznania sensualne z duchowym uniesieniem, co w poetyckiej metaforyce Leśmiana przedstawiane bywa jako sięganie nieba, przebywanie w »bezmiarze«, lub jako »zaświat« właśnie”²⁸. Powrót pamięcią do domu akurat przez drzwi jest gestem przywołującym – pozornie odtwarzającym, ale przecież także kreującym – mityczną krainę szczęścia. Choć minęła, nie odeszła w zapomnienie, czego dowodzi pragnienie prześwitu, mającego moc ponownego obcowania z doświadczonym szczęściem, beztróską i radością. Potencjalne otwarcie drzwi daje nadzieję na możliwą transgresję doczesnej rzeczywistości. Obecność prześwitu łączona jest ze złotym okresem szczęścia, kiedy możliwy stawał się powrót do wymarzonej przestrzeni, zaś jego brak dowodzi przemijalności czasu, życia oraz doznań. Prześwit jest więc w utworze niezrealizowanym życzeniem, stwarzającym pokusę powtórzenia przeszłości.

Niesamodzielne występowanie prześwitu w formie imiesłowu przysłówkowego współczesnego pojawia się w wierszu *** [O majowym poranku deszcz ciepły i prząsny...]:

[...]
 Już wygląda się strumień, deszczem pęgowany,
 Już zza chmur, rozpostartych na kształt kruczych skrzy
 Słońce pęk wysztywnionych ku ziemi promideł
 Rozwachlarza znienna i przez wyzior w chmurze
 Prześwitując, rozwidnia strojne brzozą wzgórze
 I klin pola przygodny i pogrąża w złocie
 Sad wiśniowy aż do dna wraz z wróblem na płocie,
 Co, światłem zaskoczony, ćwierka wniebogłosy.
 I lzy jeszcze niestałej i ruchliwej rosy
 Skrzą się tłumnie, u liści zawieszono brzegu,
 I wzdłuż cwałują resztą swego biegu.

I 201

Promienie słońca znajdują prześwit w chmurze, który zostanie nazwany „wyziolem”, przywołując na myśl wymieniony wcześniej „przezior” z wiersza *Pragnienie*. Pokrewieństwo semantyczne obu słów idzie w parze z formalnym, eksponującym podobieństwo wymienionych określeń. Aby uniknąć powtórzenia, poeta zdecydował się na bliskie sąsiedztwo dwóch synonimów, eksponując rolę słońca, które wydobywa niestabilność przedstawienia – jego promienie p r z e ś w i t u j ą, a zatem wciąż pozostają w ruchu. Rezonują one z rozwidnianiem, a zatem oświetlaniem, opromienianiem wzgórze. Symultaniczność nie pozwala rozdzielić dwóch równoległych pro-

²⁸ Tamże, s. 177.

cesów, które poeta opisuje. Wzgórze, pole i sad zostają skapane w złocie, a więc dowartościowane, ponieważ ich barwa konotuje obfitość. Światło szybko przechodzi w dźwięk ćwierkającego wróbla. Właśnie tutaj zachodzi wspomniane wcześniej połączenie obrazu i dźwięku z kolorem. Prześwit tym sposobem zaczyna funkcjonować na płaszczyźnie fonicznej i wizualnej równocześnie. Przejście w kolejnych wersach do obrazu ruchliwej rosy nie skutkuje ciszą, gdyż w uszach trwa jeszcze echo po ćwierkaniu ptaka. Dopiero stopniowe – szybkie, lecz miarowe – opadanie rosy wprowadza nowy dźwięk spadających kropeł. Liryk nie wyróżnia więc tylko sfery wizualnej, ale łączy z nią refleksję foniczną, za pośrednictwem omawianego zjawiska tworząc przestrzeń ich współlistnienia.

Prześwit wkrada się między powracające dźwięki echa, poprzez co może być postrzegany w kategoriach zjawiska fonicznego, a nie tylko wizualnego. Cisza między sygnałami dźwiękowymi pozwala je od siebie odróżnić, uniemożliwiając im połączenie się w jedną całość. To samo dotyczy pogłosu, który – utrudniając zrozumienie poszczególnych wyrazów – wymaga wolniejszej artykulacji, rozdzielającej zdania i słowa. Od prześwitu także stosunkowo blisko do światłocienia, jak zauważa bowiem Cezary Woźniak: „Innymi słowy, już do samej istoty prześwitu należy skrywanie. Możemy sobie to unaocnić, odwołując się do dawnego znaczenia słowa »*Lichtung*«, określającego przerzedzone miejsce w lesie, z jego grą światła i cienia”²⁹. Badacz potwierdza intuicyjne przypuszczenia, że hermetyczne rozdzielenie światłocienia i prześwitu nie służy poezji, ponieważ interesujące mnie zjawiska – cechując się podobnym rodowodem – najczęściej występują w splątaniu, rozjaśniając ciemność i przyciemniając światło.

Nie sposób myśleć dziś o prześwicie w poezji czy w literaturze, nie uwzględniając koncepcji Martina Heideggera. Rozważania filozofa ze Schwarzwaldu na kanwie poezji Hölderlina wiążą się z wcześniejszymi refleksjami wspomnianego myśliciela poświęconymi byciu i bytowi. Zjawisko to – jak pokazuje przykład twórczości Leśmiana – istnieć może bez tego zaplecza. Podczas mojej lektury dorobku twórcy *Zielonej godziny* obdarzam go refleksją estetyczną, która czerpie z myśli autora *Bycia i czasu*, lecz wykracza poza nią, dowartościowując wymiar doświadczenia prześwitu – to ono może odróżnić bowiem twórczość poetycką od filozoficznej.

²⁹ C. Woźniak, dz. cyt., s. 98.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA PODMIOTOWA

- Leśmian B., *Poezje zebrane*, t. I, opr. J. Trznadel, Warszawa 2017.
Leśmian B., *Poezje zebrane*, t. II, opr. J. Trznadel, Warszawa 2017.

BIBLIOGRAFIA PRZEDMIOTOWA

- Baran B., *Saga Heideggera*, Kraków 1988.
Derrida J., *Biała mitologia: metafora w tekście filozoficznym*, przeł. W. Krzemień, „Pamiętnik Literacki” 1986, nr 77/3.
Derrida J., *Kartusze* [w:] tegoż, *Prawda w malarstwie*, przeł. M. Kwietniewska, Gdańsk 2003.
Heidegger M., *Objaśnienia do poezji Hölderlina*, przeł. S. Lisiecka, Warszawa 2004.
Kluba A., *Niezrozumiałe – nienazwane – nowoczesne. Leśmian i Iwaszkiewicz – dwa modele poetyckiej niewyraźności*, [w:] tejże, *Autoteliczność, referencyjność, niewyraźność. O nowoczesnej poezji polskiej (1918–1939)*, Wrocław 2004.
Kuczera-Chachulska B., *Z estetyki nieskończoności. Szkice o polskiej poezji (nie tylko) XX wieku*, Warszawa 2012.
Kula L., *Heidegger i Grecy: potęga walki o wyjawienie bycia (ΑΛΗΘΕΙΑ)*, „Kwartalnik Filozoficzny” 2013, nr 41, z. 1.
Nycz R., *Poetyka epifanii a modernizm (od Norwida do Leśmiana)*, „Teksty Drugie” 1996, nr 4.
Rowiński C., *Człowiek i świat w poezji Leśmiana. Studium filozoficznych koncepcji poety*, Warszawa 1982.
Rymkiewicz J.M., *Leśmian. Encyklopedia*, Warszawa 2001.
Stelmaszczyk B., *Istnieć w dwoistym świecie... Model człowieka i obrazy Boga w poezji Bolesława Leśmiana*, Łódź 2009.
Szczukowski D., *Niepoprawny istnieniowiec. Bolesław Leśmian i doświadczenie literatury*, Gdańsk 2019.
Trznadel J., „Symbolizm egzystencjalny”, „realizm metafizyczny”, [w:] B. Leśmian, *Poezje wybrane*, opr. J. Trznadel, wydanie pierwsze elektroniczne, na podstawie wydania trzeciego rozszerzonego (1991), Wrocław 2019.
Winiecka E., *Z wnętrza dystansu. Leśmian – Karpowicz – Białoszewski – Miłobędzka*, Poznań 2012.
Woźniak C., *Martina Heideggera myślenie sztuki*, Kraków 2014.
Zawadzki A., *Metafora we wnętrzu metafizyki. Heidegger i Różewicz*, „Ruch Literacki” 2011, t. 52, nr 1 (304).

Mateusz Kłosowski – doktorant w Zakładzie Estetyki Literackiej IFP UAM w Poznaniu. Zadebiutował w książce *Ścieżki interpretacji: szkice nie tylko o poezji* pod red. J. Grądział-Wójcik i A. Kwiatkowskiej, Poznań 2017. Publikował także w „Przestrzeniach Teorii”, „Świecie i Słowie”, a jego artykuły przyjął do druku „Pamiętnik Literacki”. W rozprawie doktorskiej zajmuje się zjawiskami wizualno-fonicznymi, takimi jak prześwit,

światłocień, echo czy pogłos, które – przekształcając w kategorie literackie – omawia na przykładzie twórczości Bolesława Leśmiana. Studiuje równolegle filozofię, interesuje się psychologią, filmoznawstwem, historią sztuki i kulturoznawstwem. ORCID: 0000-0001-5564-5066. E-mail: <mateusz.klosowski514@wp.pl>.

Mateusz Klosowski – PhD student in the Department of Literary Aesthetics, Institute of Polish Philology, Adam Mickiewicz University in Poznań. He first published in the book *Ścieżki interpretacji: szkice nie tylko o poezji* [*Paths of interpretation: sketches not only about poetry*], edited by J. Grądział-Wójcik and A. Kwiatkowska, Poznań 2017. He has also published in “Przestrzenie Teorii”, “Świat i Słowo”, and his articles were accepted for publication by “Pamiętnik Literacki”. In his doctoral dissertation, he deals with visual-phonetic phenomena such as clearance, chiaroscuro, echo or reverberation, which, by transforming them into literary categories, he discusses using the example of Bolesław Leśmian’s works. He studies philosophy concurrently, and is interested in psychology, film studies, art history and cultural studies. ORCID: 0000-0001-5564-5066. E-mail: <mateusz.klosowski514@wp.pl>.

Sataniczność kreacji bohatera w *Arabie* Juliusza Słowackiego

ABSTRACT. Nowak Małgorzata, *Sataniczność kreacji bohatera w Arabie Juliusza Słowackiego* [The Satanic Creation of the Protagonist in Juliusz Słowacki's *Arab*]. „Przestrzenie Teorii” 35. Poznań 2021, Adam Mickiewicz University Press, pp. 217–234. ISSN 1644-6763. DOI 10.14746/pt.2021.35.10.

This article attempts to read Juliusz Słowacki's *Arab* from the comparative perspective of John Milton's *Paradise Lost*. The protagonist of Słowacki's oriental tale, who is a variation on the Byronic hero, also shows similarities with Milton's Satan: unceasing motion, obsession of revenge, loneliness, axiological preference of evil. The analysis of those similarities creates a new interpretative context for *Arab*, which was hitherto regarded as a superficial study of the pathological psyche or a caricature of the Byronic model.

KEYWORDS: oriental tale, Byronism, romantic hero, *Paradise Lost*, Juliusz Słowacki, satanic

Arab, napisany jesienią 1830 roku, zdaniem Jarosława Maciejewskiego, nie może „być zrozumiany właściwie i zinterpretowany zgodnie z intencjami autora” bez kontekstu chronologicznie wcześniejszych powieści poetyckich Słowackiego (czyli *Jana Bieleckiego*, *Mnicha*, *Hugona*), ponieważ razem stanowią one cykl wyrażający poglądy poety na tak zwaną „chorobę wieku” oraz na problemy narodowościowe oraz polityczne¹. Zdaje się jednak, że jest to zbyt kategoryczne stwierdzenie – problemy sprawia już samo dookreślenie intencji autorskich. Być może Słowacki w *Arabie* nie tyle chciał wchodzić w polityczne dysputy, ale – jak np. sugeruje Kwiryna Ziemia – przelał na papier swoje depresyjne nastroje związane z nieszczęśliwą miłością do Ludwiki Śniadeckiej oraz początkami urzędniczej kariery, jakiej dla siebie nie pragnął²? Jeśli pozostać w kręgu interpretacji dopuszczanych jedynie intencjami autorskimi, taka hipoteza, choć prawdopodobna psychologicznie, w zasadzie uniemożliwiałaby jakiegokolwiek dalsze literaturoznawcze poczynania wiążące się z tym utworem. Dobrym przykładem konsekwencji takiego podejścia są prace Andrzeja Tretiaka poświęcone Georgowi Gordonowi Byronowi – w ujęciu badacza głównym (jeśli nie jedynym) źródłem twórczości angielskiego romantyka było przeżywanie kazirodczego romanisu z przyrodnią siostrą, Augustą Leigh³. Kontekst biograficzny – którego

¹ J. Maciejewski, *Powieści poetyckie Słowackiego*, Poznań 1991, s. 68.

² K. Ziemia, *Wyobrażenia a biografia. Młody Słowacki i ciągi dalsze*, Gdańsk 2006, s. 158–162.

³ Zob. A. Tretiak, *Literatura angielska okresu romantyzmu 1798–1830*, Lwów 1928, s. 273; tegoż, *Lord Byron*, Poznań 1930, s. 90–100.

zresztą niepodobna potwierdzić w sposób niepodważalny – w optyce uczonego przyćmił wszelkie inne możliwości interpretacyjne takich utworów, jak chociażby *Narzeczona z Abydos* czy *Korsarz*, co niejako odebrało tym tekstom rangę autonomicznego dzieła literackiego, sprowadzając je do roli poetyckich dokumentów biograficznych. Rzecz jasna pewna ambiwalencja tożsamości narratora utworów Byrona⁴, stanowi nieodłączny element historii recepcji tych dzieł, nie powinna być jednak elementem dominującym, a co za tym idzie – zamykającym.

W przypadku *Araba* równie istotne i owocne poznawczo, co umiejscowienie go na mapie współczesnych Słowackiemu dyskusji toczących się w przestrzeni publicznej⁵, jest wyzyskanie pojawiających się w tym utworze śladów prowadzących na ścieżki dociekań intertekstualnych oraz – w większej mierze – komparatystycznych. Najbardziej oczywiste są nawiązania do *Farysa* Adama Mickiewicza. Oba utwory, osadzone w bliskowschodnim entourage'u, stanowią świadectwa romantycznej intensyfikacji studiów nad Orientem, przejawiającej się zarówno w nauce, jak i sztuce. Dogłębna analiza uwarunkowań tego fenomenu na gruncie polskiego romantyzmu i jego wpływu na twórczość Słowackiego znacznie przekracza zakres niniejszego szkicu⁶; na jego potrzeby wystarczy stwierdzenie, że wschodni kostium powieści poetyckiej w dużej mierze pozostawał sztafazem⁷ pozwalającym spojrzeć z dystansu na aktualną sytuację kultury europejskiej i podjąć próbę skonstruowania nowego pojmowania świata, jak również miejsca jednostki na wiecznie dynamicznym styku natury i cywilizacji. Kontekst Mickiewiczowski, wręcz narzucający się podobieństwem obrazowania (głazy, palmy, sępy, rodzaj wierzchowca)⁸, nie będzie jednak głównym przedmiotem dalszych rozważań – dla proponowanej tutaj interpretacji *Araba* najistotniejsza jest jedynie puenta *Farysa* (o czym we właściwym miejscu).

Pozostając jeszcze na moment w domenie orientalizmu: obecna w stanie badań teza, jakoby w *Arabie* i innych utworach o tematyce arabskiej Słowacki dążył do sportretowania „autentycznego mieszkańca Orientu”, w związku z czym „jego bohaterowie myślą, czują i pragną inaczej, związani są z inną

⁴ A. Wnuk, *Polska romantyczna powieść poetycka. Wyznaczniki i konteksty gatunkowe*, Warszawa 2014, s. 26.

⁵ Zob. J. Maciejewski, dz. cyt., s. 81–92.

⁶ Wyczerpująco pisał na ten temat m.in. Waław Kubacki (tegoż, *Z Mickiewiczem na Krymie*, Warszawa 1977).

⁷ Również Byron, podsycający zainteresowanie Wschodem (szczególnie islamskim), raczej nie był znawcą tamtejszej kultury, a orientalne realia w jego powieściach poetyckich są kreowane w podobny sposób, w jaki odmalowywał dawną Szkocję Walter Scott, zob. więcej: P. Cochran, *Byron and Orientalism*, Newcastle 2006, s. 8–12.

⁸ J. Maciejewski, dz. cyt., s. 63.

kulturą i kierują się odmiennymi od europejskich zasadami moralnymi”⁹, nie ma wystarczających podstaw. Sam fakt obracania się poety w środowisku wileńskich inteligentów żywo zainteresowanych problematyką orientalną nie dawał mu wystarczających kompetencji do tego, by odmalować prawdziwy świat islamu. Bez osobistego doświadczenia Orientu, umożliwiającego choćby częściowe uniknięcie przepuszczania obrazu Wschodu przez filtry europejskich wyobrażeń, było to zadanie karkołomne i skazane na porażkę. Co więcej, ogólny wizerunek Araba w romantycznych powieściach poetyckich jako dumnego, choć bywa, że na swój sposób szlachetnego okrutnika, nie odbiega zbyt od poglądów na temat tego narodu spotykanych już w oświeceniu – wyrażali je np. Wolter czy Turpin¹⁰. Tekst Słowackiego jest tworem wyłącznie literackim, nie kulturoznawczym.

Samotnicy

Już samo przyporządkowanie genologiczne *Araba* odsyła do konwencji wykreowanych przez George’a Gordona Byrona w jego *oriental tales*¹¹, natomiast szczególnie silnie zaznacza się w dziele Słowackiego byronowska proweniencja konstrukcji bohatera. Araba, podobnie jak Selima czy Giaura, charakteryzują skrajny indywidualizm, samotnictwo, ogólna pogarda dla świata oraz pycha¹². Wszyscy też pojawiają się w przestrzeni fabuły znikąd, a po zakończeniu opowieści pozostawiają czytelnika z pytaniem, na które nie ma jednoznacznej odpowiedzi: kim tak naprawdę są¹³? Agnieszka Wnuk, tworząc katalog cech bohatera bajronicznego, zwraca także uwagę na obecne w nim elementy demonizmu¹⁴.

⁹ J. Lasecka-Zielakowa, *Powieść poetycka w Polsce w okresie romantyzmu*, Wrocław 1990, s. 101.

¹⁰ H. Vyverberg, *Human Nature, Cultural Diversity and the French Enlightenment*, New York 1989, s. 116–119.

¹¹ Na grunt polski powieść poetycka przeniknęła w odmianie byronowskiej i scottowskiej, jednak to Byron w większym stopniu był twórcą gatunku – Scott, trzymający się jeszcze klasycznych reguł epiki historycznej, wpływał raczej na prozę historyczną, zob. J. Lasecka-Zielakowa, dz. cyt., s. 36.

¹² J. Maciejewski, dz. cyt., s. 67; M. Sielewońko, *Model bohatera romantycznego w wybranych utworach Juliusza Słowackiego* (Arab, Balladyna, Lambro, Mazepa), „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska Lublin – Polonia, Sectio FF” 2015, vol. XXXIII, s. 215–216.

¹³ O czytelniczej irytacji wzbudzonej przez brak rozwiązań w powieściach poetyckich Byrona pisała m.in. Marta Piwińska, zob. tejsze, *Złe wychowanie. Fragmenty romantycznej biografii*, Warszawa 1981, s. 358–359. Irena Dobrzycka z kolei przytacza słowa de Vigny’ego przyrównującego czytanie *Lary* do patrzenia na zasłonę, przez którą przebijają cienie, zob. tejsze, *Kształtowanie się twórczości Byrona. Bohater bajroniczny a zagadnienie narodowe*, Wrocław 1963, s. 44.

¹⁴ A. Wnuk, dz. cyt., s. 65.

Prócz sekretów i podobieństwa osobowości bohaterów wczesnych utworów Byrona oraz polskiego poety łączy podobieństwo fizyczne. Z autoportretu nakreślonego przez Araba można wręcz wnioskować, że to bliski krewny Lary i Konrada: „Gdy na mej twarzy ujrzą boleść sroga,/ Szczęśliwi bladną i śmiać się nie mogą” (A: 109)¹⁵, „Śmiałem się gorzko, był to śmiech szatana” (A: 111), „Tu cicho, pusto – i tylko z obłoku,/ Księżyc posępne czoło rozpromienia” (A: 113), tymczasem Byron opisuje wspomnianych bohaterów następująco:

He stood a stranger in this breathing world,
An erring spirit from another hurl'd:
A thing of dark imaginings that shaped
By choice the perils he by chance escaped (L: 370)¹⁶

There was a laughing Devil in his sneer,
That raised emotions both rage and fear;
And where his frow of hatred darkly fell,
Hope withering fled, and Mercy sigh'd his farewell! (C: 341)¹⁷

Taki sposób obrazowania odsyła do kolejnego tekstu, któremu z kolei wiele zawdzięcza sam Byron – do *Raju utraconego* Johna Milтона (Słowacki również czytał ten utwór, na co wskazuje motto do *Lambra*, będące fragmentem jego książki drugiej. Milton, choć obecny w polskiej refleksji oświeceniowej nad eposem, nie należał do pisarzy najbardziej popularnych, często korzystano przy tym z tłumaczeń francuskich; jednak na podstawie faktu, że w swoich *Prawidłach wymowy i poezji* wspomina o Miltonie Euzebiusz

¹⁵ Skrótem A odsyłam do: J. Słowacki, *Arab*, [w:] tegoż, *Powieści poetyckie*, oprac. M. Urseł, wyd. 4 zmienione, Wrocław–Kraków 1986; w nawiasie pozostawiam numer strony. Na tej samej zasadzie używam skrótów L = G.G. Byron, *Lara*, [w:] tegoż, *The poetical works of Byron*, New York 1975; C = G.G. Byron, *The Corsair*, [w:] tegoż, *The poetical works of Byron*, New York 1975, PL = J. Milton, *Paradise Lost and Paradise Regained*, London 2013 (w przypisach odpowiednie fragmenty z tłumaczenia Macieja Słomczyńskiego, Kraków 1986. Z uwagi na fakt, że polskie przekłady powieści poetyckich Byrona, choć są interesującym dokumentem recepcji poety oraz historii polskiej translatologii, mają liczne niedostatki uwarunkowane perspektywą tłumaczy, w przypisach podaję własne wersje polskojęzyczne, ujęte w nawiasy kwadratowe).

¹⁶ [W tym świecie żyjącym pozostał obcym
Z daleka wygnańcem, duchem błądzącym;
Twór mrocznych wyobrażeń, co przypadkiem
Umyka z tworzonych przez siebie matni].

¹⁷ [Roześmiany Szatan w grymasie jego warg,
Rozbudzał jednako ciemną wściekłość i strach;
Gdy rzucał wokół nienawistnym spojrzeniem
Bledła Nadzieja, Litość znikła z westchnieniem].

Słowacki, można wysnuć hipotezę, że w momencie pisania *Araba* angielski poemat był Słowackiemu juniorowi już znany choćby częściowo)¹⁸. Szatan, zobrazowany tam jako majestatyczny upadły anioł, rozpałał wyobraźnię romantyków i został prototypem charakterystycznego dla epoki bohatera, hołubionego także (a może przede wszystkim) przez wzgląd na swoją porażkę. Budzący się w piekle Szatan „round he throws his baleful eyes,/ That witnessed huge affliction and dismay,/ Mixed with obdurate pride and steadfast hate¹⁹” (PL: 2–3), a stojąc przed swymi zastępami:

Darkened yet, so shone
Above them all th' Archangel: but his face
Deep scars of Thunder had intrenched, and care
Sat on his faded cheek, but under brows
Of dauntless courage and considerate pride
Waiting revenge, Cruel his eye²⁰ [...] (PL: 18)

Dumny i okrutny Szatan szybko ruszy w drogę, by szukać zemsty. Podobnie uczyni Arab.

„Okrażałem ziemię i przemierzałem ją wzdłuż i wszerz” (Hi 1,7)²¹

– powie Bogu Szatan na początku *Księgi Hioba*. W momencie powstawania tej części Starego Testamentu w świadomości wyznawców Jahwe nie był on jeszcze Jego głównym antagonistą, ale przebywał blisko Niego wraz z innymi aniołami, pełniąc funkcję „oskarżyciela” człowieka („oskarżyciel” to, obok „przeciwnika”, jedno z etymologicznych znaczeń hebrajskiego słowa *satan*, które po raz pierwszy pojawia się w Biblii jako określenie anioła zastępującego drogę Baalamowi w *Księdze Liczb*). Wykazywał już jednak skłonności do przekraczania własnych uprawnień motywowane niechęcią do

¹⁸ Z. Sinko, *Twórczość Johna Milтона w oświeceniu polskim*, Warszawa 1992, s. 103–120.

¹⁹ [Okiem żalonym, które było świadkiem/ Klęski straszliwej, wiedzie w krąg z rozpaczą/ Z którą się miesza pycha i nienawiść].

²⁰ [Przyćmiony, jaśniał ów archanioł bardziej

Niż inni: jednak w obliczu głębokie

Bruzdy wyrzył mu piorun i osiadły

Troski na licu bladym, choć pod czołem

Nieustraszonym, mężnym, pełnym pychy

Knującym zemstę tkwi okrutne oko].

²¹ *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu. Najnowszy przekład z języków oryginalnych z komentarzem*, oprac. Zespół Biblistów Polskich z inicjatywy Towarzystwa Świętego Pawła, Częstochowa 2011, s. 1109.

ludzkości. Zaskakująca w pierwszej chwili uwaga o ziemskich wędrówkach Szatana wynika prawdopodobnie z użycia przez biblijnego autora schematu funkcjonowania imperium babilońskiego, w którym władca potrzebował „oczu” szpiegów do kontrolowania swych satrapów²², jednak w literaturze Szatan przedstawiany jest bardzo często właśnie w ruchu²³.

Nie inaczej jest w *Raju utraconym* – niemal natychmiast po swoim upadku rozpoczyna on zwiadowczą wyprawę w kierunku bram piekła, a następnie raju. Kiedy po raz pierwszy dostaje się do Edenu, wnikliwie obserwuje zachowanie Adama i Ewy, by przyjąć najskuteczniejszą strategię kuszenia. Na przestrzeni całego poematu Szatan jest tak naprawdę jedyną aktywną postacią, przełamującą harmonijne, acz mechaniczne funkcjonowanie stworzonego przez Boga uniwersum. Działania podejmowane przez Boga, Syna oraz otaczających Ich aniołów są tylko odpowiedzią na zaczepne poczynania strony przeciwnej. Inni upadli aniołowie również nie wykazują samodzielnej inicjatywy w czynie (chętnie za to rozprawiają podczas piekielnej rady), całkowicie polegając w tym względzie na swym przywódcy. Fizyczna zmiana miejsca nie pozwala jednak Szatanowi na ucieczkę od samego siebie – piekło jest jego nieodłącznym towarzyszem: „Me miserable! Which way shall I fly/ Infinite wrath and infinite despair?/ Which way I fly is hell; myself am I hell”²⁴ (PL: 80).

W ciągłym ruchu jest także Arab. Napędzany podobną heroiczną energią²⁵ bezustannie przemierza pustynię z zamiarem ucieczki od ludzi i jednoczesnego szkodenia wszystkim szczęśliwcom napotkanym po drodze. Na jego zaciekłość nie mają wpływu ani czas, ani przestrzeń. Można domniemywać, że ta niezmienna, w pełni niezależna od różnych czynników siła odczuwanych przez niego cierpień jest już nie tyle patologiczna²⁶, ale więcej, nie w pełni ludzka. Przemieszczając się, nie jest w stanie uciec od wytworów własnego umysłu i wygłasza kwestię mocno rezonującą z rozpaczliwymi konstatacjami Szatana: „Gdy człowiek w stepy od ludzi ucieka,/ Myśl własna jest wtenczas wrogiem człowieka” (A: 113).

Podobnie jak upadły anioł Milтона, Arab uważnie przygląda się swoim ofiarom. Pewnego dnia nie spuszcza z oka wesołej karawany, która zatrzymała się przy zatrutej studni (Prawdopodobnie przez niego właśnie – skąd

²² R. Zając, *Szatan w Starym Testamencie*, Lublin 1998, s. 54–55.

²³ Szeroko pisze o tym Eva Marta Baillie w swojej monografii *Facing the Fiend. Satan as a Literary Character*, Cambridge 2014.

²⁴ [O ja nieszczęśliwy! Bowiem gdziekolwiek zwrócę lot, tam wszędzie piekło! Sam jestem piekłem].

²⁵ M. Praz, *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*, przeł. K. Żaboklicki, wyd. 2, Gdańsk 2010, s. 73.

²⁶ M. Sielewońko, dz. cyt., s. 20.

bowiem miałby o tym wiedzieć? Co więcej, mianem trucizny określa on także wlaną w serce napotkanego innym razem rybaka nadzieję). Szybko reaguje na sięgnięcie po wodę przez ojca zrozpaczonego momentalną utratą synów, ale tylko po to, by ratując go, pogłębić jego ból. Beduin relacjonując natychmiastowe i skuteczne działanie skażonej wody, używa znaczącej metafory: „Rzekłbyś! Że Diwy, że ciemni Anieli/ Na świat zarazy wyrzucili tchnienie” (A: 112). Diwy, należące do katalogu demonologii perskiej, mają swój odpowiednik w Starym Testamencie, tkwiący swymi korzeniami w napięciach wytwarzanych przez wiarę Hebrajczyków w jedyne Boga a niezaprzeczalne istnienie zła. Jest nim *mal’ak Jahweh*, anioł pojawiający się po raz pierwszy w *Księdze Wyjścia* przed Mojżeszem w postaci gorejącego krzewu (Wj 3,2) jako forma przyjmowana przez Boga w kontaktach z ludźmi²⁷. To za jego sprawą doszło później do rzezi pierworodnych w Egipcie, on też sprowadził zarazę na lud Izraela, by ukarać grzech Dawida (2 Sm 24, 1–17) i przyczynił się do klęski Achaba (2 Kr 22, 19–23). Wraz z każdym kolejnym pojawieniem się na kartach Biblii, byt ten coraz bardziej się usamodzielniał. Jak pisze Jeffrey Burton Russell:

Gradually the *mal’ak* obtained its independence from God; gradually its destructive aspect was emphasized; finally, it became the personification of the dark side of divine nature. The *mal’ak* was now the evil angel, Satan, the obstructor, the liar, the destroying spirit²⁸.

Działania Araba również opierają się na wymierzaniu kary, ale swoiście przezeń rozumianej – nie za przewiny względem Boga, ale za okazywanie przez przypadkowe osoby zwykłej radości czy zadowolenia z życia. W założeniu ma być to zemsta głównego bohatera, jak można przypuszczać, za krzywdy doznane z rąk innych ludzi, na co wskazuje następujący fragment:

Tak koral niegdyś żył pod morską wodą,
Nieraz się smucił przewidując burze;
Gdy słońce w niebios błysnęło lazurze,
Koral jak majtek cieszył się pogodą;
Ale zerwany wichrami jesieni,
Skamieniał błądząc wśród zimnych kamieni. (A: 111–112)

²⁷ J.B. Russell, *Prince of Darkness. Radical Evil and the Power of Good in the History*, Ithaca 1998, s. 36.

²⁸ „*Mal’ak* stopniowo uniezależnił się od Boga; sukcesywnie podkreślano jego destrukcyjne cechy i ostatecznie stał się uosobieniem mrocznej strony boskiej natury. Teraz był już aniołem zła, zawadą, kłamcą, duchem zniszczenia”. Tamże, s. 38. Przekłady publikacji anglojęzycznych są mojego autorstwa, chyba że zaznaczono inaczej – przyp. M.N.

W kreacjach bohaterów Byrona często obecny jest motyw skłócenia ze społeczeństwem wynikający z niezgody na hipokryzję konwenansów, wszechobecną obłudę i wyrachowanie. Bohater bajroniczny wybiera samotność i odczuwa silniejsze więzy z naturą niż z ludźmi. W ten rys jego charakterystyki Arab wpisuje się, wybierając metaforę związaną z morzem, symbolizującym przestrzeń wymykającą się ludzkiemu poznaniu, w pełni przynależną do sił natury, między bohaterem Słowackiego a protagonistami powieści poetyckich Anglika istnieją jednak różnice – po pierwsze, bunt postaci bajronicznych zasadza się w gruncie rzeczy na idealizmie²⁹ i wyższych wartościach, takich jak np. walka o wyzwolenie ojczyzny, a nie chęci zemsty. Dodatkowo, są to bohaterowie o rozdartej osobowości, co, jak zauważa Agnieszka Wnuk, znajduje odbicie w takich określeniach jak „szlachetna zbrodnia” i zarazem stanowi przejaw romantycznej antropologii: „człowiek jawi się jako istota zawieszona między bytami, nieustannie przekraczająca własną cielesność i zdążająca ku sferze ducha, łącząca skrajności, charakteryzująca się »wieczną potencjalnością«”³⁰. Arab nie przedstawia sobą podobnego poziomu psychicznego skomplikowania, nie widać w nim też żadnych tęsknot metafizycznych. Ani razu nie wspomina choćby słowem o wyrzutach sumienia, nie ma poczucia winy (która, *notabene*, zważywszy na kalwińskie wychowanie, jakie odebrał Byron, stanowi ważny komponent psychiki bohaterów; polskie przekłady niestety zgodnie pomijają ten aspekt³¹).

Czy jednak rzeczywiście chodzi mu o, jak sam wskazuje, zwykłą zemstę? Nie odpląca przecież swoim krzywdzicielom (czy ewentualnie ich przyjacielom czy rodzinie), ale rani każdego, kogo spotyka. Skuteczność tak szeroko zakrojonych działań daje mu poczucie władzy, własnej siły, skłaniające przy okazji do ironicznych przechwałek. Chociaż Beduina cechuje precyzja w zadawaniu cierpienia – uderza w najczulsze punkty swoich ofiar – nie jest beznamietnym sadystą, jak chce Maciejewski³², ponieważ cały czas jego główny motyw stanowi silny resentyment, a nie poszukiwanie rozkoszy (odczuwa co prawda częściową satysfakcję ze swojej niszczycielskiej działalności, ale trudno mówić tu o jakimkolwiek ukojeniu). Dla Stefana Treugutta logiczne uzasadnienie działań bohatera nie jest łatwe:

Wyprawa nie ma określonego celu: ani Arab chce kogoś pokonać, ani się też broni. Tropi radość ludzką, by ją zniszczyć, co jest zajęciem i okrutnym, i dość abstrak-

²⁹ W. Peerie, *The Byronic Philosophy*, [w:] *Byron. Wrath and Rhyme*, red. A. Bold, London–New York 1983, s. 145.

³⁰ A. Wnuk, dz. cyt., s. 64.

³¹ W. Krajewska, *Polskie przekłady powieści poetyckich Byrona w okresie romantyzmu*, „Pamiętnik Literacki” 1980, nr 1, s. 157–158.

³² J. Maciejewski, dz. cyt., s. 64.

cyjnym. Godnym zwyrodnialców z powieści markiza de Sade, ale czy tak winien ekscytować swój instynkt życiowy buntowniczy, romantyczny syn pustyni?! [...] Wrogowie dumnego Araba pewnie już wszyscy w mogiłach, skoro on upędza się za pojęciami oderwanymi, jak radość³³.

Pomijając już kwestię tego, co bohaterowi romantycznemu wypada, a co nie, warto zatrzymać się przy dwóch szczegółach wypowiedzi badacza. Po pierwsze, swoiste polowanie na radość, z trudno wytłumaczalnych wyżyn abstrakcji sprowadza się do konkretnego spotkania z drugim człowiekiem oraz wybrania sposobu zadania najbardziej przenikliwego bólu, fizycznego bądź psychicznego:

I łzy i rozpacz są skarbnicą moją,
I z tej skarbnicy podły lud obdarzam.
Śmierć nosię nędznym, co się śmierci boją,
Wesołych cierpień widokiem przerażam;
Gdy na mej twarzy ujrzą boleść sroga,
Szczęśliwi bladną i śmiać się nie mogą (A: 109)

Przytoczona druga strofa utworu wskazuje na leżącą u podstaw poczynań Araba założoną totalność destrukcji, której nie da się wytłumaczyć tylko i wyłącznie chęcią zemsty (co do której wskazówki pojawiają się dopiero w dalszych partiach tekstu). Zazwyczaj po wzięciu odwetu dążący doń człowiek wygasza swoje drapieżne pragnienia, a jego emocje ulegają wyciszeniu. Arab tymczasem nie zna wytchnienia, wydaje się wręcz maszyną do zadawania cierpień – napędza go nie tylko chęć wyrównania rachunków, ale również pewne założenie aksjologiczne. Po drugie, jako wskazówkę można potraktować odwołanie się Treugutta do de Sade'a – bez względu na cel, jaki przyświecał badaczowi w momencie przywoływania tego nazwiska, pewna paralela między *Arabem* a *Niedolami cnoty* wydaje się możliwa do przeprowadzenia. Aby to zrobić, należy jednak najpierw dobrać wraz z Beduinem do kresu jego podróży. Tymczasem idźmy dalej.

Szatan Milтона, widząc szczęście pierwszej pary w raj, doświadcza nie tylko silnej zazdrości, ale i obcej Arabowi litości, która prowadzi nieomal do wyrzutów sumienia. Argumentem na rzecz skrzywdzenia ludzi staje się konieczność. Osobiście w niczym mu nie zawinili, ale tylko poprzez ich nieposłuszeństwo wyrzucił zemstę na Bogu za swoje upokorzenie i zesłanie w otchłań, udowadniając Mu tym samym mierność rasy powołanej do życia w miejsce upadłych aniołów (a przy okazji rozciągnie swoje panowanie na nowo ukształtowany świat). W swojej rozmowie z Ewą Szatan używa ar-

³³ S. Treugutt, *Pisarska młodość Słowackiego*, Wrocław 1958, s. 267.

gumentacji genialnej w swej prostocie – uświadamia kobiecie, że do pełni szczęścia brakuje jej całej wiedzy, umożliwiającej poznanie boskich tajemnic. Stworzywszy potrzebę, wskazuje na szybki i skuteczny sposób jej zrealizowania, czyli sięgnięcie po owoc z Drzewa Wiadomości Dobrego i Złego.

Arab, jeszcze bardziej złowrogi niż Szatan, bo pozbawiony wszelkich skrupułów, stosuje podobną strategię podczas spotkania ze starym rybakim. Mieszkaniec skromnej chatki, „na pozór nędzny i ubogi” (A: 110), właśnie przeżywa chwile radości związane z przypadkowym wyłowieniem kilku drobnych pereł. Pojawiający się ni stąd, ni zowąd Beduin prowadzi go nad brzeg morza, pokazuje ogromną perłę i rzuca ją w fale z obietnicą, że wyłowiona i sprzedana zapewni starcowi dostatek. Jej odzyskanie okazuje się oczywiście niemożliwe. Arab wskazuje rybakowi na rzekome braki w jego dotychczasowej egzystencji, jednocześnie podsuwając sposób ich wypełnienia. Człowiek, skuszony wizją bycia kimś więcej, bezpowrotnie traci możliwość cieszenia się tym, co jest mu dostępne. Reakcją zawiedzionego mężczyzny na utratę szczęścia i niemożność odzyskania stanu beztroski jest obwinianie nie tajemniczego przybysza, ale Boga.

Miejscem, w którym dobrom materialnym nadano wymierną wartość, jest właśnie Miltonowskie piekło – Mammon jako prekursor górnictwa poszukuje rud drogocennych kruszców i znajduje ich pod dostatkiem: „Let none admire/ That riches grow in Hell; that soil may best/ Deserves the precious bane”³⁴ (PL: 21). Jak zauważa Richard Waswo: „[...] getting rich from the processes of material production originates in hell and is a chief means of extending its empire on earth”³⁵. Pustynny jeździec rozpościerający przed oczami rybaka morskie fale i budujący na nich wizję zdobycia pieniędzy przypomina także Szatana kuszącego Jezusa na pustyni poprzez ukazanie Mu ze szczytu góry bogactwa wszystkich królestw świata (Mt 4, 8–9). Rzecz jasna, w przekazie biblijnym nie dopiął swego celu.

Eros i Tanathos

Kolejne spotkanie Araba z ludźmi to spotkanie z parą kochanków – dziewczyną i Selimem – kończące się podwójnym rozbiciem ich związku. Najpierw, widząc szczęście kobiety, Arab zabija jej kochanka, być może własnego

³⁴ [Niechaj nie budzi zdziwienia/ To, że bogactwa wyrastają w piekle:/ Najlepiej ta gleba służy kosztownym/ Owym truciznom].

³⁵ „Bogacenie się wskutek procesów produkcji materialnej rozpoczyna się w piekle i ma na celu głównie włączenie ziemi w obręb jego imperium”. R. Waswo, *Devilish and Divine Economics in (and after) Paradise Lost*, [w:] *After Satan. Essays in Honour of Neil Forsyth*, red. K. Stirling, M.H. Dutheil de la Rochere, Newcastle 2010, s. 88.

rywała (mężczyzna jest jedyną postacią w utworze nazwaną z imienia). Podążając w kierunku ofiary, Beduin był „gnany rozpaczą Kaina” (A: 115), co może mieć wymiar nie tylko uniwersalistyczny, odnoszący się do ogólnoludzkich skłonności, ale również sugerować związek między Selimem a jego oprawcą opary na więzach krwi. Hipotetycznie właśnie ta zbrodnia, popełniona w miłosnym afekcie, zapoczątkowała dalsze cierpienia Araba. Na zazdrości i niechęci do oddania tego, co się samemu ukochało (w tym przypadku poczucia własnej wyjątkowości i wyższości), zasadza się również bunt Szatana, który nie chciał zgodzić się na panowanie w niebiosach Syna Bożego, co w jego mniemaniu miało być umniejszeniem archanielskiej wspańiałości. W przeciwieństwie do innych aniołów, nie włączył się w chóralne opiewanie Bożej chwały:

[...] but not so waked
 Satan; so call him now, his former name
 Is heard no more in Heaven; he of the first
 If not the first Arch-Angel, great in power,
 In favour and pre-eminence, yet fraught
 With envy aganist the Son of God, that day
 Honoured by his great Father, and proclaimed
 Messiah King anointed, could not bear
 Through pride that sight, and thought himself impaired³⁶. (PL: 127)

Neil Forsyth, wnikliwie analizując tekst *Raju utraconego*, sugeruje możliwość braterstwa Syna i Szatana – zdaniem uczonego słowo „impaired” [dosłownie „osłabiony”, „uszkodzony”] można czytać nie tylko jako wskazanie na obniżenie rangi anioła, ale także wyzyskując jego podwójne znaczenie jako „pozbawionego pary”, co wskazywałoby na relację między Synem i Szatanem podobną tej, jaka łączyła Jakuba i Ezawa³⁷. Jak zauważa Stella P. Revard, дума Szatana nie miała bezpośredniego źródła w pragnieniu przewyższenia Boga, ale w chęci powrotu do stanu wybraństwa i łączności z Nim sprzed intronizacji Syna; Szatan zapragnął odzyskać utraconą pozycję

³⁶ [Lecz nie tak Szatan, bowiem tak go zwiemy,
 Gdyż imię jego nie pada w Niebiosach;
 On jednym z pierwszych, jeśli nie najpierwszym
 Był archaniołem w łasce i godności,
 Lecz oto zawiść nim miota straszliwa
 Przeciw Synowi Bożemu, którego
 Ojciec potężny uczcił, obwieściwszy,
 Że jest Mesjaszem, i sam Go namaścił
 Królem; znieść tego widoku nie mogąc
 Szatan w swej pysze czuł się poniżonym].

³⁷ N. Forsyth, *The Satanic Epic*, Princeton 2003, s. 173.

nie poprzez zdanie się na mądrość i miłość Boga, ale na własne siły – i to przyczyniło się do jego zguby³⁸.

Motyw nie tyle pokrewieństwa, co krwi, jest istotny w drugim – i zarazem ostatecznym – unieczestwieniu kochanka dziewczyny, który odwiedza ją w postaci wampira. Selim nie jest zbyt zadowolony ze swej wampirycznej egzystencji – wciąż ponury, rozpaczliwie wzdycha, „wini los i siebie”³⁹ (A: 116). Jego wybranka wręcz przeciwnie, jest zachwycona możliwością utrzymywania go przy życiu własną krwią, a co za tym idzie, utrwalaniem miłosnego związku. Silne powiązanie mitu wampira z seksualnością⁴⁰ widać już w pierwszych romantycznych opracowaniach tego tematu, czyli *Narzeczonej z Koryntu* Goethego i *Wampirze* Polidoriego (inspiracji dostarczył autorowi zresztą sam Byron podczas słynnego wieczoru, który spędzili latem 1816 roku w szwajcarskiej willi Diodati z Shelleyami). W obu przypadkach wampiry doprowadzają do śmierci swoich kochanków, czynią to jednak w odmienny sposób – lord Ruthven Polidoriego cynicznie uwodzi i zabija najcnotliwsze panny (inicjacja przebiega dwutorowo: w miłość fizyczną i w śmierć), krwiożercza Greczynka z utworu Goethego ulega miłosnym namowom nocującego w jej rodzinnym domu młodzieńca. Jest on, podobnie jak dziewczyna z powieści poetyckiej Słowackiego, niesyty cielesnych wrażeń. Selimowi bliższa jest wizja wampiryzmu zawarta w *Giaurze* Byrona, w której upiór z obrzydzeniem do samego siebie wysysa krew swoich najbliższych, pozbawiając ich życia.

Jak zauważa Forsyth, kuszenie Ewy w wersji Milтона również nie było całkowicie wolne od erotycznego napięcia:

The story of Eve seduction is not explicit in the biblical text, nor is it spelled out in *Paradise Lost*. But the reader can feel its pressure on the text. Satan’s desire, for example, is clear in that remarkable cry when he catches sight of Adam and Eve making love in their garden: they are in love „Imparadis’t in one anothers arms” but Satan is in Hell, „Where neither joy nor love, but fierce desire” in his lot (4.505–11). This passage identifies love itself as what Satan really misses or as what Paradise really means. It makes Satan quite literally into archetypal voyeur, and gives an immediate motive for the temptation of Eve sexual jealousy and frustration⁴¹.

³⁸ S.P. Revard, *The War in Heaven. Paradise Lost and the Tradition of Satan’s Rebellion*, Ithaca–London 1980, s. 60.

³⁹ Zob. więcej: J. Rawski, *Wampiryczny kochanek „orientalnej Karusi”, czyli „Arab” Juliusza Słowackiego wobec „Romantyczności” Adama Mickiewicza*, [w:] *Słowacki i wiek XIX. W kręgu badań postmodernistycznych*, t. 2, red. M. Ruszczyńska i J. Rawski, Zielona Góra 2016.

⁴⁰ Szeroko pisze o tym Maria Janion w swojej pracy *Wampir. Biografia symboliczna*, Gdańsk 2002.

⁴¹ „O historii uwiedzenia Ewy nie mówi wprost ani tekst biblijny, ani *Raj utracony*, jest to jednak wyczuwalny podtekst z perspektywy czytelnika. Przykładowo, żądza Szatana jest oczywista w jego uderzającym okrzyku na widok Adama i Ewy uprawiających miłość w swoim

W powieści poetyckiej Słowackiego związek kobiety i wampira, mimo że daleki od rajskiej doskonałości – on jest przecież tylko cieniem dawnego siebie, ona podtrzymując tę relację skazuje się na życie złudzeniami i śmierć – jest tym, czego Arabowi najbardziej brakuje, czyli miłością trwającą poza śmierć i relacją zaspokajającą potrzeby obu stron. Ponadto kontakt z wampirem, jako istotą o innym statusie ontologicznym, daje młodej kochance z oazy możliwość autentycznego poznania rzeczywistości przekraczającej ludzką percepcję – Adam i Ewa, pomimo poznania dobra i zła, nie wkroczyli w drastycznie odmienną rzeczywistość empiryczną (Boga mieli przecież na co dzień obok siebie). Arab, dekapitując trupa Selima, niszczy jedno ze źródeł własnej frustracji i jednocześnie odcina dziewczycy drogę do kontaktu ze sferą irracjonalną.

Po szybkiej śmierci dziewczyny, która nastąpiła z oczywistej zgryzoty, Arab nie jest w stanie znaleźć już żadnego szczęśliwego człowieka, zesłał bowiem na swoje ofiary (a metaforycznie całą ludzkość) najdotkliwsze cierpienia: zawiódł nadzieję, odebrał dzieci, zniszczył miłość. U kresu swojej pustynnej wyprawy napotyka bujnie rosnącą palmę kojarzącą się mu się z zalotną kobietą: „liściem miłośnie powiewa” (A: 117), „kocha się w źródle i stroi się w kwiaty” (A: 118). Beduin nie chce jej po prostu ściąć, ale spalić i zasypać źródło, z którego pobiera wodę, by uniemożliwić wyrośnięcie jakichkolwiek innych roślin na tym miejscu w przyszłości. Czy udało mu się zrealizować te zamiary – tekst nie daje tu jednoznacznej odpowiedzi, gdyż chwilę po zwrebalizowaniu destrukcyjnych planów względem palmy, Arab zmienia temat swojego monologu kierowanego do wielbłąda i zaczyna mówić o nadchodzącej własnej śmierci. Wziąwszy jednak pod uwagę fakt, że na przestrzeni całego utworu ani razu wprost nie walczy z naturą, można pokusić się o hipotezę, iż palma być może przetrwała – w takim wypadku jej żywotność symbolizowałaby ostateczny triumf życia nad śmiercią oraz mini-Eden ocalający wieczną szczęśliwość.

Beduin coraz wyraźniej odczuwa fizyczną słabość i rozsnuwa wizję zniknięcia swoich zwłok pod nawiewanym przez pustynny wiatr piaskiem, ale nie jest to w żadnym razie obraz klęski. Ostatnim chwilom jeźdźca towarzyszy osobliwa modlitwa, skierowana nie do Boga, ale Mahometa (który, w przeciwieństwie do Chrystusa dla chrześcijan, nie ma wśród wyznawców islamu statusu istoty boskiej), a może i do samego siebie – bohater stając w obliczu śmierci za nic nie żałuje, nie próbuje też wyprosić dla siebie raju opartego na tradycyjnych wyobrażeniach ogrodu czy utopii:

ogrodzie: oni są »w raju swoich ramion«, ale Szatan przebywa w Piekło, »gdzie nie ma szczęścia miłości, a tylko żądza gwałtowna« stanowi jego przeznaczenie. Fragment ten definiuje miłość samą w sobie jako coś, za czym naprawdę tęskni lub jako prawdziwe znaczenie słowa »raj«. Czyni to z Szatana niemal dosłownie archetyp voyeura i jednocześnie natychmiast motywuje kuszenie Ewy seksualną zazdrością i frustracją”. N. Forsyth, dz. cyt., s. 261.

Nie! nie chcę rajy – lecz proszę proroka
Niech mojej duszy da stepy bez końca,
Dzikiem i puste, bezbrzeżne dla oka,
I wiecznie wrące promieniami słońca.
A gdy zapragnę, wśród dzikiego błonia,
Na me skinienie niech źródło wypływa;
Niech mi tam prorok wróci mego konia,
Który gdzieś w piaskach pustyni spoczywa;
Niech dla rajskiego duszy zachwycenia,
Step ten okryją mych wrogów mogiły (A: 118–119)

Owo marzenie przenoszące rzeczywistość w wieczność, daje Arabowi poczucie całkowitej wolności oraz niezależności. Bezkresna przestrzeń znaczone tylko grobami wszystkich wrogów (za czym może kryć się upiorne założenie – jeżeli Arab krzywdzi każdego, kogo spotka, to prawdopodobnie snuje fantazje o zagładzie ludzkości) jest obszarem nie tyle szczęścia, co osiągniętego ukojenia – choć nadal w niekończącej się wędrówce. Ważnym jego elementem jest odzyskanie chyżego wierzchowca z czasów młodości – bogata symbolika związana z tym zwierzęciem obejmuje nie tylko konie Jeźdźców Apokalipsy czy centaury, ale wskazuje także na doskonałą harmonię między tym, co cielesne i popędowe a tym, co duchowe i intelektualne obrazowaną przez parę koń–jeździec. Treugutt z aprobatą wyraża się o zakończeniu utworu:

Stanął przed nami patetyczny, mroczny bohater-samotnik, nie zaś okutany bur-nusem sentymentalista. Zarysował się człowiek tragicznie i na zawsze skłócony ze społeczeństwem. Poznaliśmy kres jego drogi, jego całkowite samotnictwo, jego piękną dumę w obliczu śmierci⁴².

Jednocześnie badacz wyabstrahowuje ten fragment z całości dzieła, w którym jego zdaniem brakuje myśli przewodniej, a absurdalna fabuła służy uchwyceniu równie nieprawdopodobnej konstrukcji psychologicznej⁴³. Jacek Brzozowski trafnie polemizuje z tą tezą, wskazując na aksjologiczny fundament poczynań okrutnego Beduina:

Nie ma w poemacie konkretnych i szczegółowych motywów postępowania Araba. Nie ma, jak się wydaje, dlatego, że tym motywem – który jak inaczej przedstawić, jeśli nie w całkowitym przemilczeniu – jest samo życie w zmarniałym świecie. [...] Odpowiedź ta – i należy to do istoty zmarniałego świata – jest odpowiedzią człowieka pozostawionego samemu sobie. Jako taka właśnie – i to wydaje mi się tutaj zasadnicze – jest rezultatem żelaznej i zarazem porażającej logiki. Jeżeli miano-

⁴² S. Treugutt, dz. cyt., s. 265.

⁴³ Tamże, s. 70.

wicie świat jest złem, a przekonałem się o tym sam po sobie i najprawdziwiej, tym prawdziwiej jeszcze, że jedyną miarą jestem ja sam, pozostawiony sobie samemu i zdany wyłącznie na siebie, to bodaj taka jest istota świata i losu, że zło nie jest czymś przygodnym i nienaturalnym, lecz na odwrót – absolutnie nienaturalne⁴⁴.

Arab podziela perspektywę Szatana wyrażoną w słowach: „Evil, be thou my good”⁴⁵ (PL: 81) i podobnie jak wspomniani przez Treugutta bohaterowie de Sade’a, przyjmuje określony sposób postępowania w świecie opuszczonym przez Boga. Prześladowcy Justyny próbują uzasadnić wyrządzane jej zło na różne sposoby, np. Rodin czyni wszystko w imię nauki, a Brezac, usilnie chcąc być sobą, staje się jedynie chodzącą karykaturą russoizmu. Beduin Słowackiego jest bardziej przerażający – nie tłumaczy się z niczego, a Bóg jest obecny w całym utworze tylko w wykrzyknieniu zawiedzionego rybaka: „O Boże!/ Byłbym szczęśliwy! mogłem być bogaty” (A: 111). Nie istnieje On dla Araba jako punkt odniesienia – tylko i wyłącznie człowiek jest za zło odpowiedzialny, ale jednocześnie zwolniony z kary, jako że po prostu dostosowuje się do rządzącego światem ogólnego prawa, będącego w istocie nieustannie nakręcającą się spiralą cierpienia.

Szatan, rzecz jasna, ma nieco inne powody dokonania swojej moralnej inwersji. Głównym założeniem Boga zdającego sobie sprawę z nieuchronnego upadku człowieka jest plan doprowadzenia go do zbawienia. Przemowa Stwórcy w księdze trzeciej pozostawia jednak odbiorcę z ambiwalentnymi odczuciami i wątpliwościami co do nieskończoności boskiego miłosierdzia:

[...] they themselves decreed
Their own revolt, not I; if I foreknew,
Foreknowledge had no influence on their fault,
Which had no less proved certain unforeknown.
So without east impulse or shadow fate,
Or aught by me immutably foreseen,
They trespass, authors to themselves in all
Both what they judged, and what they choose [...]
I form'd them free: and free they must remain,
Till they enthrall themselves; I else must change
Their nature, and revoke the high decree
Unchangeable, [podkr. M.N.] eternal⁴⁶ (PL: 59)

⁴⁴ J. Brzozowski, *Więcej niż gotycka groza. O „Arabie” Juliusza Słowackiego*, [w:] *Wokół gotycyzmów. Wyobraźnia, groza, okrucieństwo*, red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Pluciennik, Kraków 2002, s. 275.

⁴⁵ [Zło, będziesz moim dobrem].

⁴⁶ [Sami swój własny bunt postanowili,
Nie ja: a jeśli znałem przyszłość, przecież
To, że ją znałem, nie miało żadnego

Jak widać, nie obejmuje ono aniołów, które pobłądziły na ludzkich drogach. Bóg nie ukrywa swojej wszechwiedzy, usprawiedliwia się jednak daną im wolnością oraz faktem, że – w przeciwieństwie do człowieka – nikt ich nie skusił. Jedynym sposobem uniknięcia upadku byłoby cofnięcie własnego, ale jednocześnie niezmiennego wyroku. Bóg tym samym jasno daje asumpt do podejrzeń, że Jego wszechmoc jest mocno paradoksalna. I choć retorycznie Jego wywód wydaje się przekonujący, brakuje w nim istotnego elementu. Bóg rozmawiał z człowiekiem twarzą w twarz, a przewidziawszy jego grzech, wysłał anioła z ostrzeżeniem; przewidziawszy upadek aniołów, nie zrobił nic, by Szatana powstrzymać. Relacja nawiązywana z aniołami opierała się na jasno zarysowanej hierarchii i transakcji „szczęście za hołd”, nie zaś na prawdziwej przyjaźni. Milton, być może nieświadomie wskazał, że największy metafizyczny dramat kultury europejskiej mógł mieć przerażająco inny przebieg.

Arab, w przeciwieństwie do Farysa, mocno trzyma się ziemi. Jego podróż przeplatana wspomnieniami nie ma w sobie nic z lotu, podobny burzowemu obłokowi koń zmienia się w klękającego już w pierwszym wersie wielbłąda, a przedśmiertne marzenie o bezkresnych stepach w żaden sposób nie staje w szranki z buńczucznym zamiarem przeniknięcia niebios myślą. Bohater Słowackiego, mimo swoich satanicznych rysów, nie jest bowiem buntownikiem, ani tytanicznym jak Farys, ani metafizycznym jak Szatan Milтона. Jego mizantropia i okrucieństwo wynikają z milczącej zgody na to, że doczesny świat jest piekłem, a przyszłego nie ma.

BIBLIOGRAFIA

- Baillie E.M., *Facing The Fiend. Satan As a Literary Character*, Cambridge 2014.
Brzozowski J., *Więcej niż gotycka groza. O „Arabie” Juliusza Słowackiego*, [w:] *Wokół gotycyzmów. Wyobraźnia, groza, okrucieństwo*, red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Płuciennik, Kraków 2002.

Wpływu na winę ich, która bez wiedzy
O tym, co będzie, stała się jednak
Udowodnioną. Tak więc bez najmniejszej
Pomocy Losu czy też niezmiennego
Przewidywania mego zawinili
I autorami są sobie we wszystkim,
Zarówno w sądach swych, jak i wyborze [...]
Bowień wolnymi ich uformowałem
I wolni będą aż wpadną w niewolę
Własną. Inaczej musiałbym naturę
Ich zmienić, wyrok cofając wysoki,
Niezmienny, wieczny].

- Byron G.G., *Lara* [w:] tegoż, *The Poetical Works of Byron*, Cambridge Edition, New York 1975.
- Byron G.G., *The Corsair*, [w:] tegoż, *The Poetical Works of Byron*, Cambridge Edition, New York 1975.
- Cochran P., *Byron and Orientalism*, Newcastle 2006.
- Dobrzycka I., *Kształtowanie się twórczości Byrona. Bohater bajroniczny a zagadnienie narodowe*, Wrocław 1963.
- Forsyth N., *The Satanic Epic*, Princeton 2013.
- Janion M., *Wampir. Biografia symboliczna*, Gdańsk 2002.
- Krajewska W., *Polskie przekłady powieści poetyckich Byrona w okresie romantyzmu*, „Pamiętnik Literacki” 1980, nr 1.
- Kubacki W., *Z Mickiewiczem na Krymie*, Warszawa 1977.
- Lasecka-Zielakowa J., *Powieść poetycka w Polsce w okresie romantyzmu*, Wrocław 1990.
- Maciejewski J., *Powieści poetyckie Słowackiego*, Poznań 1991.
- Milton J., *Paradise lost and Paradise Regained*, London 2013.
- Milton J., *Raj utracony*, przeł. M. Słomczyński, wyd. 2, Kraków–Wrocław 1986.
- Peerie W., *The Byronic Philosophy*, [w:] *Byron. Wrath and Rhyme*, red. A. Bold, London–New York 1983.
- Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu. Najnowszy przekład z języków oryginalnych z komentarzem*, oprac. Zespół Biblistów Polskich z inicjatywy Towarzystwa Świętego Pawła, Częstochowa 2011.
- Piwińska M., *Złe wychowanie. Fragmenty romantycznej biografii*, Warszawa 1981.
- Praz M., *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*, przeł. K. Żaboklicki, wyd. 2, Gdańsk 2010.
- Rawski J., *Wampiryczny kochanek „orientalnej Karusi”, czyli „Arab” Juliusza Słowackiego wobec „Romantyczności” Adama Mickiewicza*, [w:] *Słowacki i wiek XIX. W kręgu badań postmodernistycznych*, t. 2, red. M. Ruszczyńska i J. Rawski, Zielona Góra 2016.
- Revard S.P., *The War in Heaven. Paradise Lost and the Tradition of Satan’s Rebellion*, Ithaca–London 1980.
- Russell J.B., *Prince of Darkness. Radical Evil and the Power of Good in History*, Ithaca 1988.
- Sielewońko M., *Model bohatera romantycznego w wybranych utworach Juliusza Słowackiego (Arab, Balladyna, Lambro, Mazepa)*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska Lublin – Polonia, Sectio FF” 2015, vol. XXXIII.
- Sinko Z., *Twórczość Johna Milтона w oświeceniu polskim*, Warszawa 1992.
- Słowacki J., *Arab*, [w:] tegoż, *Powieści poetyckie*, oprac. M. Ursel, wyd. 4 zmienione, Wrocław–Kraków 1986.
- Tretiak A., *Literatura angielska okresu romantyzmu, 1798–1830*, Lwów 1928.
- Tretiak A., *Lord Byron*, Poznań 1930.
- Treugutt S., *Pisarska młodość Słowackiego*, Wrocław 1958.
- Vyverberg H., *Human Nature, Cultural Diversity and the French Enlightenment*, New York 1989.
- Waswo R., *Devilish and Divine Economics in (and after) Paradise Lost*, [w:] *After Satan. Essays in Honour of Neil Forsyth*, red. K. Stirling, M.H. Dutheil de la Rochere, Newcastle 2010.

Wnuk A., *Polska romantyczna powieść poetycka. Wyznaczniki i konteksty gatunkowe*, Warszawa 2014.
Zajac R., *Szatan w Starym Testamencie*, Lublin 1998.
Ziomba K., *Wyobraźnia a biografia. Młody Słowacki i ciągi dalsze*, Gdańsk 2006.

Małgorzata Nowak – doktorantka na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Zajmuje się problematyką zła w literaturze romantycznej, polską recepcją Byrona oraz krytyką przekładu literackiego. Aktualnie przygotowuje dysertację doktorską poświęconą teodycei w twórczości Juliusza Słowackiego. Publikowała w „Pamiętniku Literackim”. ORCID: 0000-0001-7923-6793. E-mail: <malgorzata.nowak122@gmail.com>.

Małgorzata Nowak – PhD student in the Faculty of Polish and Classical Philology at Adam Mickiewicz University (Poznań). Her research focused on problem of evil in romantic literature, Lord Byron’s influence on Polish literature and translation criticism. At present, she is working on her PhD thesis on theodicy in Juliusz Słowacki’s works. She has published in “Pamiętnik Literacki”. ORCID: 0000-0001-7923-6793. E-mail: <malgorzata.nowak122@gmail.com>.

Odwrócony „świat na opak”. O Masce Śmierci Szkarłatnej¹ Edgara Allana Poe w kontekście teorii karnawału

ABSTRACT. Górka Elżbieta, Wandowicz Mieszko, *Odwrócony „świat na opak”. O Masce Śmierci Szkarłatnej Edgara Allana Poe w kontekście teorii karnawału* [An Inverted “Mundus Inversus”. *The Masque of the Red Death* by Edgar Allan Poe and the Theory of Carnival]. „Przestrzenie Teorii” 35. Poznań 2021, Adam Mickiewicz University Press, pp. 235–246. ISSN 1644-6763. DOI 10.14746/pt.2021.35.11.

This paper considers *The Masque of the Red Death*, a short story by E.A. Poe. Understanding the carnival as *mundus inversus* (temporary inversion of order) and using the theories proposed by M. Bakhtin or V. Turner, the authors present an interpretation according to which Poe’s ball is indeed an inversion of a ball – an anti-carnival. Furthermore, they do not agree with the allegorical understanding

¹ Jest kilka powodów, dla których zdecydowaliśmy się na tłumaczenie Bolesława Leśmiana, a więc i z tej wersji opowiadania pochodzący tytuł (*Maska Śmierci Szkarłatnej*, [w:] E.A. Poe, *Opowieści nadzwyczajne*, t. II, tłum. B. Leśmian, Warszawa 1913, s. 187–199; pisownia uwspółcześniona za: <<https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/maska-smierci-szkarlatnej.html>> [dostęp: 03.03.2021]) – mimo kontrowersji, które widzą w tym niektórzy badacze (por. E.I. Rudolf, *Od dżumy do Eboli. Sposób przedstawienia wybranych chorób zaraźliwych w przykładowych tekstach literatury popularnej*, Wrocław 2019, s. 58). To, poza wszystkim innym, zwrócenie uwagi na pewnego rodzaju podobieństwo obu tych pisarzy. Co prawda różni ich proporcja między poezją a prozą, ale łączy przedstawianie poza- i ponadnaturalnych wizji oraz – jak wolno przypuszczać: zamierzone – trafne prezentowanie przy pomocy owych wizji okrutnych wymiarów rzeczywistości. Podsztyty grozą racjonalny irracjonalizm, niepozabawiony rozważań metafizycznych, a nawet ontologicznych, z nawiązaniem do kosmosu (zob. np. E.A. Poe, *Eureka. A Prose Poem*, <<https://www.eapoe.org/works/editions/eurekac.htm>> [dostęp: 26.02.2021]; B. Leśmian, *Pururawa i Urwasi*, [w:] tegoż, *Dzieła wszystkie. Poezje zebrane*, Warszawa 2012, s. 246: „I tak uczył się nie być od nocy do świtu, / Aż się zbudził przy gwiazdach – bywalec niebytu”). Obaj, wybitni i niezwykle wpływowi na dzieła późniejsze, bardziej docenieni zostali po śmierci niż za życia, chociaż Amerykaninowi sławy nie brakowało i wcześniej (por. np. *Edgar Allan Poe. Niedoceniony nowator*, red. E. Kasperki, Ż. Nalewajk, Wrocław 2010; J.M. Rymkiewicz, *Leśmian. Encyklopedia*, Warszawa 2001). Prócz tego, najpewniej ze względu na owo podobieństwo, jawi się Leśmian jako tłumacz, który wyczuwał nastroj i niuanse Poego, wiedząc, gdzie nieco odejść od wierności wolno, a gdzie nie. Stąd, dla przykładu, mógł zaproponować zmianę „red death” na „śmierć szkarłatną”, ale angielski wyraz „ebony” pozostał u niego hebanem, nie został zaś, jak u uznawanej niekiedy za najbardziej zbliżającą się do oryginału Barbary Beaupré, mahoniem (zob. E.A. Poe, *Maska czerwonej śmierci*, [w:] E.A. Poe, *Nowelle*, tłum. B. Beaupré, Kraków 1909, s. 37–45). Porównanie z oryginałem na podstawie: E.A. Poe, *The Masque of the Red Death*, [w:] tegoż, *The Collected Works*, Ware 2009, s. 247–251.

of Poe's works. Indicating a suggestion made by Poe himself, they choose an interpretation related to Eliade's concept of symbolism. They also disagree with the theory in which *The Masque of the Red Death* is the story about the non-existence of God. Referring to other religious interpretations and the problems of time, they present their own biblical conclusion.

KEYWORDS: Edgar Allan Poe, carnival, death, time, God

Wprowadzenie

W 1842 roku opublikowana została *Maska Śmierci Szkarłatnej* (*The Masque of the Red Death*) Edgara Allana Poe – jedno z jego najpopularniejszych, a zarazem – wedle niektórych badaczy – najlepszych opowiadań grozy². Utwór opowiada historię księcia Prospero, który w obliczu szalejącej na jego ziemiach śmierci szkarłatnej (dżumy) zamyka się wraz z dworem we własnym zamku. Nie zważając na nieszczęścia ginących za murami poddanych, książę postanawia wyprawić bal maskowy. Zabawa odbywa się w siedmiu odpowiednio udekorowanych komnatach – niebieskiej, purpurowej, zielonej, pomarańczowej, białej, fioletowej i czarnej. Okna ostatniego, czarnego pokoju mienia się szkarłatem, a u jego ściany stoi wielki hebanowy zegar, który bije o każdej pełnej godzinie; hebanowy, czyli najpewniej również czarny, albowiem to kolor nie tylko najcenniejszego, ale i najpopularniejszego w literaturze rodzaju tego drewna. O północy na balu zjawia się postać w masce trupa, osnuta w poplamiony krwią całun. Rozgniewany obecnością gościa, chcąc wyjawić jego tożsamość, książę rzuca się za nim w pościg. Gonitwa kończy się w komnacie czarno-szkarłatnej, gdzie Prospero pada na ziemię martwy. Okazuje się, że w całun nie było owite żadne śmiertelne ciało, ale sama Szkarłatna Śmierć, która rozpanoszyła się po zamku.

Ten krótki, lecz niezwykle nośny znaczeniowo utwór doczekał się rozlicznych odczytań. Większość badaczy zgadza się co do tego, że należy odnajdywać w owym opowiadaniu alegorię ukrywającą konkretną prawdę moralną³. Choć starań interpretacyjnych powstało wiele, najczęściej historia księcia Prospero rozumiana jest jako próba daremnej ucieczki przed

² Zob. np. P. Haspel, *Bells of Freedom and Foreboding: Liberty Bell Ideology and the Clock Motif in Edgar Allan Poe's "The Masque of the Red Death"*, „The Edgar Allan Poe Review” 2012, nr 1, s. 46–70. Zdaniem wybitnego badacza literatury Josepha Wooda Krutch, *Maska Śmierci Szkarłatnej* to „the most perfect description of that fantastic décor which [Poe] had again and again imagined”. Zob. J.W. Krutch, *Edgar Allan Poe: A Study in Genius*, New York 1926, s. 77.

³ P.H. Wheat, *The Mask of Indifference in "The Masque of the Red Death"*, „Studies in Short Fiction” 1982, nr 1, s. 51–56. Zob. też J.P. Roppolo, *Meaning and "The Masque of the Red Death"*, „Tulane Studies in English” 1963, nr 13, s. 59–69, Ch.N. Watson, *"The Mask of the Red Death" and Poe's Reading of Hawthorne*, „The Library Chronicle” 1981, nr 1–2, s. 143–149.

śmiercią⁴. Koncepcje te proponowane są niejako wbrew samemu autorowi, wiadomo bowiem, że Poe traktował alegorię jako mniej wartościową formę literacką⁵; podobnie zresztą jak wielu innych posądzanych o alegoryczność twórców literatury wychodzącej poza świat realny, od Ernsta Jüngera po Tolkiena⁶. Lepszym kierunkiem poszukiwań badawczych jest zatem podejście symboliczne, które uznaje wielopoziomowość odczytania poszczególnych utworów i zamiast dążyć do holistycznej i absolutystycznej interpretacji, pozwala przypisywać odrębnym elementom świata przedstawionego różnorakie sensory⁷, a nawet – jeśli pójść w ślady Mircei Eliadego⁸ – takiego przypisywania wymaga, jeśli nie chce się dzieła w niedopuszczalny sposób spłaszczyć. W przypadku *Szkarłatnej Śmierci* na niejednoznaczność wskazuje także poetyckość opowiadania, o której pisał na przykład jeden z prekursorów współczesnej grozy Howard Phillips Lovecraft⁹.

Taką symboliczną interpretacją jest propozycja Edyty Izabeli Rudolf, która wypuklając obraz balu maskowego w *Masce Śmierci Szkarłatnej*, analizuje utwór w świetle teorii karnawału Milli Cozart Riggio¹⁰. Motyw wpływającego czasu, symbolizowany w opowiadaniu przez hebanowy zegar, zestawia z karnawałowym pojęciem „czasu wewnątrz innego czasu”, którego koniec jest zapowiedzią ponownego zaistnienia codziennej rutyny. Badaczka sugeruje, że zamknięcie zegara, symbolizujące kres życia wszystkich uczestników balu, uświadamia brak możliwości powrotu do ich życia dawnego: „Poe burzy tym samym dotychczasową tradycję, wskazując nieprzewidywalność przeznaczenia”¹¹. Rudolf zwraca uwagę także

⁴ B.F. Fisher, *Poe and the Gothic Tradition*, [w:] *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*, red. K.J. Hayes, Cambridge 2002, s. 88.

⁵ T. Cheishvili, *E.A. Poe's The Masque of the Red Death: Symbol vs. Allegory?*, „Journal of Literature and Art Studies” 2015, nr 9, s. 710. Zgodzić się należy ze zdaniem Arthura Hobsona Quinna, który konkluduje swoje rozważania nad moralnym znaczeniem twórczości autora *Maski Śmierci Szkarłatnej*: „Poe gives no hint of the great moral the tale tells to those who can think”. A.H. Quinn, *Edgar Allan Poe*, New York 1941, s. 331.

⁶ Por. W. Kunicki, *Symetria i symbolika. O roli figur w „Marmurowych Skalach” Ernsta Jüngera*, „Literatura na Świecie” 1986, nr 9 (182), s. 148; J.R.R. Tolkien, *Letters*, red. H. Carpenter, Ch. Tolkien, New York 2013, np. *letter 203*, w którym pisarz kwestionuje nie tylko alegoryczność, ale też symbolizm w swoim dziele.

⁷ Por. G. Hoffman, *Space and symbol in the tales of Edgar Allan Poe*, „Poe Studies” 1979, nr 1, s. 1–14; T. Cheishvili, dz. cyt., s. 711.

⁸ Por. M. Eliade, *Symbolizm a psychoanaliza*, [w:] tegoż, *Sacrum, mit, historia*, tłum. A. Tatariewicz, Warszawa 1970, s. 28.

⁹ H.P. Lovecraft, *Nadnaturalny horror w literaturze*, tłum. A. Ledwożyw, Ł.M. Pogoda, R. Lipski, Warszawa 2008, s. 50. Warto zaznaczyć, że Poe jest jedynym autorem, któremu Lovecraft poświęcił w swoim eseju osobny rozdział.

¹⁰ E.I. Rudolf, dz. cyt., s. 58–65.

¹¹ Tamże, s. 63.

na odwróconą symbolikę maski, która w karnawale, nawet jeśli wyobraża śmierć, służy motywowi zabawy, radosnemu spotkaniu z umarłymi. W opowiadaniu Poego maska wywołuje strach i poczucie pustki: „śmierć w masce śmierci ukrywa nicość i zostaje ujawniona prawda, że nie ma Boga”¹². Ten niezwykle inspirujący trop badawczy nie został w monografii Edyty Rudolf szerzej rozwinięty. W niniejszym artykule chcielibyśmy zaproponować własną interpretację opowiadania *Maska Śmierci Szkarłatnej* w świetle karnawałowej teorii „świata na opak”, niejako odwracając przywołaną sugestię Rudolf. Swoje rozważania oprzemy w szczególności na teoriach Michaiła Bachtina oraz Victora Turnera, które nadają się lepiej do opisu hierarchicznego społeczeństwa z opowiadania Poego niż teoria Riggio, analizująca współczesny kontekst karnawału w społeczeństwie demokratycznym¹³.

„Świat na opak” i teoria karnawału

Karnawał rozumiany jest przez badaczy przede wszystkim jako „czasowe odwrócenie porządku rzeczy w układzie społecznym oraz świadomości tych, którzy w nim uczestniczą”¹⁴. W karnawale zatem najpełniej realizuje się idea *mundi inversi*, „świata na opak”, stanowiąca popularny motyw w kulturze, szczególnie nośny w średniowieczu. „Świat na opak” realizuje się w swoistym odwróceniu hierarchii i pomieszaniu dotychczasowych porządków społecznych¹⁵. Według Michała Bachtina, autora najsłynniejszej bodaj teorii karnawału¹⁶, czas świąteczny, funkcjonujący w swoistym zawieszeniu względem kultury oficjalnej, oferuje alternatywny, „idealno-realny, niemożliwy na co

¹² Tamże, s. 64.

¹³ Zob. W. Dudzik, *Karnawały w kulturze*, Warszawa 2005, s. 112–113. Teoria Turnera, choć wychodzi od opisu współczesnego karnawału w Rio de Janeiro, w wielu miejscach stychna jest w wcześniejszą teorię Bachtina. Edyta Izabela Rudolf, choć przywołuje także poglądy dwudziestowiecznych badaczy zjawiska karnawału, swoją interpretację opiera wyłącznie na teorii Milli Cozart Riggio (E.I. Rudolf, dz. cyt., s. 63).

¹⁴ N. Schindler, *Karnawał, Kościół i „świat na opak”*, [w:] tegoż, *Ludzie prości, ludzie niepokorni... Kultura ludowa w początkach dziejów nowożytnych*, tłum. B. Ostrowska, Warszawa 2002, s. 195, za: W. Dudzik, dz. cyt., s. 103.

¹⁵ Najczęściej cytuje się w tym kontekście słowa z Ewangelii św. Mateusza: Mt 23,12: „Kto się wywyższa, będzie ponizony, a kto się poniża, będzie wywyższony”. Zob. W. Dudzik, dz. cyt., s. 104.

¹⁶ Problem „karnawalizacji” i karnawału w literaturze najpełniej został przez Bachtina rozwinięty w dziele pod tytułem *Twórczość Franciszka Rabelais’go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*. Zwartą prezentację teorii Bachtina odnaleźć można w: P. Pfrunder, *Główne koncepcje historycznych badań karnawału*, tłum. A. Brańka-Banasiak, [w:] *Karnawał. Studia historyczno-antropologiczne*, red. W. Dudzik, Warszawa 2011, s. 91–98.

dzień typ stosunków międzyludzkich”¹⁷. Podstawowym pierwiastkiem organizującym świat karnawału jest element śmiechu¹⁸. Inny badacz, Victor Turner, w karnawale widzi święto liminalne, zasadzające się na przejściu od struktury do antystruktury, a nawet, wolno dodać, astruktury – czyli tak zwanej *communitas*, będącej nieustrukturyzowaną wspólnotą równych sobie jednostek¹⁹. Zarówno Bachtin, jak i Turner zakładają odrębność czasu karnawału od zwykłego toru życia: czas ten funkcjonować ma „poza czasem” codziennym. To temporalne przemieszczenie daje możliwość pomieszczenia porządków, „zrobienia chaosu”²⁰. Co jednak bardzo istotne, owo odwrócenie, dokonujące się w karnawale, samo w sobie ma charakter mocno zrytualizowany. Karnawał bowiem jest pozornym protestem przeciwko istniejącemu systemowi. Podważenie porządku odbywa się w rzeczywistości alternatywnej i wyraźnie czasowo ograniczonej (tymczasowej), a zatem nieporządek karnawału jest w istocie nieporządkiem zinstytucjonalizowanym: z pozoru bezładną, lecz konkretnie umiejscowioną częścią struktury²¹. Bachtinowa kultura oficjalna sankcjonuje rytm karnawału, a karnawałowe odwrócenie służy w istocie samostabilizacji zastanego porządku społecznego. Inną ważną funkcją karnawału jest to, że stanowi on rodzaj wentylu bezpieczeństwa. Maska bowiem pozwala na uzewnętrznienie tego, co zazwyczaj jest na co dzień tłumione²² – naszych skrytych pragnień, zwierzęcych popędów²³ – ale tylko w momentach, podczas których wyraźnie podkreślamy, że nie jesteśmy sobą; że zawieszając codzienną rzeczywistość, odchodzimy też od tego, co nas obowiązuje, żeby powrócić do swoich właściwości i zasad w ściśle określonej chwili.

¹⁷ M. Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais’go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, tłum. A. i A. Goreniowie, oprac. S. Balbus, Kraków 1975, s. 77.

¹⁸ Tamże, s. 65.

¹⁹ V. Turner, *Liminalność i communitas*, tłum. E. Dzurak, [w:] *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej. Kontynuacje*, red. M. Kempny, E. Nowicka, Warszawa 2004, s. 241–242, 249, cyt. za: W. Dudzik, dz. cyt., s. 110.

²⁰ M.J. Goldwasser, *O Palácio do Samba: estudo antropológico da Escola de Samba EstacaoPrimeira da Mangueira*, Rio de Janeiro 1975, s. 82, cyt. za: V. Turner, *Karnawał, rytuał i zabawa w Rio de Janeiro*, tłum. A. Brańka-Banasiak, W. Dudzik, [w:] *Karnawał. Studia historyczno-antropologiczne*, red. W. Dudzik, Warszawa 2011, s. 305.

²¹ W. Dudzik, dz. cyt., s. 105.

²² V. Turner, *Karnawał, rytuał i zabawa w Rio de Janeiro...*, s. 294.

²³ Jak pisał Schindler: „Jego [karnawału] temat to konflikt ciała »dzikiego« i ciała »cywilizowanego«, potrzeb podstawowych i potrzeb wyższego rzędu, przymusu i swobody. [...] W dniach »świata na opak« ujawnia się to, co rzeczywistość dolega społeczeństwu – owemu większemu »ciału«, którego część stanowimy wraz ze swoimi nadziejami i lękami, żądaniami i namiętnościami, i które władczo domaga się wypowiedzenia tego, co zazwyczaj bywa przemilczane” (N. Schindler, *Karnawał, Kościół i „świat na opak”*, [w:] tegoż, *Ludzie prości, ludzie niepokorni... Kultura ludowa w początkach dziejów nowożytnych*, tłum. B. Ostrowska, Warszawa 2002, s. 195, za: W. Dudzik, dz. cyt., s. 251).

Karnawał odwrócony w *Masce Śmierci Szkarłatnej*

W opowiadaniu Poego bal maskowy jest głównym tłem dla rozgrywanych wydarzeń, jednak to nie moment jego wydania jawi się jako zapowiedź początku karnawału. Zaczyna się on o wiele wcześniej, z chwilą zaryglowania spiżowej bramy w murze okalającym zamek:

Cokolwiek miało się zdarzyć, wszelka troska i wszelka zaduma była obecnie – szaleństwem. Książę wszystkim dostarczył źródeł uciechy. Byli tam wesółkowie, byli żonglerzy, tancerze, grajkowie, był czar pod wszelką postacią, było – wino. Wewnątrz – zbiór wszelakich cudów i bezpieczeństwo. Zewnątrz – Śmierć Szkarłatna²⁴.

Prospero oferuje sobie i grupie arystokracji azyl, mający uchronić wybrańców od panoszącej się zarazy. Wyraźnie podkreślona zostaje antagonizacja relacji między światem na zewnątrz a wewnątrz zamkowych murów. Wydaje się zatem, że książę chce stworzyć swego rodzaju utopię, Bachtinowski świat „idealno-realny”, przywrócić raj utracony na skutek epidemii. Podstawową zasadą owego wymyślonego świata jest, podobnie jak u Bachtina, pierwiastek zabawy i śmiechu²⁵. Kulminacją świętowania staje się wydany „na schyłku piątego czy szóstego miesiąca” wielki bal maskowy, nieodłączny element słynnych karnawałów w Wenecji czy Paryżu²⁶. Prospero sam decyduje o wystroju zamkowych wewnątrz i określa temat przewodni balu: wszyscy uczestnicy przebijają się za dziwaczne zmary:

Ze względu na tak wielką uroczystość, sam przeważnie zarządzał doborem sprzętów w siedmiu komnatach i nakaz jego upodobań osobistych narzucił styl przebraniom. Doprawdy, były to pomysły dziwolężne. Było to wprost – wspaniałe, olśniewające! Była w tym – pokusa i fantazja – wiele z tego, co potem ujrzano w *Hernanim*. Były postacie całkiem arabeskowe, postrojone niedorzecznie, ukształtowane na przekór wszelkim prawidłom – dziwy potworne jak majaki. Było tam pod dostatkiem czaru, rozpusty i wybryków – żdźbło zgrozy i obfitość szkarady. Słowem, była to ciżba zmór, które kroczyły napuszyście – po siedmiu komnatach. I zmary owe wyprawiały wszelkiego rodzaju łamańce, brocząc barwami komnat – i rzekłbyś, iż spod ich stóp wysnuwały się dźwięki muzyki i że dziwaczne akordy kapeli były echem ich kroków.

Wydaje się, że wydany przez Prospero bal maskowy jest szczytowym ucieleśnieniem idei karnawału. Jest to fiesta zorganizowana przez księcia dla księcia, do złudzenia podobna do „święta, jakie lud wydaje »dla siebie

²⁴ Tu i w następnych przytoczeniach za: <<https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/maska-smierci-szkarlatnej.html>> [dostęp: 3.03.2021].

²⁵ M. Bachtin, dz. cyt., s. 63.

²⁶ E.I. Rudolf, dz. cyt., s. 63.

samego», jak zdefiniował karnawał Goethe w opisie karnawału rzymskiego z roku 1788²⁷ – opisie, z którym późniejsza teoria Bachtina znajduje wiele punktów stycznych. Głównym balowym rekwizytem jest karnawałowe przebranie, główną zasadą – karnawałowe szaleństwo.

Karnawalizacja pobytu w zamku okazuje się jednak złudna. Wedle przywołanej już teorii Turnera podstawową zasadą karnawału jest jego dążenie do utworzenia antystruktury – odwrócenia zastanego porządku – a nawet astruktury: zaniknięcia porządku w jakiegokolwiek postaci. Książę Prospero z pozoru urzeczywistnić próbuje podobne odwrócenie – oferuje swoim poddanym uciechy i śmiech w miejsce choroby i zagłady. Jednak wydanie hucznej fiesty w obliczu szalejącej zarazy jest wyrazem czegoś zupełnie odmiennego, a mianowicie obcej karnawałowi próby *przywrócenia* ładu, uporządkowania rzeczywistości. W ten sposób naruszona zostaje nadrzędna idea karnawałowego szaleństwa. Karnawałowa oaza bezpieczeństwa jest oksymoronem, karnawał bowiem z natury swojej dąży do entropii i do rozprężenia ładu. Tego typu odwróceń karnawałowego odwrócenia jest znacznie więcej. Prospero oferuje miejsce w zamku jedynie elicie, nielicznym wybrańcom. Ponadto zaproponowany przez księcia brak porządku, a zwłaszcza – co warto podkreślić – brak proporcji, ma swoisty charakter. To nie jest przepych kiczowaty: wielobarwny, ale zarazem tani, bogaty z pozoru. To przepych co prawda nieograniczony, lecz wyrafinowany i przemyślany; wprawdzie „rozkład tak nieprawidłowy, iż oko nie mogło naraz ogarnąć więcej nad jedną”, wszelako:

W każdym oknie tkwiły szyby o barwach, zastosowanych do głównego tonu w ozdobach komnaty należącej do okna. Na przykład – komnata we wschodnim skrzydle zamku miała obicie błękitne i okna z ciemnego błękitu. Drugą z kolei zdobiła i oblekała purpura, tedy szyby były purpurowe.

Można tu zatem znaleźć, zamiast odskoczni od codziennych trudności, manifestowanie potęgi: jakies przypisywanie sobie niemalże boskiej siły sprawczej. Tym samym jest w opowiadaniu przeciwstawienie się karnawałowej idei święta totalnego, które obejmuje wszelkie stany, oferując możliwość zrównania ich na płaszczyźnie statusu. Choć uczestnicy balu zgodnie z karnawałową tradycją nazywani są „maskami”, co ma podkreślać brak zindywidualizowania, a ich przebrania są typowymi w swej niesamowitości karnawałowymi strojami²⁸, cała ta maskarada znów dąży do krystalizacji

²⁷ J.W. Goethe, *Rzymski karnawał*, [w:] tegoż, *Podróż włoska*, tłum. H. Krzeczkowski, Warszawa 1980, s. 424.

²⁸ O kluczowym dla karnawału elemencie maskarady zob. Å. Boholm, *Weneckie widowiska karnawałowe*, tłum. J. Jaworska, „Konteksty: Polska Sztuka Ludowa” 2002, nr 3/4, s. 147–150.

struktury, zamiast z nią walczyć. Przypomnijmy, że przebierańcy określani są mianem „zmór” – są to wszelakie „dziwy potworne jak majaki”, „żdźbło zgrozy i obfitość szkarady”. Uczestnicy balu są zatem definiowani tymi samymi określeniami, co opisana w pierwszych wersach *Maski Śmierci Szkarłatnej* choroba: „Nigdy dżuma nie bywała tak nieodparta, tak straszliwa”. Jednakże – co należy przypomnieć – okazują niechęć do niespodziewanego gościa, który jawi się jako odraza niedostatecznie dla nich estetyczna. Przebierając się niejako za śmierć i chorobę, przyodziewają się szlachecko, ale nie szlachetnie. Sama makabryczna forma strojów miałyby sens, gdyby Turnerowska „struktura”, czyli świat pozakarnawałowy (czy raczej: międzykarnawałowy), nie był podporządkowany rozpasanej mocy zarazy – wówczas „zmory” pełniłyby funkcję apotropaiczną. W *Masce Śmierci Szkarłatnej* nałożone przez uczestników balu maski nie służą też wcale nadaniu nowej tożsamości ani nie ustanawiają nowego porządku²⁹. Wydają się drwić z samej idei karnawału.

Pozorny charakter karnawałowego świętowania symbolizowany jest przez hebanowy zegar, który o każdej pełnej godzinie obwieszcza nastanie kolejnej. W karnawale kluczowa jest ucieczka w „inny świat”, w „inny”, czyli inaczej odmierzany czas. Tymczasem zegar w *Masce Śmierci Szkarłatnej* odmierza czas z zabójczą precyzją i tak głośno, by niepodobna było sygnałów o nim nie usłyszeć, stale przypominając o jego upływie, dokonującym się wedle reguł świata zewnętrznego:

[...] a później po upływie sześćdziesięciu minut, brzemiennych trojgiem tysięcy i sześciorgiem secin sekund dopełnionej godziny, następował nowy śpiew nieodpartych kurantów i powtarzał się ten sam popłoch, ten sam dreszcz, te same majaczenia.

Wybijana melodia każdorazowo wprawia uczestników balu w konsternację i niepokój, zmuszając ich do regularnego przerywania zabawy. To ustawiczne przypominanie o upływającym czasie zewnętrznym uwypukla nieprawdziwość zamkowej rzeczywistości Prospero, który nie zdołał wprowadzić w życie swego marzenia o karnawale.

Warto na chwilę jeszcze zatrzymać się przy owej zabójczej precyzji, o jakiej wspomnieliśmy, pisząc o oddziaływaniu zegara. Nie musi tu chodzić jedynie o precyzyjność przypominania (o, paradoksalnie, *jasność* przekazu) – za równie ważny, czy też nie mniej zabójczy, podobna uznać fakt regularności: z konieczności takiego samego, co do sekundy, odstępu czasowego między poszczególnymi odgłosami kurantów. Idealna powtarzalność nie tylko przywołuje skojarzenia, ale też je utrwala i sama w sobie jawi się jako swego rodzaju trwałość – mająca w sobie pewien

²⁹ Zob. tamże, s. 149.

wewnętrzny ruch, który jednak jako całość pozostaje niezmienny. To zaś zaprzeczenie żywiołowości i życia, które z konieczności nie są zupełnie uporządkowane³⁰.

Śmierć w masce śmierci, czyli tryumf karnawału

Konsekwencją odwrócenia „świata na opak”, które dokonuje się w zamku Prospero, jest pojawienie się przywołanego już przez nas tajemniczego gościa. Była to postać „smukła i chuda, od stóp do głów opatulona w całun”, nosiła maskę trupa, a jej ubranie zbroczone było krwią. Nieznajomy nie tyle przebrany był za Śmierć Szkarłatną; on był Śmiercią Szkarłatną. Dokonany przez uczestników książęcej zabawy swoisty gwałt na karnawale doprowadził do jego zemsty. Tak bowiem rozumieć można pojawienie się śmierci ukrytej, *nomen omen*, pod maską śmierci. Celem karnawału jest motyw odwrócenia, odrzucenie własnej tożsamości i przybieranie innej. Śmierć pojawiająca się we własnym przebraniu ukazuje z zatrwajającą jasnością ułomność próby ucieczki Prospero przed zewnętrznym światem zarazy. Paradoksalnie jednak doprowadzenie do śmierci uczestników karnawałowej zabawy jest realizacją nadrzędnej idei karnawału, który za każdym razem, odwracając strukturę, dąży do jej krystalizacji. Śmierć, dokonując zagłady, nie czyni niczego innego, jak tylko powraca do punktu wyjścia, do momentu niepodzielnego panowania zarazy („I Ciemność, i Ruina, i Ś m i e r ć S z k a r ł a t n a rozpostarły wszędy swą władzę nieograniczoną”).

Pojawienie się w zamku Śmierci Szkarłatnej jest interpretowane w kategoriach dnia Sądu Ostatecznego³¹. Ma ona symbolizować Chrystusa, który przyjdzie przy końcu czasów „niepostrzeżenie niczym złodziej w nocy” w odzieniu skąpym we krwi³². Zgodnie z jego werdyktem:

I wszyscy biesiadnicy – jeden po drugim – padli w komnatach hulaszczych, skropionych rosą krwawego chrztu, i każdy skonał w rozpaczliwych odruchach swego upadku.

³⁰ Więcej o tykaniu wskazówek zegara przeczytać można w szkicu jednego z autorów tych rozważań; por. M. Wandowicz, *Dwa studia o śmierci i tożsamości*, „Kronos. Metafizyka, kultura, religia” 2020, 2, s. 200–212.

³¹ Zob. J.A. Herndon, *The Masque of the Red Death: A Note on Hawthorne's Influence*, [w:] *Masques, Mysteries and Mastodons: A Poe Miscellany*, red. B.F. Fisher, Baltimore 2006, s. 38–44.

³² „Pamiętaj więc, jak wzięłeś i usłyszałeś, / strzeż tego i nawróć się! Jeśli więc czuć nie będziesz, przyjdę jak złodziej, i nie poznasz, o której godzinie przyjdę do ciebie” (Ap 3,3) (zob. J.A. Cook, *Poe and the Apocalyptic Sublime “The Masque of the Red Death”*, „Religion and the Arts” 2019, nr 23, s. 507) oraz „Odziany jest w szatę we krwi skąpą, / a imię Jego nazwano: Słowo Boga”. Ap. 19,13 (zob. J.A. Herndon, dz. cyt., s. 38–44).

I życie w zegarze hebanowym zamarło wraz z życiem ostatniego z tych wesółych chwatów. I żary trójnogów wygasły.

Zgaśnięcie świętego ognia, który płonął w antycznych świątynnych trójnogach, może być poświadczeniem wypełnienia się proroctwa o końcu czasów. Można też rozważyć, czy księcia Prospero – skorego do nadmiernego gniewu oraz (co pokazuje brakiem umiaru i sposobem, w jaki prowadzi przyjęcie) przesiąkniętego *hybris* – nie warto odczytać jako samego Szatana, który najpierw kusi tajemniczą postacią, by odsłoniła swoją twarz, a gdy to się nie udaje, swoim atakiem na nią skłania innych do przemocy. To już tylko spekulacja, na jaką pozwala wykluczenie alegoryczności. Niemniej przeto, wbrew sugestii Rudolf, jakoby wraz z odsłonięciem maski śmierci ujawniona została prawda o tym, że Boga nie ma³³, Bóg wyraźnie zaznacza swoją obecność jako starotestamentalna siła uosabiająca idee sprawiedliwej kary za grzechy. Wraz ze zrównaniem wszystkich uczestników balu w momencie śmierci, milknie odmierzający zewnętrzny czas zegar i zapanowuje wieczny karnawał.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA PODMIOTOWA

- Eureka: A Prose Poem*, <<https://www.eapoe.org/works/editions/eurekac.htm>> [dostęp: 26.02.2021].
- Maska czerwonej śmierci*, [w:] E.A. Poe, *Nowelle*, tłum. B. Beaupré, Kraków 1909, s. 37–45.
- Maska Śmierci Szkarłatnej*, [w:] E.A. Poe, *Opowieści nadzwyczajne*, t. II, tłum. B. Leśmian, Warszawa 1913, s. 187–199.
- Maska śmierci szkarłatnej*, <<https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/maska-smierci-szkarlatnej.html>> [dostęp: 3.03.2021].
- The Masque of the Red Death*, [w:] E.A. Poe, *The Collected Works*, Ware 2009, s. 247–251.

BIBLIOGRAFIA PRZEDMIOTOWA

- Bachtin, M., *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, tłum. A. i A. Goreniewie, oprac. S. Balbus, Kraków 1975.
- Biblia Tysiąclecia: Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych*, red. K. Dynarski, M. Przybył, Poznań 2002.
- Boholm Å., *Weneckie widowiska karnawałowe*, tłum. J. Jaworska, „Konteksty: Polska Sztuka Ludowa” 2002, nr 3/4, s. 147–150.
- Cheishvili T., *E.A. Poe's The Masque of the Red Death: Symbol vs. Allegory?*, „Journal of Literature and Art Studies” 2015, nr 9, s. 706–716.

³³ E.I. Rudolf, dz. cyt., s. 64.

- Cook J.A., *Poe and the Apocalyptic Sublime "The Masque of the Red Death"*, „Religion and the Arts” 2019, nr 23, s. 489–515.
- Dudzik W., *Karnawały w kulturze*, Warszawa 2005.
- Edgar Allan Poe. *Niedoceniony nowator*, red. E. Kasperski, Ż. Nalewajk, Wrocław 2010.
- Eliade M., *Symbolizm a psychoanaliza*, [w:] M. Eliade, *Sacrum, mit, historia*, tłum. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1970, s. 25–34.
- Fisher B.F., *Poe and the Gothic Tradition*, [w:] *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*, red. K.J. Hayes, Cambridge 2002.
- Goethe J.W., *Rzymski karnawał*, [w:] J.W. Goethe, *Podróż włoska*, tłum. H. Krzeczkowski, Warszawa 1980.
- Haspel P., *Bells of Freedom and Foreboding: Liberty Bell Ideology and the Clock Motif in Edgar Allan Poe's "The Masque of the Red Death"*, „The Edgar Allan Poe Review” 2012, nr 1, s. 46–70.
- Herndon J.A., *The Masque of the Red Death: A Note on Hawthorne's Influence*, [w:] *Masques, Mysteries and Mastodons: A Poe Miscellany*, red. B.F. Fisher, Baltimore 2006, s. 38–44.
- Hoffman G., *Space and symbol in the tales of Edgar Allan Poe*, „Poe Studies” 1979, nr 1, s. 1–14.
- Krutch J.W., *Edgar Allan Poe: A Study in Genius*, New York 1926, s. 77.
- Kunicki W., *Symetria i symbolika. O roli figur w „Marmurowych Skalach” Ernsta Jünger*, „Literatura na Świecie” 1986, nr 9 (182), s. 147–176.
- Leśmian B., *Pururawa i Urwasi*, [w:] tegoż, *Dzieła wszystkie. Poezje zebrane*, Warszawa 2012, s. 243–247.
- Lovecraft H.P., *Nadnaturalny horror w literaturze*, tłum. A. Ledwożyw, Ł.M. Pogoda, R. Lipski, Warszawa 2008.
- Pfrunder P., *Główne koncepcje historycznych badań karnawału*, tłum. A. Brańka-Banasiak, [w:] *Karnawał. Studia historyczno-antropologiczne*, red. W. Dudzik, Warszawa 2011, s. 29–50.
- Quinn A.H., *Edgar Allan Poe*, New York 1941, s. 331.
- Roppolo J.P., *Meaning and "The Masque of the Red Death"*, „Tulane Studies in English” 1963, nr 13, s. 59–69.
- Rudolf E.I., *Od dżumy do Eboli. Sposób przedstawienia wybranych chorób zaraźliwych w przykładowych tekstach literatury popularnej*, Wrocław 2019.
- Rymkiewicz J.M., *Leśmian. Encyklopedia*, Warszawa 2001.
- Tolkien J.R.R., *Letters*, red. H. Carpenter, Ch. Tolkien, New York 2013.
- Turner V., *Karnawał, rytuał i zabawa w Rio de Janeiro*, tłum. A. Brańka-Banasiak, W. Dudzik, [w:] *Karnawał. Studia historyczno-antropologiczne*, red. W. Dudzik, Warszawa 2011, s. 291–314.
- Wandowicz M., *Dwa studia o śmierci i tożsamości*, „Kronos. Metafizyka, kultura, religia” 2020, 2, s. 200–212.
- Watson Ch.N., *"The Mask of the Red Death" and Poe's Reading of Hawthorne*, „The Library Chronicle” 1981, nr 1–2, s. 143–149.
- Wheat P.H., *The Mask of Indifference in "The Masque of the Red Death"*, „Studies in Short Fiction” 1982, nr 1, s. 51–56.

Elżbieta Górka – doktorantka na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Wrocławskiego. Kształci się w zakresie literaturoznawstwa, w ramach rozprawy doktorskiej analizuje zbiór bukolik włoskiego poety, Baptysty Mantuana. W kręgu jej zainteresowań leży literatura nowołacińska, poezja augustowska, genologia, a także teoria karnawału. Publikowała w „Terminusie” oraz „Academic Journal of Modern Philology”. ORCID: 0000-0003-1293-1358. E-mail: <elzbieta.gorka@uwr.edu.pl>.

Elżbieta Górka – doctoral student in the Faculty of Literature Studies at the University of Wrocław. She is writing her doctoral dissertation on the collection of eclogues by Battista Mantovano. Her fields of interest are Neo-Latin literature, theory of literary genres and the theory of carnival. She has published in “Terminus” and “Academic Journal of Modern Philology”. ORCID: 0000-0003-1293-1358. E-mail: <elzbieta.gorka@uwr.edu.pl>.

Mieszko Wandowicz – doktorant w Zakładzie Etyki Instytutu Filozofii Uniwersytetu Wrocławskiego, stypendysta Fundacji Augusta hr. Cieszkowskiego w 2019 roku. Interesuje się filozofią rozumianą jako ćwiczenie duchowe, zajmując się nade wszystko sprawami umierania i śmierci ze szczególnym odniesieniem do myśli starożytnej. Publikował m.in. w takich czasopismach jak „Kronos. Metafizyka, kultura, religia”, „Studia Philosophica Wratislaviensia”, a także „Przestrzenie Teorii”. Za swój najważniejszy i najbardziej filozoficzny tekst uważa opowiadanie pt. *Niedźwiedź kręcący warkoczami*, opublikowane w „Akcentie” (<<http://akcentpismo.pl/mieszko-wandowicz-niedzwiedz-krecacy-warkoczami/>>). ORCID: 0000-0002-4582-3081. E-mail: <mieszkowandowicz@gmail.com>.

Mieszko Wandowicz – doctoral student in the Department of Ethics, the Institute of Philosophy, University of Wrocław. August Cieszkowski Foundation scholarship holder in 2019. Interested in philosophy understood as a spiritual exercise, his work primarily concerns the subject of death and dying, especially in ancient thought. His publications have appeared in “Kronos. Metafizyka, kultura, religia”, “Studia Philosophica Wratislaviensia”, “Przestrzenie Teorii”. ORCID: 0000-0002-4582-3081. E-mail: <mieszkowandowicz@gmail.com>.

Joanna Bator w polskim polu literackim

ABSTRACT. Kocznur Agnieszka, *Joanna Bator w polskim polu literackim* [Joanna Bator in the Polish Literary Field]. „Przestrzenie Teorii” 35. Poznań 2021, Adam Mickiewicz University Press, pp. 247–261. ISSN 1644-6763. DOI 10.14746/pt.2021.35.12.

The starting point of the article is locating Joanna Bator in the Polish literary field using Pierre Bourdieu's methodology, and considering such elements as gender determinants, the author's attitude towards the media and self-creation, and the time of the prose's debut. The Nike Prize Bator was awarded in 2013, and not only did enable this author to maintain autonomy in her field, but also led to a change in poetics, i.e. a change in the dominant genre of her novel from magical realism to fairy tale. The article describes the conditions that influenced the transfer of the author by critics from the current of high and award-winning literature to the prose of the medium.

KEYWORDS: Joanna Bator, feminism, Nike prize, literary field

Płeć Nike

Otrzymanie najważniejszego wyróżnienia zawsze wiąże się ze zmianą statusu i nieodwracalnością, czego świadomość mają piszący. Joanna Bator otrzymała je w roku 2013 za *Ciemno, prawie noc*, jako piąta z sześciu dotychczas nagrodzonych tą literacką nagrodą kobiet. – „Kiedy odbierałam Nike, myślałam już o nowej książce. I o tym, że mam za sobą ostateczny literacki rytuał przejścia”¹. To wówczas pisarka po raz pierwszy odczuła kryzys twórczy².

W tej i innych wypowiedziach autorki poza niemocą twórczą wyraźnie rozbrzmiewa coś jeszcze – presja ze strony środowiska literackiego. Niebezzasadnym wobec tego będzie stwierdzenie, że w momencie uporania się z kryzysem osobistym, pisarce udało się również wyzwolić ze społecznych oczekiwań w stosunku do jej pisania. Z całą świadomością autokreacji, a co za nią idzie – nieliterackiej strategii wydawniczej, jaka pojawia się w ówczes-

¹ *Świątynia Nike. Wywiad z Joanną Bator*, [w:] *Rozmowy z autorami – lubimyczytac.pl*, pod red. D. Warszawskiego, J. Janowicz, <https://issuu.com/lubimyczytac.pl/docs/rozmowy_z_autorami_-_lubimyczytac.p> [dostęp: 5.06.2019].

² „Wydalam tę powieść w listopadzie 2012 roku i do lipca 2013 nie napisałam zdania wartego uwagi. Nic. To był czarny, przerażający czas. Ile było takich świetnie zaczętych karier...? Już sobie wyobrażałam, jak Przemysław Czapiński pisze »kariera zakończona ostatnią niezłą powieścią w 2012«, ukoronowaniem... a ileż było takich karier, które kończyły się jakimś rodzajem uznania i później – nic”. K. Marcysiak, *Kultowe rozmowy: Joanna Bator*, <<https://www.youtube.com/watch?v=3HY5GH8HAm8>> [dostęp: 5.01.2019].

snych wywiadach, zakładam, że to właśnie wyzwolenie się z tych oczekiwań wywołało zmianę strategii pisarskiej i skupienie się na autokreacji. Status ontologiczny Joanny Bator w polu literackim określiłabym słowami Piotrusia Pana: *między i pomiędzy*³. To specyficzne umiejscowienie wynika z kilku czynników: płci⁴, statusu ekonomicznego, kapitału kulturowego, momentu debiutu, stosunku do mediów i stosunku do autokreacji.

W polskim polu literackim utrzymywanie się z pisania literatury jest bardzo trudne – udaje się to zaledwie kilkunastu osobom w kraju⁵. Otrzymanie nagrody literackiej bywa często momentem przełomowym, który poszerza skalę możliwości o łatwy dostęp do instytucji wydawniczych i mediów, a także niemal zawsze gwarantuje więcej zamówień literackich i nieliterackich⁶. Nagrodę Literacką Nike uznaje się powszechnie za najważniejszą i najbardziej wpływową polską nagrodę literacką, określając ją mianem „polskiego Nobla”. Odsłania pole literackie, ale też je konstytuuje.

Nagroda ta przyznawana jest od roku 1997 przez „Gazetę Wyborczą” i Fundację Agora⁷, a jej celem jest promocja polskiej literatury współczesnej, ze szczególnym uwzględnieniem powieści. W maju 1996 roku, gdy powstanie nagrody zostało ogłoszone, wywołało to niemały wstrząs w polskim życiu literackim. Akcja promocyjna nagrody, obejmowała ogłoszenie listy 20 kandydatów/-ek podczas Targów Książki w Warszawie, a same nominowane książki wraz z sylwetkami osób je piszących, były odtąd cotygodniowo prezentowane prasie. Co więcej, finałowa siódemka została ogłoszona podczas Targów Książki w Krakowie, a wydarzeniu temu towarzyszyły audycje radiowe, wywiady, artykuły prasowe i spotkania telewizyjne z nominowanymi. Nagroda odtąd przyznawana jest zawsze według tzw. wzorca bookerowskiego (przekopiowanego z kolej z gali oscarowej)⁸, a uroczystość transmitowana przez telewizję publiczną. Dodatkowo, aby zaangażować czytelników w proces wyboru laureatów, utworzono drugą nagrodę – Nike Czytelników. Jej laureat otrzymuje jednak jedynie nagrodę posiadającą

³ J.M. Barrie, *Piotruś Pan w Ogrodach Kensingtonskich*, przeł. A. Wieczorkiewicz, Poznań 2018.

⁴ Odczytywanie nagród przez pleć nie jest ujęciem nowym – odsyłam do szeroko zakrojonych badań tzw. *gender bias* w odniesieniu do Nagrody Nobla przeprowadzonych np. przez P. Lunnemann, M.H. Jensen i L. Jaufredd, opublikowanych w „Humanities & Social Sciences Communication” 2019, nr 5, <<https://www.nature.com/articles/s41599-019-0256-3>> [dostęp: 30.04.2021].

⁵ G. Jankowicz i in., *Literatura polska po 1989 roku w świetle teorii Pierre’a Bourdieu. Raport z badań*, Kraków 2014, s. 40.

⁶ Tamże.

⁷ Oficjalna strona internetowa Nagrody Nike, <http://nike.org.pl/> [dostęp: 3.05.2019].

⁸ P. Czapliński, *Przedmowa do polskiego wydania*, [w:] J.F. English, *Ekonomia prestiżu*, przeł. P. Czapliński, Ł. Zaremba, Warszawa 2013, s. 12.

kapitał symboliczny – złote pióro. Jednym z głównych zarzutów wobec nagrody, który powtarza się od początku jej istnienia jest antypragmatyczna rozległość obejmowanego obszaru⁹. Tj. wyłanianie zwycięskiej „najpiękniejszej książki roku” spośród poezji, prozy, eseju, dramatu i wszystkich gatunków pobocznych.

Laureaci, poza pieniędzmi (obecnie – sto tys. zł) i statuetką zaprojektowaną przez Gustawa Zemłę, corocznie mogą liczyć na zainteresowanie mainstreamowych mediów i wielokrotny wzrost sprzedaży książek, których nabywcami są również osoby zazwyczaj niezainteresowane literaturą. Nike sama w sobie stanowi rekomendację ze względu na swój prestiż. Medialność tej nagrody jest nieporównywalna z żadnym innym polskim wydarzeniem literackim. Równocześnie ze względu na zmieniające się, lecz często złożone ze znanych osób zajmujących się literaturą, krytyką literacką, dziennikarstwem jury, uznaje się ją za jedną z najważniejszych w Polsce, a jej otrzymanie równoznaczne jest zarówno z docenieniem wybitnej książki, jak i zazwyczaj z ukonstytuowaniem tej pozycji w kanonie. Nagroda ta, mówiąc językiem Bourdieu, porządkuje i wprowadza hierarchię w polu literackim, a osobami nagrodzonymi zostają zazwyczaj twórcy i twórczynie z istniejącym dorobkiem pisarskim (wyjątkami są dwie kobiety – Dorota Masłowska i Bronka Nowicka i jeden mężczyzna – Wojciech Kuczok). Powoduje ona konwersję kapitału: symbolicznego, reprezentowanego przez dzieło, i ekonomicznego, który stanowi jej pieniążną wysokość. Przyznanie nagrody jest więc aktem przełożenia jednego kapitału na drugi¹⁰.

Decyzja o przyznaniu Nike danemu pisarzowi czy pisarce nigdy nie zostaje bez echa – wpływa nie tylko na zwiększenie jednostkowego kapitału danej osoby piszącej, ale również na cały obieg wydawniczy. Nagrodę tę, ze względu na jej zakres i zasięg, można odbierać również w kategoriach polityczności – analizując wybory jury i czytelników począwszy od ustanowienia nagrody, bez trudu da się zauważyć ilościową różnicę genderową. Nagrodę przyznano dotychczas 20 razy, werdyktem jury otrzymało ją pięć kobiet: Joanna Olczak-Ronikier (2002), Dorota Masłowska (2006), Olga Tokarczuk (2008 i 2015), Joanna Bator (2013) i Bronka Nowicka (2016). Prześledziwszy kariery literackie nagrodzonych kobiet, trudno nie odnieść wrażenia, że część z nich wypadła z obiegu literackiego, mimo otrzymania nagrody, a mowa tu o Joannie Olczak-Ronikier i Bronce Nowickiej. W przypadku tej drugiej sprawa jest o tyle skomplikowana, że nagrodzona została poezja, która funkcjonuje we własnym, niezwykle niszowym obiegu, opierającym się niemal wyłącznie na kapitale symbolicznym. Nike Czytelników przyznano

⁹ Tamże, s. 23.

¹⁰ Za: P. Czaplński, dz. cyt., s. 12.

natomiast kobietom siedem razy (w tym trzy razy Tokarczuk). Oto lista laureatów i laureatek Nagrody Literackiej Nike od początku jej istnienia, z uwzględnieniem liczby nominowanych kobiet i zasiadających w jury.

Rok	Liczba kobiet nominowanych przez jury	Nagrodzony/a	Liczba kobiet w jury
1997	5	Wiesław Myśliwski	1/9
1998	5	Czesław Miłosz	1/9
1999	3	Stanisław Barańczak	1/7
2000	6	Tadeusz Różewicz	2/10
2001	5	Jerzy Pilch	2/9
2002	7	Joanna Olczak-Ronikier	2/9
2003	6	Jarosław Marek Rymkiewicz	3/9
2004	7	Wojciech Kuczok	2/9
2005	5	Andrzej Stasiuk	2/9
2006	7	Dorota Masłowska	2/9
2007	3	Wiesław Myśliwski	3/9
2008	7	Olga Tokarczuk	3/9
2009	6	Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki	3/9
2010	9	Tadeusz Ślobodzianek	4/9
2011	5	Marian Pilot	4/9
2012	11	Marek Bieńczyk	3/9
2013	10	Joanna Bator	3/9
2014	4	Karol Modzelewski	2/9
2015	8	Olga Tokarczuk	3/9
2016	11	Bronka Nowicka	3/9
2017	7	Cezary Łazarewicz	4/9
2018	8	Marcin Wicha	4/9
2019	7	Mariusz Szczygieł	5/9

Warto zwrócić uwagę, że kobiety zaledwie dwa razy stanowiły większość nominowanych, a jedynie raz połowę finałowej dwudziestki. Już te skrom-

ne dane statystyczne świadczą o dyskryminacji ze względu na płeć w polu. Parytet nie obowiązuje, mimo że istnieje tendencja wzrostowa udziału kobiet wśród nominowanych – w pierwszej dekadzie funkcjonowania nagrody średnia liczba nominowanych na rok to 5,6, a w drugiej już 7,4. Oczywistym jest, że większa liczba nominowanych kobiet oznacza zwiększenie szans na nagrodę dla kobiety, co pokazuje, że jest to kwestia zmieniających się warunkowań społeczno-kulturowych, a nie indywidualnych talentów.

Warto zwrócić też uwagę na genderowy podział jury, w którym widoczna jest również tendencja wzrostowa udziału kobiet, szczególnie w drugiej dekadzie istnienia nagrody, mimo że kobiety zaledwie raz stanowiły większość jury – w roku 2019. Zasadnym wobec tego będzie twierdzenie, że liczba kobiet w jury wpływa na liczbę nominowanych pisarek – zwiększa ją. Jednocześnie należy zauważyć, że nie zwiększa ich szans na otrzymanie statuetki.

Analizując inne nagrody literackie, przykładowo Paszporty Polityki, nie można zauważyć podobnych, wzrostowych tendencji – w tym konkretnym przypadku, licząc od roku 2004, gdy pojawiły się oficjalne nominacje do Paszportów (w kategorii Literatura – trzy osoby każdego roku), kobiety zostały nominowane 12 razy na 42 nominacje, natomiast nagrodę zdobyły trzy razy (Sylvia Chutnik w 2008, Natalia Fiedorczuk-Cieślak w 2016 i Małgorzata Rejmer w 2018).

Umiejscowienie Joanny Bator w polskim polu literackim

Joanna Bator: Moja koleżanka podsłuchiwała rozmowę na pewnej konferencji w Krakowie. Mówi jedna ważna pani profesor do ważnego pana profesora: „Ale co zrobić z tą Bator?” [...] ¹¹

Mimo, że Bator debiutowała w roku 2002, sytuacja w polu zmieniła się diametralnie nieco ponad 10 lat wcześniej. Jak zauważa Bourdieu w *Męskiej dominacji*, kobiety są zazwyczaj związane ze sferą prywatną – domową i reprodukcyjną – co powoduje utrwalanie patriarchalnego schematu sfery publicznej, a przez to utrzymanie niekorzystnego dla nich porządku ekonomicznego i sfery symbolicznej ¹². Pewne jest, że zmiana w obrębie państwowości, która wówczas nastąpiła, wytyczyła kobietom szersze możliwości kariery, między innymi te związane z byciem freelancerkami, wykonywaniem wolnych zawodów – przykładowo pisarkami właśnie.

¹¹ J. Winiarski, *Idealny sposób na kwietniową noc. Rozmowa z Joanną Bator*, <<http://www.literaturajestsexy.pl/idealny-sposob-na-kwietniowa-noc-rozmowa-z-joanna-bator/>> [dostęp: 6.03.2019].

¹² P. Bourdieu, *Męska dominacja*, przeł. L. Kopciewicz, Warszawa 2004, s. 27.

Najważniejszym ze skutków było dalsze eksplorowanie tematu kobiecego dorastania i poszukiwania tożsamości, a także kobiecych relacji międzypokoleniowych, czego kontynuacją są między innymi *Piaskowa góra* i *Chmurdaia*¹³. Dylogia ta jest sagą rodzinną, której podstawę tworzy triada biografii kobiet z trzech pokoleń – Zofii, mieszkanki Polesia, która wprowadza do książki wątki wojenne i postpamięciowe, jej córki – Jadzi Chmury, która emigruje do Wałbrzycha, a większość jej życia upływa w trudach PR-L-u, i wreszcie wnuczki Zofii – Dominiki, która decyduje się na opuszczenie miasta i poszukiwanie swojej tożsamości w oderwaniu od Polski, w podróży. W odniesieniu do *Piaskowej góry* Dariusz Nowacki zwraca uwagę, że:

[...] najważniejsza jest jej odrębność na tle dokonań polskiej prozy feministycznej. To bodaj pierwsza nasza powieść, która tak wyraźnie komplikuje problem kobiecej martyrologii. Bator – co wyjątkowe – nie proponuje swoim czytelniczkom kobiecej sztamy. Chce sprawiedliwego osądu, namawia do patrzenia prawdzie w oczy¹⁴.

W ostatnich latach XX wieku w polskim polu literackim doszło do utożsamienia literatury kobiecej z literaturą popularną¹⁵. Doświadczenie męskie zostało zuniwersalizowane, a doświadczenie kobiece uznane za inne, nie-ludzkie – ograniczone wyłącznie do kobiet. W momencie opublikowania przez Bator doktoratu posługującego się metodologią krytyki feministycznej, a następnie powieści-manifestu *kobieta*, spór był już wyciszony, jednak pisarki wciąż wchodzą do kanonu, uzyskują autonomię w obrębie pola *pomimo* swojej kobiecości – jako że sama kobiecość jest słowem-kluczem do ich twórczości, lecz również – oczywistym znakiem jej niższej wartości artystycznej¹⁶. Ten mechanizm jest łatwo uchwytny, gdy przenalizuje się zmianę strategii pisarskiej, jaka nastąpiła w twórczości Bator po otrzymaniu nagrody Nike – a więc po tym, jak nie tylko zaznaczyła swoją pozycję w polu, ale i swoją autonomiczność. Krytyka, z jaką spotkała się pisarka ze strony uczestników gry posiadających kapitał symboliczny, jest zaskakująca, a w szczególności dotyczy to profesjonalnych komentatorów życia literackiego. Śledzić ją można w dwóch obszarach, które szczegółowo omówię: w wywiadach, jakie przeprowadzono z Bator i miażdżące złych recenzjach pierwszej powieści wydanej po Nike, czyli *Roku królika*.

¹³ Można wymienić tutaj również takie książki jak *Jolanta* Sylwii Chutnik, *Utwór o Bogu, Matce i Ojczyźnie* Bożeny Keff, *Bambino* Ingi Iwasiów czy *Między nami dobrze jest* Doroty Masłowskiej.

¹⁴ D. Nowacki, *Recenzja: „Piaskowa Góra” Joanny Bator*, <http://wyborcza.pl/1,75517,6253476,Piaskowa_Gora_Bator_Joanna.html> [dostęp: 3.05.2019].

¹⁵ M. Świerkosz, *W przestrzeniach tradycji. Proza Izabeli Filipiak i Olgi Tokarczuk w sporach o literaturę, kanon i feminizm*, Warszawa 2014, s. 177.

¹⁶ Tamże, s. 178.

Joanna Bator jako pisząca kobieta w wywiadach przeprowadzanych przez mężczyzn, często jest sprowadzana do ról biologicznych; zadawane jej pytania odnoszą się przede wszystkim do jej fizyczności i życia prywatnego. Analiza wywiadów z pisarzami pozwala mi stwierdzić, że spotykają się oni z tego rodzaju traktowaniem niezwykle rzadko, a pytania odnośnie ich fizyczności zawsze łączą się z elementami marketingowej kreacji¹⁷. Joanna Bator z czasem *również* podjęła grę z medialnymi oczekiwaniami wobec jej wizerunku, co z pewnością spopularyzowało jej osobę w mediach.

Jako przykład przytaczam poniżej fragment głośnego wywiadu przeprowadzonego z Bator przez Tomasza Kwaśniewskiego. Ukazał się 16 grudnia 2013 roku w numerze gwiazdkowym „Newsweeka”, tuż po otrzymaniu przez autorkę nagrody Nike i ze względu na poruszaną w nim tematykę (np. poliamorię) wywołał skandal, szereg reakcji i komentarzy w życiu literackim. Warto zwrócić również uwagę na sensualną, ilustrującą wywiad, fotografię, pochodzącą z prywatnego archiwum autorki.

Joanna Bator: „Ciemno, prawie noc” wydałam w listopadzie 2012 i do lipca 2013 nie napisałam nic godnego uwagi. Pustka. Marazm. Tracenie czasu. Marcowy półmaraton pobiegłam więc w intencji ożywienia źródła.

Newsweek: A może ty biegasz, bo boisz się, że będziesz gruba?

Joanna Bator: To jest jedna z najstraszniejszych rzeczy, jakie mogłyby mnie spotkać (śmiech). I bardzo współczuję grubym ludziom, bo jest to jedna z nielicznych grup, na których opresję przyzwalamy. Jedna z najpiękniejszych dla mnie rzeczy i najbardziej seksownych to twardy płaski brzuch dowolnej płci.

Newsweek: Ile ważysz?

Joanna Bator: 52 kilo.
[...]

Newsweek: Dziecko?

Joanna Bator: Co dziecko?

Newsweek: Chcesz mieć dziecko?

[...]

¹⁷ Na przykładach Jacka Dehnela i Michała Witkowskiego pisze o tym Dominik Antoniak w swojej książce *Autor jako marka: literatura w kulturze audiowizualnej społeczeństwa informacyjnego*, Kraków 2014.

Newsweek: Nie używasz antykoncepcji?

Joanna Bator: Lubię ryzyko, ale żeby aż tak? Chodzi mi raczej o to, że może już pora, by kimś się zaopiekować. Oddać to dobre, co dostałam w życiu. Stworzyłam w „Ciemno, prawie noc” bohaterkę, która zaopiekowała się obcym, skrzywdzonym dzieckiem. I chyba na razie tylko na tyle mnie stać w kwestii rozmnażania¹⁸.

Z powyższego tekstu wyłania się kilka interesujących faktów: pierwszym z nich jest kontekst wywiadu, który powstał po otrzymaniu przez Bator Nike, co czytamy w lidzie. Wywiad skupia się jednak w dużej mierze na życiu prywatnym autorki, co samo w sobie nie jest złe, a wręcz przeciwnie – niezwykle interesujące. Smuci natomiast obecność i nachalność pytań o macierzyństwo. Sprowadzenie piszącej kobiety wyłącznie do sukcesów prokreacyjnych (lub ich braku), a także do ciała (znowu – atrakcyjnego i seksualnego bądź nie) jest standardową praktyką patriarchalnego dyscyplinowania kobiet. Dziennikarz kilkakrotnie powraca do tematu bezdzietności autorki, mimo że otrzymuje raczej wyczerpujące odpowiedzi na każde z nich. Interesująca jest również jedna z wypowiedzi autorki, dotycząca tego tematu: „[...] urodziłam tyle dzieci w swoich książkach”. Pytania podobnego rodzaju pojawiają się w wywiadzie przeprowadzonym przez Romana Pruszyńskiego dla portalu polki.pl:

RP: Dom kojarzy się z gniazdem, a w gnieździe...

Joanna Bator: Składa się jaja?

RP: Rozumiem, że ta sfera Ciebie nie dotyczy?

Joanna Bator: Długo myślałam – do 35. roku życia – że jestem kobietą, która w pewnym momencie będzie chciała mieć dziecko. Przyjdzie taki moment, że powiem: „Chcę i już! Teraz!”. Znam z opowieści, że potrafi to być tak obezwładniające pragnienie, że nieważne, czy jest właściwy mężczyzna, dom, pieniądze. Czekalam, aż to przyjdzie. Rozpoznałabym, bo wiem, co znaczy pragnąć czegoś.

RP: Przyszło, ale nie było Cię w domu?

Joanna Bator: Najbliżej chęci posiadania dziecka byłam w Nowym Jorku, gdy nie wiedziałam, co zrobić ze swoim życiem. Ale pragnienie nie przyszło. Nie chcę dzieci, jednak wszystkie babskie atawizmy mam na miejscu. Nadal mnie ekscytuje, jak dziewczuszkę, kiedy mężczyzna na etapie pierwszej fascynacji mówi: „Ach, mieć z tobą dziecko!”. Opowiedziałam to przyjaciółce: „Bożena, przecież za rok, dwa, gdy ktoś

¹⁸ T. Kwaśniewski, *Joanna Bator. Jestem nienażyta*, „Newsweek” 2013, 16–29.12, nr 51/52.

tak powie, to stanie się żenujące”. A ona na to: „Nie chcę cię martwić, Joasiu, ale oni wkrótce przestaną to mówić”.

RP: Czekasz na to?

Joanna Bator: A skąd. To będzie wejście w wiek średni. Na szczęście urodziłam tyle dzieci w swoich książkach.

RP: „Ciemno, prawie noc” kończy się tak, że bohaterka bierze dziewczynkę z domu dziecka.

Joanna Bator: Nigdy o tym nie myślałam. Chociaż nie, nie jestem do końca szczerą. Czasem myślę, że może czas odwdzińczyć się losowi za tyle dobrych rzeczy. Może właśnie zaopiekować się kimś? Mówili mi panowie z jury Nike, że chcieliby poznać dalsze losy Alicji i tej dziewczynki. Ale, niestety, na dziś chyba tylko tyle potrafiłam zrobić dla tego dziecka. Uratować je, dalej niech sobie gówniarz sam radzi¹⁹.

Już sam ten fragment ukazuje, że problematykacja macierzyństwa w odniesieniu do kobiet wykonujących wolne zawody (tutaj: pisarek), wyłamujących się ze schematu standardowej, przygotowanej przez patriarchalne społeczeństwo drogi życiowej, nie jest niczym nowym. Również pytania o wagę i stosowanie antykoncepcji zdają się być wątpliwie umocowane w toku rozmów. Ważny jest jednak sposób, w jaki sposób autorka odpowiada, z jaką stanowczością dookreśla swoją wolę (przykładowo: „Rozpoznałabym, bo wiem, co znaczy pragnąć czegoś”). W przeciwieństwie również do wcześniej udzielanych wywiadów, pisarska wprost odpowiada na pytania dotyczące życia prywatnego, relacji z partnerem itp. Stanowi to element zmiany jej strategii autokreacji.

Świadomość kobiecości „jako formy kulturowej i konstrukcji psychicznej opartej na dominacji tego, co widać, na prezentacji siebie jako wyglądu”²⁰ podporządkowanej męskiemu pożądanemu pojawia się we wszystkich jej powieściach²¹, jednak to po otrzymaniu nagrody Nike następuje mo-

¹⁹ R. Pruszyński, *Poruszający wywiad z Joanną Bator. O życiu w Japonii, nieudanym związku i nagrodzie Nike*, <<https://polki.pl/zycie-gwiazd/newsy,poruszajacy-wywiad-z-joanna-bator,10036723,artykul.html>> [dostęp: 16.04.2019].

²⁰ U. Chowaniec, „*Femme mélancolique*”, czyli o pesymizmie najnowszej literatury kobiecej, [w:] *Ćwiczenia z rozpacy. Pesymizm w prozie polskiej po 1985 roku*, red. J. Jarzębski, J. Momro, Kraków 2011, s. 395.

²¹ „Zrób decydujący krok w walce ze starzeniem się skóry. Jak pokonać niechęć wobec seksu oralnego? Chroń swoje usta. Pomoże im delikatna maseczka. Pochyl głowę i zamknij oczy. Zrób to dla swoich rzęs. Ruszaj do walki ze skórą pomarańczową. [...] Nanocząsteczka czystej witaminy E przywróci ci młodość. A oczy nabiorą blasku. [...] Postaw na styl romantyczny. Usta, którym żaden mężczyzna się nie oprze. Oto absolutna kobiecość”. J. Bator, *kobieta*, Warszawa 2002, s. 15–16.

ment, w którym Joanna Bator zaczyna bardzo świadomie swój wizerunek kształtować, grać w maskaradę²², rysuje się to niezwykle wyraźnie w jej wypowiedziach odnośnie do pisarskich obyczajów. Przykładowo opisuje strój, o którym pisze:

To lekkie kimono codzienne uszyte z bawełny, czyli jukata. Kiedy jest chłodniej, zakładam na nie jedwabne haori. Ma podobny kształt, tylko jest krótsze, sięga do bioder. Jukata jest równie wygodna jak dres, ale o wiele ładniejsza. Z pięknych rzeczy buduję swoją niszę, umacnam jej mury²³.

Mimo że elementy transgresyjne znajdują się w każdej z książek (sztan-darowym przykładem jest tu tabu wykorzystywania seksualnego dzieci i handlu nimi w *Ciemno, prawie noc*), to przekroczenie nigdy nie następuje w pełni. Sytuuje to prozę Joanny Bator w opozycji do bardziej radykalnych propozycji feministycznych autorek, święcących triumfy i upadki w latach dziewięćdziesiątych (Iwasiów, Filipiak, Gretkowska, Goerke itd.), a zbliża do prozy feminizmu liberalnego, mainstreamowego, prozy feminizującej, a nie feministycznej, literatury kontestującej, a nie radykalnie zmieniającej. Kobieta w prozie Bator jest abiektem²⁴, który na sposób liberalny wyzwala się sam. Niemal wszystkie główne bohaterki powieści Bator są osobami z wysokim kapitałem kulturowym i społecznym, przypominające fizycznie i wiekowo autorkę. Bator w *kobietcie* pisze:

[...] zegar biologiczny [kobiety po trzydziestym roku życia – przyp. A.K.] zmienia się wówczas [...] w zegar z kukułką powtarzającą co pół godziny jedno z tysiąca społecznych oczekiwań. Bądź młoda. Niepomarszczona. Szczupła. Zamężna. Miej dziecko. Miej dziecko. Miej dziecko²⁵.

W tym miejscu przytoczyć warto również fragment wywiadu udzielonego Katarzynie Marcysiak w cyklu *Kultowe rozmowy*:

W tym momencie życia interesuje mnie to jak żyć, co z miłością, jak można stwarzać miłosne związki, z takiego miejsca w jakim ja jestem – podmiotowego, artystka, pisarka, feministka, osoba, która zawsze prowadziła jednak życie dość niekonwencjonalne, z małą inklinacją, delikatnie mówiąc, do tradycyjnego życia rodzinnego. [...] I jedną z tych rzeczy jest raczej poliamoria. [...] Mam w sobie motyw taki bardziej patriarchalny – kobieta stoi na balkonie i na coś czeka. I tylko, że patrzy jak

²² J. Riviere, *Womanliness as a masquerade*, „The International Journal of Psychoanalysis” 1929, nr 10, s. 303–313.

²³ D. Wodecka, *Bator: Moje przykazania od III do X*, <http://wyborcza.pl/magazyn/1,124059,12782963,Bator_Moje_przykazania_od_III_do_X.html> [dostęp: 14.07.2019].

²⁴ J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. M. Falski, Kraków 2007, s. 7–9.

²⁵ J. Bator, *kobieta...*, s. 150.

dwóch mężczyzn idzie sobie pobiegać jedną z moich ukochanych dróg biegowych na mojej wyspie greckiej [...]”²⁶.

Jak wspomniałam wcześniej, Joanna Bator rozpoczęła pisanie swojej debiutanckiej powieści tuż po opublikowaniu doktoratu, pisanego w duchu feminizmu i omawiającego dzieła twórczyni *écriture féminine* w duchu psychoanalizy. Powieści Bator – co zauważyła Agnieszka Gajewska – można wpisać z tego powodu w nurt powieści akademickiej, jako że znajdujemy w nich odzwierciedlenie zainteresowań badawczych, a sama autorka korzysta z całego instrumentarium tej metody również w pisarstwie fikcyjnym²⁷. Równocześnie, nie bez szczypty ironii, mówi:

Mam raczej takie refleksje ogólne związane z faktem, że jestem i będę wszywana w nurt kobiecy/feministyczny. To budzi we mnie ambiwalentne uczucia – z jednej strony jestem za, bo nie mam nic przeciw ani kobietom, ani feminizmowi, z drugiej irytuje mnie, że literatura z dominującymi bohaterami męskimi jest po prostu literaturą, a ta, w której na plan pierwszy wysuwają się bohaterki – jest kobieca. Zapraszana jestem na spotkania pt. „Babskie gadanie”, „Czy proza jest kobietą?”. No więc czasem sobie myślę, że spróbuje tak dla sprawdzenia, czy potrafię, napisać coś z narratorem męskoosobowym, z głównym bohaterem męskim taką męską męskością jak jaki Hemingway. Myślę, wymyślam, już jakaś historia się kroi i widzę, że ten mój męski bohater jakoś się tak przegina, w lustro зерka i tak, on najbardziej by to chciał zmienić płęć albo pojechać na wczasy do Lubiewa²⁸.

Nie niosę żadnego sztandaru. W żaden już nie wierzę. Nie walczę w imię jakiegoś metanarracji. Trzeba uprawiać swój ogródek i próbować zapobiegać okrucieństwu. Świadomie oczywiście odwołuję się tu do Woltera i Rorty’ego. Jeśli ma się na to siłę, jest to siła, by pisać. Większość ludzi ma literaturę w nosie, ale dla tych, którzy czytają – warto. Wszystkie spotkania z czytelnikami przekonują mnie do tego, że jest się z kim komunikować²⁹.

Z jednej strony sama przyznaje, że etykieta feministki/pisarki kobiecej ją irytuje (co jeszcze bardziej zbliża ją do pisarek *écriture féminine*, zwłaszcza do Cixous), wyrażając swoją opinię na temat jednego ze współczesnych dylematów feminizmu, tj. zamykania się feministek w kobiecych

²⁶ K. Marcysiak, dz. cyt.

²⁷ A. Gajewska, *Miłość w czasach patriarchy. Proza feministyczna wobec konwencji romansu i melodramatu na przykładzie „Bambino” Ingi Iwasiów i „Piaskowej góry” Joanny Bator*, [w:] *Miłość we współczesnych tekstach kultury*, red. M. Szczepaniak, Bydgoszcz 2010, s. 83–84.

²⁸ J. Winiarski, dz. cyt.

²⁹ A. Wienias, *Interesuje mnie przede wszystkim opowiadanie ciekawych historii*, <<http://frazza.univ.rzeszow.pl/numer/85-Rozmowa-z-Joanna-Bator.php>> [dostęp: 5.06.2019].

„gettach”, czy też mówiąc językiem mniej nacechowanym – w lewicowych bańkach informacyjnych. Jednocześnie zdaje sobie dogłębnie sprawę z niemożności ucieczki przez kwestiami genderowymi, a nawet z niemożności *niekobiecego* pisania, pisania niewywodzącego się z doświadczenia ciała, co powoduje swoisty konflikt tragiczny. W cytowanym wywiadzie wyowiada się dalej:

Nie mam predyspozycji na działaczkę w tym sensie, że nigdy nie wdam się w politykowanie i przynależność partyjną, ale gdy na spotkaniu autorskim na przykład w Grudziądzu mówię: „jestem feministką”, to mam wrażenie, że robię dobrą robotę. Pokazuję, że jesteśmy różne, że w ramach feminizmu funkcjonują różne modele kobiecości i że stereotyp feministki jest właśnie tym – stereotypem³⁰.

Stanowi to przykład bardzo indywidualistycznego i liberalnego podejścia do feminizmu. Warto zwrócić uwagę, że pokazywanie modelu kobiecości zdecydowanie uprzywilejowanej (normatywnie atrakcyjna – szczupła, z długimi włosami, wysoka, biała – intelektualistka z klasy średniej, z Warszawy, w dodatku wyzwolona seksualnie artystka) jako wzorca feministki, wcale nie przybliży feminizmu przeciętnemu odbiorcy czy odbiorczyni z Grudziądza i zastępuje jeden stereotyp innym. Podejście to niejako potwierdzają fragmenty rozmowy przeprowadzonej na użytek publikacji *Pod podszewką. Prawdziwy wizerunek pisarza*, gdzie mówi:

Piękno ciała mnie pociąga, nie wyobrażam sobie erotycznego zauroczenia człowiekiem, który nie ma sportowego ciała. To na pewno wykluczająca postawa i dla wielu niezbyt miła, ale erotyka nie podlega zasadom równości, a piękno bywa okrutne, bo nie ma go bez brzydoty³¹.

Biorąc pod uwagę, że jeszcze kilka akapitów wcześniej Bator wspominała o seksualizacji ciała i piękna kobiet w kulturze, zdaje się to nie tylko wykluczające (fatshamingowe), ale również zwyczajnie niespójne z jej samoświadomymi deklaracjami, jednocześnie kończące wypowiedź w sposób uniwersalizujący zagadnienia związane z estetyką ciała. Zaledwie dwie strony później pojawia się fragment wypowiedzi jednej z autorek książki, przytaczającej rozmowę, którą przeprowadziła z Bator:

Joanna Bator zauważa, że istnieje dziś bogactwo trendów, które rzadko widać na młodziutkich kobietach. Dziewczyny są dziwnie zuniformizowane, noszą dzinsy

³⁰ J. Winiarski, dz. cyt.

³¹ Z. Karaszewska, S. Stano, *Wizualna strona istnienia*, [w:] *Pod podszewką. Prawdziwy wizerunek pisarza*, Warszawa 2018, s. 67.

rukki, airmaxy, tiszerty. Wyróżnianie się nie jest dla nich wartością. Gdyby mogła, pisarka ubrałaby te dziewczyny inaczej³².

Z wypowiedziach tych razi kontrast świadomości względności sądów i upodobań z próbą normatyżacji ciała, erotyki, wyglądu zewnętrznego innych osób. Autorka replikuje w ten sposób opresyjne kanony urody związane z patriachatem: seksualność jest wspierana tylko wówczas, gdy wpisuje się w kanony wysportowanego piękna, co znów nasuwa skojarzenie z feminizmem liberalnym – postulującym raczej standaryzację i dopasowanie jednostek do wymogów społecznych, a nie socjalnym, zaangażowanym – walczącym o wyzwolenie z opresyjnego kanonu. Zdziwienie budzić może również wypowiedź autorki mówiąca o uniformizowaniu młodych kobiet, które być może zmęczone są również narzucaniem im, jak mają wyglądać – zarówno przez patriachiat, jak i media. W tym momencie warto przytoczyć fragment *kobiety*, w której to sama Bator burzy się przeciwko narzucaniu wizji wyglądu młodym kobietom:

Cała jestem w falbankach. Oto twój styl. [...] Zrób decydujący krok w walce ze starzeniem się skóry. [...] Postaw na styl romantyczny. Usta, którym żaden mężczyzna się nie oprze. Oto absolutna kobiecość³³.

W innej, o kilka miesięcy nowszej publikacji, czyli *Własnym pokoju*, Bator z kolej wypowiada się w zgoła inny sposób, niejako przyznając się do własnego uprzywilejowania, co również stanowi zmianę:

[...] Teraz widzi, że nie każdy jest się w stanie wyzwolić, nie ze wszystkiego, nie od razu. Czasem w ogóle. [...] Myślę, że przez prawie dwie dekady zaangażowania w feminizm żyłam z optymizmem i wiarą w ruch emancypacyjny. [...] z perspektywy mojej społecznej bańki i poglądów politycznych dookoła widziałam postęp, przyrost możliwości dla kobiet. I owszem, polepszył się los kobiet, ale tylko pewnej grupy, która miała dostęp do tych możliwości. Większość kobiet waliła głową w szklany lub betonowy sufit [...]. Tymczasem pierwszy krok do emancypacji to zdanie sobie sprawy, że jest się ofiarą³⁴.

Zakończenie

Joanna Bator weszła w pole literackie z uprzywilejowanej pozycji, na którą miało wpływ kilka czynników – z jednej strony należało do nich wy-

³² Tamże, s. 70.

³³ J. Bator, *kobieta...*, s. 16.

³⁴ J. Bator, K. Sulej, *Pokój z widokiem*, [w:] *Własny pokój*, Virginia Woolf, przeł. A. Graff, Warszawa 2019, s. 40.

kształcenie autorki i wcześniejsze poruszanie się po obrzeżach pola jako akademicki (stąd przykładowo znajomość z krytykami, którzy później recenzowali jej książki, łatwiejszy dostęp do mediów, wydawnictw), z drugiej moment debiutu, tj. po ugruntowaniu się kobiecej powieści inicjacyjnej w latach dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku. Jednak mieszkanie poza granicami kraju, które uniemożliwiało literalny udział w życiu literackim, jak również aspekt genderowy, wytworzyły sytuację zmiennej recepcji jej książek, jak również dwuadresowość kreacji medialnej.

Bator, która w początkowym okresie swojej twórczości, a szczególnie w czasie wydawania tzw. trylogii wałbrzyskiej, zaliczana była do twórców literatury wysokiej, po otrzymaniu nagrody Nike w 2013 roku, zmieniła styl pisania, jak również swój autorski *image*, co spowodowało przeniesienie jej powieści w odbiorze krytycznym do literatury popularnej. Można zakładać, że otrzymanie nagrody Nike zmieniło jej miejsce w polu literackim w wielu aspektach – co najważniejsze, stała się wówczas twórczynią docenioną, zaważoną, już nie początkującą. Właśnie to ugruntowanie pozycji pisarskiej w polu doprowadziło do zmiany jej strategii medialnej, pozornego odsłonięcia się i opowiedzenia mediom o sobie. Odnieść można wrażenie, że ta zmiana, którą z perspektywy krytycznej postrzegać można jako negatywną (obniżenie rejestru wytwarzanej sztuki), paradoksalnie wyemancypowała ją literacko i pozwoliła na tworzenie narracji w innej niż dotychczas konwencji.

BIBLIOGRAFIA

- Antonik D., *Autor jako marka: literatura w kulturze audiowizualnej społeczeństwa informacyjnego*, Kraków 2014.
- Barrie J.M., *Piotruś Pan w Ogrodach Kensingtonskich*, przeł. A. Wieczorkiewicz, Poznań 2018.
- Bator J., Sulej K., *Pokój z widokiem*, [w:] *Własny pokój*, Virginia Woolf, przeł. A. Graff, Warszawa 2019.
- Bourdieu P., *Męska dominacja*, przeł. L. Kopiciewicz, Warszawa 2004.
- Bourdieu P., *Reguły sztuki*, przeł. A. Zawadzki, Kraków 2001.
- Chowaniec U., „*Femme mélancolique*”, czyli o pesymizmie najnowszej literatury kobiecej, [w:] *Ćwiczenia z rozpacz. Pesymizm w prozie polskiej po 1985 roku*, red. J. Jarzębski, J. Momro, Kraków 2011.
- English J.F., *Ekonomia prestiżu*, przeł. P. Czapliński, Ł. Zaremba, Warszawa 2013.
- Gajewska A., *Miłość w czasach patriarchy. Proza feministyczna wobec konwencji romansu i melodramatu na przykładzie „Bambino” Ingi Iwasiów i „Piaskowej góry” Joanny Bator*, [w:] *Miłość we współczesnych tekstach kultury*, red. M. Szczepaniak, Bydgoszcz 2010.
- Jankowicz G. i in., *Literatura polska po 1989 roku w świetle teorii Pierre’a Bourdieu. Raport z badań*, Kraków 2014.

- Kristeva J., *Potęga obrzydzenia. Esej o wstępie*, przeł. M. Falski, Kraków 2007.
- Lunnemann P., Jensen M.H., Jauffred L., *Gender bias in Nobel Prizes*, „Humanities & Social Sciences Communication” 2019, nr 5, <<https://www.nature.com/articles/s41599-019-0256-3>> [dostęp: 30.04.2021].
- Riviere J., *Womanliness as a masquerade*, „The International Journal of Psychoanalysis” 1929, nr 10, s. 303–313.
- Świerkosz M., *W przestrzeniach tradycji. Proza Izabeli Filipiak i Olgi Tokarczuk w sporach o literaturę, kanon i feminizm*, Warszawa 2014.

CYTOWANE WYWIADY I RECENZJE

- Karaszewska Z., Stano S., *Wizualna strona istnienia*, [w:] *Pod podszewką. Prawdziwy wizerunek pisarza*, Warszawa 2018.
- Kwaśniewski T., *Joanna Bator. Jestem nienazyta*, „Newsweek” 2013, 16–29.12, nr 51/52.
- Marcysiak K., *Kultowe rozmowy: Joanna Bator*, <<https://www.youtube.com/watch?v=3HY-5GH8HAm8>> [dostęp: 5.01.2019].
- Nowacki D., *Recenzja: „Piaskowa Góra” Joanny Bator*, <http://wyborcza.pl/1,75517,6253476,Pia_skowa_Gora_Bator_Joanna.html> [dostęp: 3.05.2019].
- Pruszyński R., *Poruszający wywiad z Joanną Bator. O życiu w Japonii, nieudanym związku i nagrodzie Nike*, <<https://polki.pl/zycie-gwiazd/newsy,poruszajacy-wywiad-z-joanna-bator,10036723,artykul.html>> [dostęp: 16.04.2019].
- Świątynia Nike. Wywiad z Joanną Bator*, [w:] *Rozmowy z autorami – lubimyczytac.pl*, pod red. D. Warszawskiego, J. Janowicz, <https://issuu.com/lubimyczytac.pl/docs/rozmowy_z_autorami_-_lubimyczytac.p> [dostęp: 5.06.2019].
- Wienias A., *Interesuje mnie przede wszystkim opowiadanie ciekawych historii*, <<http://frazja.univ.rzeszow.pl/numer/85-Rozmowa-z-Joanna-Bator.php>> [dostęp: 5.06.2019].
- Winiarski J., *Idealny sposób na kwietniową noc. Rozmowa z Joanną Bator*, <<http://www.literaturajestsexy.pl/idealny-sposob-na-kwietniowa-noc-rozmowa-z-joanna-bator/>> [dostęp: 6.03.2019].
- Wodecka D., *Bator: Moje przykazania od III do X*, <http://wyborcza.pl/magazyn/1,124059,12782963,Bator_Moje_przykazania_od_III_do_X.html> [dostęp: 14.07.2019].

Agnieszka Kocznur – mgr, doktorantka w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, a także członkini Zespołu ds. Badań nad Literaturą i Kulturą Dziecięcą, tłumaczka. Jej zainteresowania badawcze obejmują gender studies, literaturę dla młodzieży i nowe media. ORCID: 0000-0002-7510-6956. E-mail: <agnieszka.kocznur@gmail.com>.

Agnieszka Kocznur – MA, PhD student at the Institute of Polish Philology at Adam Mickiewicz University in Poznan, member of the Children’s Literature and Culture Research Team, translator. Her research interests include gender studies, YA literature and new media. ORCID: 0000-0002-7510-6956. E-mail: <agnieszka.kocznur@gmail.com>.

Poetyka ewokacji (nie)uczciwości w opowiadaniu *Człowiek, który zdemoralizował Hadleyburg* Marka Twaina¹

ABSTRACT. Garlej Beata, *Poetyka ewokacji (nie)uczciwości w opowiadaniu Człowiek, który zdemoralizował Hadleyburg Marka Twaina* [The Poetics of Evoking (Dis)Honesty in the Short Story *The Man That Corrupted Hadleyburg* by Mark Twain]. „Przestrzenie Teorii” 35. Poznań 2021, Adam Mickiewicz University Press, pp. 263–278. ISSN 1644-6763. DOI 10.14746/pt.2021.35.13.

The article refers to the axiological paradigm of (dis)honesty (the notion taken from Tadeusz Kotarbiński's analysis) capable of being one of the dedicated devices of the poetics of evocation. The point of reference for these theoretical reflections is Mark Twain's short story entitled "The Man That Corrupted Hadleyburg". The writer's presentation of the still up-to-date and relevant axiological paradigm of (dis)honesty is at the hub of the deliberations, which aim to ascertain what constitutes the origin of its uniqueness and the freshness of its display. Primarily with the help of the concept taken from Roman Ingarden's "catalogue" of aesthetically valuable qualities ("the 'novelty' variant"), and also drawing on the philosopher's reflections devoted to one of the two ontological dimensions of the construction of a literary work (phaseality), an attempt is made to identify the specificity of the epically visualised phenomenon of (dis)honesty, and determine the methodological character of the poetics of evocation, necessary for this purpose.

KEYWORDS: honesty-dishonesty, axiological paradigm, aesthetically significant qualities, phaseality, the poetics of evocation, moral (ethical) value, "honesty" as a variation of good

Translated into English by Katarzyna Rogalska-Chodecka

1

Czym jest uczciwość? Okrutnie proste i może dlatego tak problemowe pytanie – jedno z tych, na które od zarania dziejów usiłowano przekonująco odpowiedzieć. Czy jednak się to udało? Skatalogowanie wypowiedzi etyków, moralistów, filozofów, w skrócie: myślicieli, reprezentantów różnych dyscyplin – gdyby chcieć się na to pokusić – byłoby przedsięwzięciem karkołomnym, choćby przez wzgląd na odmienną aparaturę pojęciową, w której

¹ Kanwę niniejszego opracowania stanowi nieopublikowany referat wygłoszony w trakcie Ogólnopolskiej Konferencji Naukowej „Ja” w przestrzeniach aksjologicznych. Z problematyki podmiotowości w literaturze XIX–XXI wieku, zorganizowanej 12–13 października 2016 roku w Wiśle przez Zakład Kultury Literackiej przy Instytucie Nauk o Kulturze i Studiów Interdyscyplinarnych Uniwersytetu Śląskiego.

trybach rozprawiano o uczciwości. Znamienne jednak, że i obecnie uczciwość zgrabnie opuszcza salon wyrafinowanej abstrakcji, wyzwala się z gorsetu metodologicznych obwarowań, aby w potocznym rozumieniu skutecznie wariant, w którym jest pojmowana przede wszystkim jako aksjologiczny paradygmat. Uściślijmy za Tadeuszem Kotarbińskim: aksjologiczny paradygmat osadzony „wśród zawilosci stosunków rzeczywistych”², wszak bowiem nie sama wyabstrahowana uczciwość, ale identyfikowana z byciem człowiekiem w ogóle, uczciwym zaś szczególnie, stanowi tożsamościowe, znaczeniowe *sine qua non* tego paradygmatu. Co zatem oznacza „bycie człowiekiem uczciwym”? Czy ten rodzaj egzystencji realizuje się bez ponoszenia „własnych kosztów stałych”, czy możliwe jest jego urzeczywistnianie bez grzęźnięcia na mieliźnie nieustannych poświęceń i wyrzeczeń? Poświęceń i wyrzeczeń (w imię) czego – dla czego? Pytania te zainspirowały także Marka Twaina, który w 1898 roku, podczas pobytu w Wiedniu, pisał *Człowieka, który zdeprawował Hadleyburg*³.

Podstawowym motywem opowiadania Marka Twaina jest problem ludzkiej chciwości, której hamulcem okazuje się wyłącznie lęk przed opinią innych. „Uczciwość” odsłaniana w pryzmacie konkretnej ludzkiej przywary – oto trybik aksjologicznego paradygmatu, skądinąd odsyłającego do dość schematycznego, sztamkowego fabularnie obrazka: miasteczka słynącego na cały kraj cnotami mieszkańców, którego reputacja, ze względu na obrazę nieznanego podróżnika i wskutek wcielonego przezeń zręcznego planu manipulowania workiem „złota”, upada⁴, obnażając z kretesem pro-

² T. Kotarbiński, *Co robić, a czego nie robić?*, [w:] tegoż, *Medytacje o życiu godziwym*, Warszawa 1985, s. 89.

³ J. Stawiński, *Mark Twain*, Warszawa 1963, s. 263. W szkicu korzystam z przekładu Antoniego Słonimskiego: *Człowiek, który zdemoralizował Hadleyburg*, [w:] M. Twain, *Trzydzieści trzy opowieści*, Warszawa 1973, s. 338–399. Cytowane fragmenty w tekście głównym: w nawiasie kwadratowym cyfra rzymska oznacza część opowiadania, cyfra arabska – numer strony.

⁴ Opowiadanie Twaina, rzecz jasna, jest satyrą. Jedną z nowszych publikacji, w której rozpatruje się właściwości tej ostatniej ze względu na motyw „tracza (*sawyer*)”, jest artykuł Jamesa E. Carona (*The Arc of Mark Twain's Satire, or Tom Sawyer the Moral Snag*, „American Literary Realism” 2018, t. 51, nr 1, s. 36–58). Badacz przedstawia w nim założenia „satyrycznej narracji-ur Marka Twaina” [„Mark Twain's satiric ur-narrative”], „która tworzy łuk”, a jaką „można odróżnić dzięki jej symbolicznej wiejskiej lokalizacji i symbolicznej postaci, Moralnego Problemu. Sam Clemens wykorzystał tę wiejską scenierię do centralnej części swojego satyrycznego łuku, który można znaleźć w jego czterech obszernych powieściach: *The Adventures of Tom Sawyer* (1876), *Adventures of Huckleberry Finn* (1884), *The Tragedy of Pudd'nhead Wilson* (1894) i *The Mysterious Stranger*. [...] Wiejski kwartet Marka Twaina stopniowo destyluje swój satyryczny atak, lekceważąc formę powieści realistycznej (ale niekoniecznie realistyczne szczegóły) na rzecz formy przypowieści, pełniącej rolę podłoża. Ta grupa opowiada jedną historię, iterowaną z zasadniczą myślą przewodnią: cywilizacja jest zbudowana z przemocy, moralnej złośliwości i samooszukiwania się. [...] Z perspekty-

wizoryczną moralność społeczności Hadleyburga⁵. Mimo upływu ponad stu dwudziestu lat od momentu napisania utworu jego problematyka nie traci na aktualności. Co sprawia, że sztampowy fabularnie obrazek, oparty na sprawach znanych i wielokrotnie literacko czy kulturowo eksplorowanych, nie tylko przykuwa uwagę czytelnika, ale także – paradoksalnie – ekspozuje cały zestaw walorów, by polegać teraz na nomenklaturze Romana Witolda Ingardena, tych „odmian »nowości«, jakie oddają pojęcia: „nowy”, „świeży”, „wyjątkowy – nadzwyczajny”, „oryginalny”, „interesujący, ciekawy” czy nawet „modny, »nowoczesny«”⁶ Można by trywialnie stwierdzić, że po prostu temat, właściwy mu polor uniwersalizmu, skorelowany przy tym z nieokreślonością natury tego, o co pytałam na wstępie niniejszych rozważań. To jednak stanowczo za mało, ponieważ: „Temat nie zainteresuje, jeśli niezręczna jest ręka; na odwrót, to, co zdaje się najmniej interesujące, zajmie i porwie dzięki ręce umiejętnej i sile natchnienia”⁷. Przetransponowaną na grunt podjętych tu dociekań refleksję malarza kolorysty oblekę w formę pytania, centralnego problemu, który zamierzam rozważyć: jakimi środkami z zakresu (i czy tylko?) poetyki posłużył się Twain, konstruując wskazany utwór, aby zarówno ówczesnie, jak i dziś móc niewątpliwie „zaciekawić swym dziełem”⁸?

Poetyka działająca na usługach aksjologicznego paradygmatu, doprecyzujmy: paradygmatu osadzonego „wśród zawilosci stosunków *quasi-rzeczywistych*”⁹, i dotycząca „uczciwości”, która, z racji przyjętego przez Twaina modelu jej odsłaniania, okazuje się dobywaną na mocy mechanizmu jej sprzężenia z antynomiczną „nieuczciwością” – *summa summarum*: poetyka ewokacji (nie)uczciwości. Czy tylko ona? A może poetyka nie *sensu stricto*,

wy retrospektywnej, to połączenie bliźniaczych Tomów przedstawia Sama Clemensa, który znalazł drogę do potępienia kultury, w której się wychował, niezbędny krok do rozszerzenia jego satyrycznej wizji na każde społeczeństwo i całą ludzkość poprzez późniejsze dzieła »The Man That Corrupted Hadleyburg« (1899) [podkreślenie – B.G.] i *The Mysterious Stranger*” (przekład Katarzyna Rogalska-Chodecka).

⁵ Ściśle do tego zagadnienia odniósł się w perspektywie filozoficznej między innymi Tadeusz Gadacz: „Kiedyś Kartezjusz, twórca filozofii nowożytnej, posłużył się pojęciem tymczasowej, prowizorycznej moralności, którą musimy zastosować, gdy kwestionujemy zasady moralne, jakimi kierowaliśmy się dotąd. Podobnie jak potrzebujemy prowizorycznego pomieszczenia, gdy remontujemy dom” (T. Gadacz, *O zmienności życia*, Warszawa 2013, s. 5).

⁶ R. Ingarden, *Posiedzenie pierwsze (15 kwietnia 1961 r.)*, [w:] tegoż, *Wykłady i dyskusje z estetyki*, wybór i oprac. A. Szczepańska, wstęp W. Stróżewski, Warszawa 1981, s. 311.

⁷ E. Delacroix, *Dzienniki. Część druga (1854–1863)*, tekst franc. oprac. A. Joubin, przeł. J. Guze, J. Hartwig, Gdańsk 2007, s. 282.

⁸ Tamże.

⁹ Wyróżnione słowo stanowi konieczną – ze względu na omawianie nie dowolnych stosunków rzeczywistych, lecz właściwych dla świata przedstawionego w dziele literackim – modyfikację twierdzenia Kotarbińskiego, na które powołałam się na wstępie.

tylko coś, co nią „rozporządza”, co poetykę determinuje? Coś, co każe widzieć w niej narzędzie zdolne nas, współczesnych czytelników, nie tylko zainteresować, ale także odbiorczo angażować, zapewnia bowiem warunki pozwalające utożsamiać się z sytuacjami i problemami postaci wypełniających karty opowiadania Twaina – utworu przecież z epoki historycznie i kulturowo tak odmiennej niż XXI wiek¹⁰. Zdawkowa odpowiedź – i kolejne pytania, jakimi ją doposażyłam – nie przynoszą zadowalających rezultatów. Aby nie być posądzoną o metodologiczne rzucanie się z motyką na słońce – skoro opowiadanie Twaina i podjęta tu refleksja wzięła się w arkana problemu „(nie)uczciwości” – ustale, co za takie zadowalające rezultaty mogłoby uchodzić. Z pewnością to, co pozwoliłoby wskazać paradygmat ukonkretnić, a jednocześnie uściślić samo sformułowanie „poetyka ewokacji (nie)uczciwości”. Nie tyle więc sam fenomen „(nie)uczciwości”, ile „odmiany »nowości« jego prezentowania – barwna gama odcieni świeżości mariażu tego wiekowego duetu aksjologicznego przypadająca w udziale i dzisiejszemu czytelnikowi. Wywołany wcześniej trop, będący elementem „jadłospisu» jakości estetycznie walentnych”¹¹ Ingardena, okazuje się dla nas (bez)cennym drogowskazem, który odsyła do kolejnego (z zakresu stworzonej przez filozofa ontologii dzieła literackiego) prawidła: wymiaru fazowego literackich przedmiotów intencjonalnych. Myśl fenomenologa poświęconą fazowości można zatem wykorzystać w celu odkrycia zagadki atrakcyjności prezentacji „(nie)uczciwości” w wydaniu Twaina. Choć nie jest to kwestia pierwszoplanowa, pod względem metodologicznym niniejszy artykuł stanowi próbę zobrazowania merytorycznego uzgodnienia myśli, które wielu badaczy, filozofów zwłaszcza, uznaje za biegnące odręb-

¹⁰ Muszę tu wyjaśnić, co rozumiem przez tytułową „poetykę ewokacji (nie)uczciwości”. Jeśli, jak podkreślił Michał Głowiński, widzieć w poetyce przede wszystkim tę dziedzinę teorii literatury, która „interesuje się ogólnymi regułami organizacji wypowiedzi lit., jej ogólnymi właściwościami”, to „poetyka ewokacji” uruchamia jej *stricte* sfunkcjonalizowany wymiar (M. Głowiński, *Poetyka*, [hasło w:] M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław–Warszawa–Kraków 2000, s. 399). Odsyła mianowicie do „niezależnego fenomenu”, którym w opowiadaniu Twaina jest kontaktowanie czytelnika z parą antagonizujących wartości moralnych. Polegam tu na sformułowaniu Bernadetty Kuczery-Chachulskiej, która „Zgorzelskiego pisanie o tekstach religijnych” uznała za ewokację „uchwytnego w utworze doświadczenia religijnego jako niezależnego fenomenu” (B. Kuczera-Chachulska, „W Tobie jest światłość»: szkice o liryce religijnej Oświecenia i romantyzmu”, Czesław Zgorzelski, *Lublin 1993: [recenzja]*, „Pamiętnik Literacki” 1995, t. 86, nr 4, s. 139–140) – sformułowanie to, przetransponowane do podejmowanych tu dociekań, znaczeniowo modyfikuję. „Poetyka ewokacji (nie)uczciwości” to poetyka obrazująca mocą tych sfunkcjonalizowanych „ogólnych właściwości” – ontologicznej budowy dzieła literackiego, jeśli chcieć oddać to w języku Ingardena – czyjaś wizję czegoś, co samo w sobie jest od języka, „ogólnych właściwości” poetyki niezależne i w gruncie rzeczy samym jej sfunkcjonalizowaniem „rozporządza” (wartości moralne). Będzie o tym jeszcze mowa.

¹¹ R. Ingarden, *Posiedzenie pierwsze...*, s. 308.

nymi i właściwie nieprzecinającymi się torami: Tadeusza Kotarbińskiego i Romana Witolda Ingardena¹². Od pierwszego przejmuję pojęcie tak, a nie inaczej rozumianego aksjologicznego paradygmatu (nie)uczciwości, z kolei ustalenia dotyczące budowy ontologicznej dzieła literackiego skrupione na wymiarze fazowym, jakie zaprezentował fenomenolog, czynię probierzem dociekania literackiej odsłony specyfiki (nie)uczciwości¹³. Ponieważ punktem wyjścia jest kategoria filozoficzna – paradygmat aksjologiczny, w wyświetle- niu właściwości którego, mimo że epicko zrealizowanego, polegam również na argumentacji filozoficznej (fenomenologicznej), żeby dociec właściwości prezentacji (nie)uczciwości przez Twaina, z premedytacją nie wikłam się w badania historycznoliterackie dotyczące gatunku literackiego, jaki repre- zentuje analizowany utwór¹⁴.

2

Kompozycyjną kanwą *Człowieka, który zdemoralizował Hadleyburg* jest, rozmaicie stopniowane w intensywności ukonkretnienia, wydobywanie prawdziwego oblicza mieszkańców miasteczka z siatki pozorów sygnowanej

¹² Przypomniał o tym ostatnio choćby Jan Woleński: „Wydawało mi się sprawą oczywi- stą, że Ingarden nie bardzo sobie ceni filozofów ze szkoły lwowsko-warszawskiej, zwłaszcza Kotarbińskiego, czego nigdy zresztą nie ukrywał. [...] Wiadomo, że Ingarden wiódł spór filozoficzny z Kotarbińskim. Wiem też, że Kotarbiński dobrze się wypowiadał o profesurze Ingardena, z pewnym dystansem, ale pozytywnie” (J. Woleński, „...uważał siebie za depozy- tariusza prawdy filozoficznej...”, [w:] *Spotkania. Roman Ingarden we wspomnieniach*, red. L. Sosnowski, Kraków 2020, s. 331–332).

¹³ Kolejność metodologicznego postępowania, ale także ranga Ingardenowskiej myśli, która okazuje się tu dominującym punktem odniesienia, nomen omen uzgadnia się z opinią Adama Węgrzeckiego, anegdotycznie przytoczoną przez Leopolda Zgodę: „[...] »lepiej zaczynać od Kotarbińskiego i kończyć na Ingardenie, aniżeli odwrotnie«” (L. Zgoda, „...Ingarden był mistrzem, ale wychowała nas Dąbbska...”, [w:] *Spotkania...*, s. 367).

¹⁴ Nieuwzględnienie stanu badań nad satyrą Twaina – czy w ogóle nad całokształtem jego pisarstwa – wynika z chęci skupienia się na problemie priorytetowym dla niniejszych roz- wiązań. W słuszności przyjęcia tego podejścia utwierdziła mnie nadto opinia prof. dr hab. Mi- rosławy Buchholtz (Katedra Literatury Amerykańskiej i Przekładu Literackiego Wydziału Humanistycznego Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu), która w korespondencji mailowej podkreśliła, że „temat satyry u Twaina jest szeroki. Dotyczy znacznej części jego twórczości naznaczonej krytyką najróżniejszych społecznych problemów, w tym kwestii rasizmu (np. powieść *Pudd'nhead Wilson*, 1894), rekonstrukcji Południa USA po wojnie secesyjnej (np. powieść *The Gilded Age*, 1873). Satyra Twaina zmienia się, stąd w opraco- waniach używane są najróżniejsze bliskoznaczne określenia powieści, opowiadań i esejów Twaina – parodia, burleska, ironia etc.” [przytaczam za zgodą autorki]. Profesor Mirosławie Buchholtz za tę merytoryczną konsultację, jak i wskazówkę bibliograficzną artykułu wyka- zanego w przypisie czwartym, składam niniejszym serdeczne podziękowania.

rzekomą uczciwością¹⁵. Już w pierwszej części utworu dowiadujemy się o charakterze tej „uczciwości”, będącej czymś sterowanym, sztucznie hodowanym: „Duma jego [Hadleyburga – przyp. B.G.] była tak wielka i tak dalece zależało mu na zachowaniu swej reputacji, że dzieci w kołyskach uczono uczciwego postępowania. [...] W okresie kształtowania się charakteru, z drogi młodych ludzi usuwano wszelkie pokusy, byleby tylko uczciwość mogła zakorzenić się w ich sercach i przeniknąć do szpiku kości” [I, 338]. Dopełnieniem pierwszej rysy, a w istocie panoramicznym ukazaniem całego ich konglomeratu, są kolejne fazy, następujące już po zawiązaniu intrygi: na początku sugerujące jedynie, że z deklarowaną uczciwością mieszkańców coś jest nie tak, skoro pani Richards, tuż po przyjęciu od nieznanego worka, zrazu myśli o własnym, jak i nabytego zawiniątka bezpieczeństwie, nasłuchując „czy nie nadchodzą złodzieje” [I, 340]. W dalszej kolejności coraz intensywniej zaciera się arkadyjskie oblicze Hadleyburga – z rozmowy Richardsów wynika, że tylko jeden mieszkaniec mógł być zdolny do zaofiarcowania nieznanemu pomocy, ponadto pobudki okazywanej nazajutrz życzliwości przez dziewiętnastu „wybrańców”, na jakich zarzucono sieć intrygi, nie mogły być warunkowane szlachetnością ich charakteru – baczny obserwator Jack Halliday, „który był poczciwym, nic nie znaczącym włóczęgą, wzgardzonym rybakim i myśliwym, przyjacielem uliczników i zabłąkanych psów – typowym miejskim nicponiem” [II, 354], wysuwa natychmiast wniosek, że najpewniej u Śledziobrzusia-Billsona ta metamorfoza wynika ze złamania nogi przez sąsiada, a źródła ekstazy Grzegorza Yatesa upatruje w śmierci teściowej [II, 363–364]. W utworze na pierwszy plan wysunięto, jak już podkreśliłam, kwestię chciwości, konformizmu, czyli żywiolów, wobec których niewielu potrafi zachować obojętność. Precyzyjny schemat dzieła i takie uporządkowanie faz utworu, balansowanie ich treścią (rozpiętością), sprawiają, że zachodzi harmonijne sprzężenie pary antynomicznych wartości. Chcąc zatem dociec mechanizmu „świeżości” (nie)uczciwości zaprezentowanej w utworze, konieczne okazuje się teraz krótkie nawiązanie do najważniejszych ustaleń Ingardena dotyczących wymiaru fazowego dzieła literackiego.

[...] pojęcie faz Ingardena nie spotkało się dotąd z równie powszechnym przyjęciem. W moim jednak przekonaniu, pojęcie stworzone przez Ingardena wprowadza istotne udoskonalenia do poglądów Jamesa i Bergsona, w szczególności przy zastosowaniu

¹⁵ Swoisty brak mechanizmu wydobywania czyjegoś prawdziwego oblicza, a właśnie jego wyrazista groteskowo-satyryczna autoprezentacja identyfikuje Rudolfa Boulangerera, który w liście zrywającym z żoną Karola tuż po słowach: „Musisz być dzielna, Emmo! Trzeba być dzielna! Nie chcę Ci łamać życia...«” w przyplwywie autorefleksji stwierdza: „– W końcu to prawda [...] robię to dla jej dobra; jestem uczciwy” (G. Flaubert, *Pani Bovary. Z obyczajów prowincji*, przekład i komentarze R. Engelking, Warszawa 2020, s. 209).

do analizy dzieł literackich, gdyż kładzie nacisk na intencjonalne uporządkowanie, a więc *quasi*-czasową naturę faz¹⁶.

O ile trudno kwestionować wyrażony w domknięciu pierwszego zdania wniosek¹⁷, o tyle dość zawołowane określenie Fizera co do „*quasi*-czasowej natury faz” może, zwłaszcza czytelnikowi polegającemu na syntetycznych opracowaniach, nasuwać skojarzenie czasowego charakteru fazowości dzieła literackiego w ogóle. Nic bardziej mylnego. Fazowość w ujęciu Romana Wittolda Ingardena to wymiar *stricte* a-czasowy, obejmujący jakby paralelnie fazy występujące „po sobie” i „obok siebie”. Czynniki czasowe pojawiają się wówczas, gdy zaczynamy poddawać utwór lekturze, a więc w trakcie czytania, kiedy dochodzi do zawiązania się procesu konkretyzacji. „Następstwo” jak i „oboksobność” faz nie są niczym czasowym¹⁸. Z premedytacją akcentuję to w pierwszej kolejności – niebawem się wyjaśni, w jakim celu.

Każde dzieło literackie jest (musi być) poznawane w czasie, mimo że już w *Das literarische Kunstwerk* fenomenolog ustala status fazowości jako – obok warstwowości – niezbywalnego ontologicznego wymiaru literackich przedmiotów intencjonalnych, to dopiero w pracy chronologicznie późniejszej, *O poznawaniu dzieła literackiego*¹⁹, całościowo prezentuje wykładnię jej rozumienia. Nie pokuszę się nawet o zreferowanie najważniejszych założeń, na jakich jest oparta²⁰. Wyłącznie w celu uzasadnienia, aby w fazowości Ingardena widzieć narzędzie pomocne w rozwiązaniu zagadki źródła świeżości prezentacji (nie)uczciwości w *Człowieku, który zdemoralizował Hadleyburg*, zasadne okazuje się jednak przywołanie perspektywy, w jakiej fazowość jest tutaj – w odniesieniu do utworu czytanego, poznawanego, nie zaś postrzeganego jako w określony sposób istniejący i odznaczający

¹⁶ J. Fizer, *Fazy Ingardena, „durée réelle” Bergsona, strumień Williama Jamesa. Metaforyczne warianty rozumienia czasu czy wykluczające się pojęcia czasu?*, przeł. J. Holówka, „Studia Filozoficzne” 1975, nr 10–11, s. 42.

¹⁷ I choć w szkicu Fizera odnajdziemy przypis z listą badaczy, którzy przejęli Ingardenową wykładnię rozumienia faz (zob. tamże, s. 42, przyp. 59), to nie ulega wątpliwości, że samo pojęcie „faza” („fazowość”) zdetronizowane zostało przez wymiar drugi – „warstwowość”, pojęcie „warstwy”. To właśnie ostatniemu poświęcono odrębne hasło słownikowe i monografię. Zob. J. Makota, *Warstwa*, [hasło w:] *Słownik pojęć filozoficznych Romana Ingardena*, red. nauk. A.J. Nowak, L. Sosnowski, Kraków 2001, s. 284–287; B. Garlej, *Warstwowość dzieła literackiego w ujęciu Romana Ingardena. Koncepcja, rozwinięcie, recepcja*, Kraków 2015, ss. 260.

¹⁸ Stosuję tutaj sformułowanie „oboksobność”, którego przy charakteryzowaniu fazowości w rozumieniu Ingardena używał Andrzej Stoff – zarówno w wykładach z zakresu teorii literatury, jak i prowadząc ćwiczenia z poetyki.

¹⁹ Pierwodruk ukazał się we Lwowie w 1937 roku. Korzystam tutaj z wydania z 1976 roku – zob. R. Ingarden, *O poznawaniu dzieła literackiego*, przeł. D. Gierulanka, Warszawa 1976 [dalej: OPDL].

²⁰ Ograniczona objętością opracowania, rezygnuję i z tego przedsięwzięcia.

się taką, a nie inną budową ontologiczną przedmiot – wyświetlana. A te są właściwie dwie. Pierwsza, występująca w roli przekaźnika „wyników poprzedniego dzieła R. Ingardena, wydanego w Niemczech w 1931 (*Das literarische Kunstwerk*)”²¹, ukazuje fazowość w skorelowaniu z warstwowością, czemu poświęcony jest między innymi rozdział *Perspektywa czasowa w konkretyzacji literackiego dzieła sztuki* [OPDL, s. 95–142]. W jego obrębie objaśniona zostaje, dla niniejszych rozważań pierwszorzędną, kwestia określona mianem „rozpiętość fazy”:

„Teraźniejszość” czytelnika może mieć – na co, o ile mi wiadomo, Bergson pierwszy zwrócił uwagę – bardzo różną „rozpiętość” i nigdy nie jest „punktem czasowym”, jak się to zwykle mówi pod wpływem fizyczno-matematycznej koncepcji czasu. Zasięg w danym wypadku żywo obecnej fazy czytanego dzieła musi jednak mieścić się w granicach „rozpiętości” danej terażniejszości czytelnika. Czasem może ona obejmować zasięgiem jedno zdanie, czasem kilka zdań po sobie następujących i powiązanych ze sobą, czasem też tylko fragment jakiegoś rozległego i skomplikowanego zdania, zwłaszcza jeżeli nie jest ono dostatecznie przejrzyste syntaktycznie. Najczęściej jednak rozpiętość odpowiedniej żywo obecnej fazy dzieła zbiega się z zasięgiem jednostki sensu: zdania [OPDL, s. 98].

Dlaczego przypisuję jej aż tak istotną rangę? Niejako naturalnie „rozpiętość fazy” wprowadza instancję czytelnika, umożliwiającą określenie podstawowego warunku „żywo obecnej fazy czytanego dzieła”, która może mieć kilka wariantów realizacji. Stanowi ponadto probierz drugiej perspektywy ujęcia fazowości (objaśnianej syntetycznie, dość migawkowo już w trzecim rozdziale, zatytułowanym *Uwagi o poznawaniu dzieła naukowego* [OPDL, s. 143–164]), skoro bowiem pojawia się instancja czytelnika, to i spoczywająca na nim odpowiedzialność właściwego, poprawnego konkretyzowania utworu:

Gdy mamy do czynienia z literackim dziełem sztuki, wielkie znaczenie dla ukonstytuowania jego wiernej konkretyzacji estetycznej ma zachowanie podczas czytania porządku następstwa jego części. Każda zmiana tego porządku, np. przez przestawienie części, narusza charakterystyczne rysy jego kompozycji, wywołuje często zupełnie inne efekty dynamiczne i zmienia pojawienie się fenomenów perspektywy czasowej tak w zasięgu wypadków w świecie przedstawionym, jak i w samym następstwie części całego dzieła. **Wszystko to wpływa, lub co najmniej może wpłynąć, na aktualizowanie jakości estetycznie doniosłych** [podkreślenie – B.G.] [OPDL, s. 161].

Który z wariantów zasięgu „rozpiętości fazy” wyzyskał Twain? Co stanowi „charakterystyczne rysy jego [Człowieka, który zdemoralizował Ha-

²¹ D. Gierulanka, *Przedmowa tłumacza*, [w:] R. Ingarden, *O poznawaniu...*, s. 5.

dleyburg] kompozycji”, aby mocą wiązki określonych jakości estetycznie doniosłych, „odmian »nowości«”, tak żywo udostępniał się nam aksjologiczny paradygmat (nie)uczciwości? Dokonując teraz analitycznego przeglądu wybranych fragmentów utworu, postaram się na te pytania odpowiedzieć.

3

Wspomniałam wcześniej o balansowaniu rozpiętością fazy reprezentatywnym dla opowiadania Twaina, co skutkowałoby teraz kolejnym stwierdzeniem, że nie można wskazać jednego dominującego wariantu jej zasięgu. Rzeczywiście, już choćby pobieżna analiza kompozycji poszczególnych części utworu uzmysławia, że każda wyzyskuje nie tyle jakąś konkretną odmianę, ile sploty tych wyróżnionych przez Ingardena wariantów rozpiętości, służące wszak nieodmiennie jednemu: prezentacji (nie)uczciwości. Wariantywność zasięgu rozpiętości fazy nie jest jednocześnie przypadkowa, a podporządkowana dynamice przedstawianych zdarzeń, dzięki czemu umożliwia sprawne portretowanie chybotałej kondycji moralnej bohaterów – w miejsce miałkiej uczciwości wżera się nieuczciwość, i to różnymi, atrakcyjnymi w odbiorczej percepcji sposobami.

W części pierwszej opowiadania charakter splotów rozpiętości faz generuje właściwie jedno zdarzenie: pojawienie się w domu wiekowych Richardów nieznanego z workiem i listem. Krótkie niespodziewane spotkanie, ale przede wszystkim wymierne, materialne tego rezultaty służą zręcznemu kreowaniu pary pierwszoplanowych bohaterów – Marii i jej męża Edwarda, kasjera banku.

Stykamy się najpierw z pochłoniętą lekturą „Misjonarza” panią Richards [I, 339]. Rozwijający się po wizycie przybysza ciąg wypadków konstytuuje obszerną treściowo fazę, w której możemy śledzić rozterki odczytującej treść listu staruszki. Okraszona formą strumienia świadomości, zrealizowaną w wariacie pośredniego monologu wewnętrznego kobiety²², faza ta funkcjonuje na zasadzie ramy, najpierw dość mgliście prezentującej obraz kondycji moralnej Marii, aby już w kolejnych, sygnowanych powrotem Edwarda do domu, stopniowe (samo)zdemaskowanie pani Richards mogło rozbłysnąć pełną feerią barw znaczeniowych. Kiedy mąż rusza do redakcji gazety z zamiarem upublicznienia treści listu, staruszkę dopadają, rozbudzone chciwością zawłaszczenia worka, wątpliwości, których znamieniem

²² Korzystam tu z klasyfikacji, jaką zaproponował Robert Humphrey. Zob. Tenże, *Strumień świadomości – techniki*, przeł. S. Amsterdamski, [w:] *Studia z teorii literatury. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego” I*, red. M. Głowiński i H. Markiewicz, Wrocław 1977, s. 225–251.

są powtarzane „rwane” słowa, stanowiące dewizę wybitą na urzędowej pieczęci miejskiej: „I nie wódź nas na pokuszenie” [IV, 399]. Wypowiada je, niczym mantrę, nie tylko w tym momencie, lecz w różnych sytuacjach, zawsze wtedy, gdy uczciwość zarówno jej, jak i jej męża jest wystawiona na próbę: „– Nie wódź nas na po... ale... ale jesteśmy tak biedni, tak biedni!... Nie wódź nas na... Ach, któż by na tym ucierpiał? I nikt nigdy by się nie dowiedział... Nie wódź...” [I, 348]. Swoistą *codę* tego (samo)zdemaskowania odnajdujemy zaś w dialogu staruszków, w której to fazie możemy obserwować reakcję Marii na wieść o tym, że Edward upublicznił jednak informację dotyczącą worka – nagrody:

[...] zanosła się płaczem. Richards próbował wymyślić coś pocieszającego. Wreszcie odezwał się:

- Marysiu, miałem przecież jak najlepsze intencje. Musiałem tak zrobić – wiemy o tym dobrze. Musimy przy tym pamiętać, że tak nam polecono zrobić.
- Polecono? Zawsze znajdzie się polecenie, kiedy człowiek zrobił głupstwo i stara się wykręcić. Zupełnie tak samo polecono, aby pieniądze dostały się do nas w tak szczególnie sposób, a na ciebie spada odpowiedzialność za to, żeś pomylił wyroki Opatrzności. A kto ci dał prawo? Popelnileś nikczemność, ot co! Świętokradcza samowola, która nie bardzo przystoi łagodnemu, pokornemu człowiekowi.
- Ależ, Marysiu, wiesz przecież, że zarówno nas, jak i całe miasteczko uczono od wczesnego dzieciństwa, że **nie należy zastanawiać się ani chwili przed spełnieniem rzeczy uczciwej**. Teraz postępowanie takie jest dla nas drugą naturą.
- Ach wiem, wiem o tym. Znam to wieczne ćwiczenie się i jeszcze raz ćwiczenie się w uczciwości. Uczciwość od kołyski chroniona przed pokusami, uczciwość miękka, słaba, która się nie umie oprzeć pokusom. Przekonaliśmy się o tym dzisiejszej nocy. Bóg widzi, że nigdy dotąd nie miałam nawet najłżejszego cienia wątpliwości co do mej niezłomnej, skamieniałej uczciwości, a teraz, teraz pod wpływem prawdziwej, wielkiej pokusy... ach, Edwardzie, jestem pewna, że uczciwość całego miasta jest równie krucha jak moja, równie krucha jak twoja. [...] **Jestem jednym wielkim zakłamaniem i byłam nim przez życie całe, nawet nie domyślając się tego...** [podkreślenia – B.G.] [I, 350–351].

Opinia Marii dotycząca zarówno Edwarda, jak i społeczności miasteczka, choć wyrażona niewątpliwie w momencie obfitującym dla kobiety w emocje, nie jest sformułowana na wyrost. Uzasadnieniem tego jest postępowanie Richardsa, skrywany przezeń, nawet przed żoną, sekret²³.

²³ W strukturze problemowej utworu postać Edwarda wie dzie prym – jego kreacja stanowi coś na kształt kompozycyjnej wiązki aktualizującej pamięć faz minionych, nie tylko właściwych dla pierwszej, lecz dla wszystkich części opowiadania. Ponieważ mąż Marii nie sprzeciwił się mieszkańcom Hadleyburga, żeby bronić niesłusznie pomawianego pastora Burgesa, i jego zatem zniewala się zmywy milczenia, zerwana w finale czwartej części, w trakcie nietypowej, gdyż wyznawanej przy świadkach, spowiedzi staruszka [IV, 398].

Przegląd kolejnych faz utworu pozwala wysunąć wniosek, że o ile sploty zasięgu ich rozpiętości właściwe dla części ramowych – pierwszej i czwartej – oddają aksjologiczny paradygmat (nie)uczciwości w mikroskali (dotyczy to bowiem głównie małżonków Richards) i przy jednoczesnym wykorzystaniu pesymistycznej tonacji, o tyle część druga i trzecia zarysowują go w skali makro (szczególnie zaś paradygmat odnoszący się do społeczności miasteczka, do „dziewiętnastu najpoważniejszych obywateli wraz z żonami” [II, 353] pretendujących do otrzymania nagrody) i w tonie wybitnie humorystycznym. Bogaty bankier Pinkerton, „doktor” Harkness, mecenas Wilson to reprezentanci różnych cieszących się uznaniem społecznym profesji, jakże jednak do siebie charakterologicznie (słyną z chciwości) podobni, o czym przekonują wydarzenia rozgrywające się w sali ratuszowej, gdzie ma dojść do rozstrzygnięcia, komu należy się worek. Otwierające spotkanie słowa pastora Burgessa, które wybrzmiewają niczym miniaturowe kazanie doposażone w pochwały i przestrogi jednocześnie („Dzisiaj czystość wasza nie ulega najmniejszej wątpliwości. Baczcie, aby pozostała taka na zawsze” [III, 367]), tryb prowadzenia przez niego uroczystości – odczytuje formułę wypowiedzianą rzekomo nieznanemu, przekazaną jednak nie w jednej, ale w dziewiętnastu kopertach, wskutek czego, poza jednym przypadkiem – kartką pochodzącą od Richardsów, szybko zostają zdemaskowani mieszkańcy, którzy dali się wciągnąć w intrygę obcego, wreszcie spontaniczne odpowiedzi zgromadzonych obserwatorów, nie tylko niemogących doczekać się finałowego rozstrzygnięcia, lecz również żywo reagujących na blamaż każdego z mieszkańców, zwłaszcza zaś mecenasa Wilsona, uciekającego się do kłamstwa („Nie ma na świecie nic równego adwokackiej mowie, jeśli idzie o sparaliżowanie aparatu myślowego słuchaczy, o przewrócenie do góry nogami ich przekonań, o zdyskontowanie wzruszeń tłumu, nieprzyzwyczajonego do blagi i oratorskich sztuczek” [III, 376]). Niewątpliwie sprawność wyzyskania mechanizmu rosnącego napięcia uwidacznia się w toku faz całego utworu, majsterstwo²⁴ rozwiązań obranych na tym polu rezerwując wszak dla części trzeciej opowiadania.

²⁴ Sformułowanie użyte celowo, skorelowane bowiem z tą narzędziową pojęciową, w której języku (niemieckim) Ingarden w pierwszej kolejności donosił o ontologicznej wykładni literackiego dzieła. Jak zauważa Leszek Sosnowski: „Pojęcie mistrza lub jego łaciński oraz niemiecki odpowiednik »magister« i »majster« utraciły dzisiaj te subtelne i głębokie znaczenia, które łączyły się z fachowością i etycznością wykonywanej pracy” (L. Sosnowski, *Roman Ingarden. Portret nauczyciela*, [w:] *Spotkania...*, s. 63). Wątki „majstersztuku” i „majstra” odnoszące się do niemieckich meistersingerów posłużyły z kolei Eugenii Basarze-Lipiec do charakterystyki słownikowej terminu „arcydzieło”. Zob. E. Basara-Lipiec, *Występowanie nazwy „arcydzieło” w polskich słownikach językowych*, [w:] *też*, *Arcydzieło. Teoria i rzeczywistość*, Warszawa 1997, s. 19–24.

Swoista mieszanka dynamizmu akcji, frapującej intrygi i ciągu wywołanych nią zdarzeń, zabarwionych intensywną dawką komizmu, którego kumulacją jest wieńcząca sławetną formułę uwaga skierowana do nieznanego: „Idź więc i popraw się albo – zważ dobrze moje słowa – przyjdzie dzień, że umrzesz i za grzechy swoje pójdziesz do piekła lub do Hadleyburga – a staraj się trafić do tego pierwszego” [III, 373], ujętych ponadto w melodyjnej, refrenowej wręcz stylistyce wypowiedzi. Swoista mieszanka tym razem w retoryczno-humorystyczny sposób pozwalająca okiełznać parę antynomicznych wartości. A zatem różna wariantywność zasięgu rozpiętości fazy, w której karbach utrzymuje się wszechobecna tonacja napięcia – oto źródło „świeżości” ewokowania (nie)uczciwości w *Człowieku, który zdemoralizował Hadleyburg*. Rodzi się jednak pytanie: czy uobecnianie aksjologicznego paradygmatu, refleks jego uniwersalizmu i żywości zawdzięczamy wyłącznie narzędziom poetyki – kompozycyjnym chwytom obranym przez Twaina?

4

Ustalenie źródeł aktualizacji estetycznej jakości walentnej „świeżości”, w której pryzmacie aksjologiczny paradygmat podlega unaocznieniu, nie przybliży do istoty samego fenomenu (nie)uczciwości. Tymczasem bez określenia specyfiki istotnościowej ostatniego nie będzie możliwe poddanie rzetelnej ocenie literackiego (epickiego) mechanizmu jego prezentacji. Rozwiązaniem tego problemu może być ponownie refleksja Ingardena, tym razem skoncentrowana na zagadnieniach z zakresu etyki.

W cyklu *Wykładów Lwowskich*, prowadzonych w latach trzydziestych XX wieku, oraz w *Wykładach Krakowskich*, realizowanych „przez cały rok akademicki 1961/62”²⁵, pojawiają się zarówno wzmianki, jak i szczegółowe ustalenia filozofa co do rozumienia przezeń „uczciwości”, która, zważywszy na chronologię ich wygłaszania, określana jest przede wszystkim jako jedna z „odmian »dobra«”²⁶ i analizowana w wymiarze konkretnego zagadnienia – „żyć »uczciwie«”²⁷. W krakowskich wykładach można znaleźć terminologiczne doprecyzowanie: „uczciwość” to dla Ingardena jedna z „odmian »dobra« w znaczeniu moralnym”²⁸, której wizytówką – różnorodność:

²⁵ A. Węgrzecki, *Od wydawcy*, [w:] R. Ingarden, *Wykłady z etyki*, wybrał, opracował i wstępem poprzedził A. Węgrzecki, Warszawa 1989, s. 5.

²⁶ R. Ingarden, *Wykłady...*, s. 14.

²⁷ Tamże, s. 38.

²⁸ Tamże, s. 128.

Może chodzić o to, że drugi człowiek pomylił się w rachunku, a ja mu zwracam uwagę: „Panie, pan się pomylił, niech pan uważa, bo tutaj się panu należy coś, co mnie się nie należy”. Co innego mamy na myśli powiadając, że ktoś jest uczciwy wewnątrz, wobec siebie i wobec innych. Teraz już nie chodzi o jakąś sprawę natury finansowej czy majątkowej, gdzie to zwykle się mówi o uczciwości w potocznym rozumieniu. Znacznie większą rolę odgrywa owa wewnętrzna uczciwość człowieka, którą on posiada zarówno wobec siebie, jak i wobec innych. Jest to sprawa skomplikowana [...]. W każdym razie uczciwość ma bardzo wyraźne piętno czegoś wartościowego lub – w wypadku nieuczciwości – niewartościowego, i to właśnie o charakterze moralnym. [...] Sprawa uczciwości wewnętrznej, rzetelności, wiąże się także z czymś, o czym myśmy tu już mówili, może w innych kontekstach, z czymś, co wówczas mogło nie mieć moralnego charakteru, a teraz on się wybija na czoło. [...] prawdziwość w postępowaniu, w sposobie myślenia, w uczuciach (gdy chodzi o to, żeby nie były one kłamliwe, żeby nie było umyślnego udawania przed sobą pewnych uczuć, tam, gdzie ich nie ma) itd. Są to wszystko sprawy związane z uczciwością wewnętrzną²⁹.

Warto powrócić do opowiadania Twaina i raz jeszcze zatrzymać się nad słowami wypowiedzianymi przez Edwarda w pamiętną noc (samo)zdemaskowania Marii: „[...] nie należy zastanawiać się ani chwili przed spełnieniem rzeczy uczciwej” [I, 351]. Można bowiem zauważyć, że jego twórca, zaledwie w tym jednym fragmencie, oddał rdzeń istotnościowy wartości moralnej uczciwości, i to przy jednoczesnym uwzględnieniu obu – „potocznej” i „wewnętrznej”, jak to określa Ingarden – rodzajowych jej odsłon. Skoro uczciwość zasadza się na ludzkich czynach, jest wartością, w której realizacji nie można zwlekać, domaga się ona bowiem natychmiastowej, niejako bezwiednej reakcji, to każde uchylanie się „od” czy świadoma kalkulacja sprawiają, że jej oparty na „prawdziwości w postępowaniu, w sposobie myślenia, w uczuciach”³⁰ istotnościowy rdzeń niezwłocznie wydany zostaje na żer antynomicznej nieuczciwości. A-czasowy charakter fazowości przy jednoczesnym czasowo określonym, kompozycyjnym jej strukturyzowaniu, jak i czasowym odbiorze dzieła literackiego, koresponduje właśnie z tą fundamentalną właściwością ewokowanej w opowiadaniu wartości – uczciwości realizowanej zawsze w konkretnym czasie, lecz istotnościowo „nietolerującej” upływu czasu w świadomości człowieka skuteczniającego tę relację. Czytelnik opowiadania Twaina nie musi wikłać się w arкана założeń purytanizmu, by właśnie tego rodzaju fakt móc odebrać³¹. Powinien jednak pamiętać, że

²⁹ Tamże, s. 247–248.

³⁰ Tamże, s. 248.

³¹ Choć to książka poświęcona „protestanckiej wspólnocie emocjonalnej we wczesnonowoczesnej Anglii, ze szczególnym uwzględnieniem grupy określanej mianem purytanów”, warta

wiedzę o nim zawdzięcza nie tylko narzędziom poetyki ewokacji: *Człowiek, który zdemoralizował Hadleyburg* jest przecież świadectwem oddającym, „co” i „jak” sam jego twórca zdołał z ludzkiej rzeczywistości zrozumieć, jak pojmował (nie)uczciwość³². „Małość człowieka rodzi się w kołysce wielkości”³³ – oto podstawowy wniosek z tej epicko przekazanej nauki.

BIBLIOGRAFIA

- Basara-Lipiec E., *Występowanie nazwy „arcydzieło” w polskich słownikach językowych*, [w:] tejże, *Arcydzieło. Teoria i rzeczywistość*, Warszawa 1997, s. 19–24.
- Caron J.E., *The Arc of Mark Twain’s Satire, or Tom Sawyer the Moral Snag*, „American Literary Realism” 2018, t. 51, nr 1, s. 36–58.
- Delacroix E., *Dzienniki. Część druga (1854–1863)*, tekst franc. oprac. A. Joubin, przeł. J. Guze, J. Hartwig, Gdańsk 2007.
- Fizer J., *Fazy Ingardena, „durée réelle” Bergsona, strumień Williama Jamesa. Metaforyczne warianty rozumienia czasu czy wykluczające się pojęcia czasu?*, przeł. J. Hołówka, „Studia Filozoficzne” 1975, nr 10–11, s. 27–43.
- Flaubert G., *Pani Bovary. Z obyczajów prowincji*, przekład i komentarze R. Engelking, Warszawa 2020.
- Gadacz T., *O zmienności życia*, Warszawa 2013.
- Garlej B., *Poskramianie „spojrzenia złego” na przykładzie „Doktora Faustusa” Thomasa Manna i „Łaskawych” Jonathana Littella*, „Przegląd Filozoficzny – Nowa Seria” 2020, nr 4, s. 423–435.
- Garlej B., *Warstwowość dzieła literackiego w ujęciu Romana Ingardena. Koncepcja, rozwinięcie, recepcja*, Kraków 2015.
- Głowiński M., *Poetyka*, [hasło w:] M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław–Warszawa–Kraków 2000, s. 399–400.
- Guzowska D., *Ojciec purytanin. Ekspresja ojcowskich emocji w angielskich źródłach autobiograficznych epoki Stuartów*, Warszawa 2020.

jest czytelniczej uwagi. Zob. D. Guzowska, *Ojciec purytanin. Ekspresja ojcowskich emocji w angielskich źródłach autobiograficznych epoki Stuartów*, Warszawa 2020, s. 16.

³² Wyrażony w przypisie dziesiątym wniosek o „rozporządzaniu” przez wartości moralne poetyką utworu literackiego, „rozporządzaniu” również w tym sensie, że nie tylko takie, a nie inne ich pojmowanie przez Twaina, lecz przede wszystkim one same jako „niezależny fenomen” przez pisarza w jemu współczesnej rzeczywistości dostrzeżony, przez co w określony sposób (samo)prezentujący się, a w konsekwencji – implikujący konkretny wariant ich ewokowania, uzgadniałby się tym samym z następującą tezą: „Poskramianie wartości jest zatem kwestią kompozycyjnej techniki, ale podporządkowaną aksjologicznemu rytmowi wartości” (B. Garlej, *Poskramianie „spojrzenia złego” na przykładzie „Doktora Faustusa” Thomasa Manna i „Łaskawych” Jonathana Littella*, „Przegląd Filozoficzny – Nowa Seria” 2020, nr 4, s. 433).

³³ A. Reguński, *Śniadanie u Sokratesa*, Poznań 1982, s. 7.

- Humphrey R., *Strumień świadomości – techniki*, przeł. S. Amsterdamski, [w:] *Studia z teorii literatury. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego” I*, red. M. Głowiński, H. Markiewicz, Wrocław 1977, s. 225–251.
- Ingarden R., *O poznawaniu dzieła literackiego*, przeł. D. Gierulanka, Warszawa 1976.
- Ingarden R., *Wykłady i dyskusje z estetyki*, wyb. i oprac. A. Szczepańska, wstęp W. Strózewski, Warszawa 1981.
- Ingarden R., *Wykłady z etyki*, wybrał, opracował i wstępem poprzedził A. Węgrzecki, Warszawa 1989.
- Kotarbiński T., *Co robić, a czego nie robić?*, [w:] tegoż, *Medytacje o życiu godziwym*, Warszawa 1985.
- Kuczera-Chachulska B., „»W Tobie jest światłość«: szkice o liryce religijnej Oświecenia i romantyzmu”, *Czesław Zgorzelski, Lublin 1993: [recenzja]*, „Pamiętnik Literacki” 1995, t. 86, nr 4, s. 134–140.
- Makota J., *Warstwa*, [hasło w:] *Słownik pojęć filozoficznych Romana Ingardena*, red. nauk. A.J. Nowak, L. Sosnowski, Kraków 2001, s. 284–287.
- Regulski A., *Śniadanie u Sokratesa*, Poznań 1982.
- Sosnowski L., *Roman Ingarden. Portret nauczyciela*, [w:] *Spotkania. Roman Ingarden we wspomnieniach*, red. L. Sosnowski, Kraków 2020, s. 63–110.
- Stawiński J., *Mark Twain*, Warszawa 1963.
- Twain M., *Człowiek, który zdemoralizował Hadleyburg*, przeł. A. Słonimski, [w:] tegoż, *Trzydzieści trzy opowieści*, Warszawa 1973.
- Woleński J., „...uważał siebie za depozytariusza prawdy filozoficznej...”, [w:] *Spotkania. Roman Ingarden we wspomnieniach*, red. L. Sosnowski, Kraków 2020, s. 313–339.
- Zgoda L., „...Ingarden był mistrzem, ale wychowała nas Dąmbska...”, [w:] *Spotkania. Roman Ingarden we wspomnieniach*, red. L. Sosnowski, Kraków 2020, s. 359–374.

Beata Garlej – prof. ucz., dr hab., pracownik Katedry Teorii Literatury w Instytucie Literaturoznawstwa na Wydziale Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie. Zajmuje się teorią literatury, poetyką dzieła literackiego, aksjologią i estetyką literacką przy szczególnym uwzględnieniu filozofii fenomenologicznej Romana Witolda Ingardena. Autorka licznych prac, w tym książek: *Warstwowość dzieła literackiego w ujęciu Romana Ingardena. Koncepcja, rozwinięcie, recepcja* (Kraków 2015), *Ingardenowskie jakości metafizyczne – między otwartością a ścisłością pojęcia* (Warszawa 2016), *O (podstawowym) znaczeniu Ingardenowskiej kategorii konkretyzacji estetycznej* (Kraków 2018). ORCID: 0000-0001-8737-7924. E-mail: <b.garlej@uksw.edu.pl>.

Beata Garlej – professor, PhD (dr hab.), employed in the Department of Literary Theory of the Institute of Literary Studies at Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw. She deals with the theory of literature, the poetics of a literary work, axiology and literary aesthetics, with particular regard to the phenomenological philosophy of Roman Witold Ingarden. She is the author of numerous works, including books: *The Warstwowość dzieła literackiego w ujęciu Romana Ingardena. Koncepcja, rozwinięcie, recepcja* [The

stratification of a literary work in the interpretation of Roman Ingarden. The concept, the development, and the reception] (Krakow 2015), *Ingardenowskie jakości metafizyczne – między otwartością a ścisłością pojęcia* [*Ingardenian Metaphysical Qualities – In the Midst of the Openness and the Precision of the Concept*] (Warsaw 2016), *O (podstawowym) znaczeniu Ingardenowskiej kategorii konkretyzacji estetycznej* [*About (primary) meaning of Ingarden's category of aesthetic concretisation*] (Krakow 2018). ORCID: 0000-0001-8737-7924. E-mail: <b.garlej@uksw.edu.pl>.

„Na dwu i na czterech łapach”¹. Eseistyka nieantropocentryczna i pisarstwo Michała Cichego

ABSTRACT. Jarzyna Anita, „Na dwu i na czterech łapach”. *Eseistyka nieantropocentryczna i pisarstwo Michała Cichego* [„On two and four paws”. *The Non-anthropocentric Essays and Writings of Michał Cichy*]. „Przestrzenie Teorii” 35. Poznań 2021, Adam Mickiewicz University Press, pp. 279–310. ISSN 1644-6763. DOI 10.14746/pt.2021.35.14.

The starting point for the discussion presented in the article is the question whether it is possible and reasonable to distinguish the non-anthropocentric essay. The author refers to the latest genological findings, indicates why the assumed descriptive categories make it difficult to recognise that genre, and then formulates a range of counter-arguments (with a particular focus on subjectivity) and defines certain requirements for the non-anthropocentric essay. The later part of the article is devoted to the work of Michał Cichy as an example of a non-representative embodiment of that form. His essays, related to the concepts by Tim Ingold and Tadeusz Ślawek, are examined from the angle of the practice of intertwining the open world, which abolishes the hitherto dominating position of the human subject and creates space for non-anthropocentric expression.

KEYWORDS: essay, material ecocriticism, nature, Michał Cichy

[...] kto będzie przyglądał się z bliska temu,
co widzimy co dzień u naszych zwierząt domowych,
ten snadnie odkryje równie cudowne zjawiska jak te,
które można zgromadzić z obcych krajów i wieków².

Wytrawni mieszkańcy ziemi umięją w niej odczytywać,
intymny zapis wiatru i pogody³.

1

Pewne, na razie nieco enigmatyczne, i bynajmniej nierozmywające ważkich różnic, pokrewieństwo przytoczonej myśli Michela de Montaigne’a z przywołanymi po niej słowami Tima Ingolda wiele mówi – zwa-

¹ W tytule cytuję zapis poetycki Krystyny Miłobędzkiej, *Na dwu i na czterech łapach*, [w:] teje, *Zbierane 1960–2005*, Wrocław 2006, s. 57.

² M. de Montaigne, *Apologia Rajmunda Sebond*, [w:] tegoż, *Próby*, t. II, przeł. T. Żeleński (Boy), oprac., wstępem i komentarzem opatrzył Z. Gierczyński, Warszawa 1985, s. 153.

³ T. Ingold, *Więzy i granice. Splatanie życia w otwartej przestrzeni*, przeł. D. Wąsik, [w:] tegoż, *Splatać otwarty świat*, wybór i oprac. E. Klekot, Kraków 2018, s. 84.

żywszy, że autorów dzieli kilka stuleci – o intelektualnej pojemności eseju oraz jego predyspozycjach do wyrażania prekursorskich intuicji. Nie jest przecież bez znaczenia, że do innego fragmentu tego samego tekstu renesansowego twórcy nawiązywał Jacques Derrida w przełomowym i jawnie eseistycznym *L'animal que donc je suis*⁴; filozof podkreślał, że cytowaną tu *Apologię Rajmunda Sebond* uważa wręcz za jedno z najwybitniejszych pre- i antykartezjańskich dzieł poświęconych zwierzętom⁵. Znamienne, że – przez wieki co najmniej niedoceniany – kontrparadygmaticzny wydźwięk tego utworu rezonuje tak późno.

Nadal zresztą różnorodne eseistyczne praktyki rozszerzania koncepcji podmiotowości na istoty nie-ludzkie, a niekiedy bardziej radykalne próby jej kwestionowania jako kategorii nieoperacyjnej, stanowią raczej słabo rozpoznany, i jeszcze słabiej scalony gatunkową przynależnością utworów obszar postantropocentrycznych literaturoznawczych dociekań. Mimo że tego rodzaju teksty, ponieważ posługują się odmiennymi środkami wyrazu niż proza czy poezja, stwarzają alternatywne możliwości wychodzenia poza antroponormatywny język. Materią eseju jest wszak sam obieg myśli, niezrządkiem wprawiany w ruch w wyniku krytycznego oglądu zarówno nośnych, jak i marginalnych lub wręcz kuriozalnych idei czy zjawisk, przynoszący zapis skomplikowanego, z założenia niedomkniętego procesu rekonfiguracji znaczeń rozpatrywanych przez pryzmat subiektywnego doświadczenia, a przybierający często kształt wewnętrznego sporu bądź dyskusji. Już w tej bardzo pobieżnej, wyabstrahowanej charakterystyce formy, wyprowadzonej z ustaleń Romy Sendyki⁶, ujawnia się potencjał eseistycznych (re)interpretacji posthumanistycznych kategorii oraz postaw, rysuje się spektrum wielokształtnych emancypacyjnych zabiegów jednocześnie nicujących dyskursywnie wykładane racje. Toteż uprzedzę, że zakotwicząc lekturę dwóch książek Michała Cichego (*Zawsze jest dzisiaj* z 2014 roku oraz *Pozwól rzece płynąć* z 2017⁷) w wyróżnionych w mottach refleksjach, wskazuję na dyspozycje kluczowe dla jego metody jako zaledwie jednej z modalności eseju postantropocentrycznego, do tej pory niezbyt adekwatnie opisanego.

⁴ Chodzi zwłaszcza o zdanie: „Kiedy igras z moją kotką, któż wie, czy ona bardziej nie bawi się mną niż ja nią?” M. de Montaigne, dz. cyt., s. 140. J. Derrida, *The Animal That Therefore I Am (More to Follow)*, transl. D. Wills, „Critical Inquiry” 2002, vol. 28, no. 2 (Winter), s. 375.

⁵ Tamże.

⁶ R. Sendyka, *Nowoczesny esej. Studium historycznej świadomości gatunku*, Kraków 2006, s. 299–308.

⁷ Nie będę zajmowała się najnowszą publikacją Michała Cichego pt. *Do syta* (Kraków 2021), która wydana została już na etapie przygotowywania tego artykułu do druku, a tematycznie i charakterem narracji odbiega od dwóch poprzednich książek eseisty, choć jednocześnie można by dopatrywać się w niej – bezpośrednio wyrastającej z praktyki medytacji – związków ze wcześniejszymi rozważaniami autora zdradzającego fascynację buddyzmem zen.

Zanim spróbuję pokrótce przybliżyć samą, być może kontrowersyjną, formułę eseju nieantropocentrycznego i wyjaśnić zasadność posługiwania się nią między innymi w odniesieniu do narracji Cichego, pozwolę sobie na szereg wprowadzających uwag, poświadczających istnienie wspomnianej luki w badaniach nad esejem – nie tyle dyskursywnej, ile przede wszystkim poznawczej. Przy czym jako że będą to jedynie wstępne ustalenia, nie zamierzam konstruować sztywnych ram definicyjnych, zależy mi na naskicowaniu konturów zjawiska, które w dalszej perspektywie zasługuje na pogłębione, wielokontekstowe studia. Toteż odnosząc się do najnowszych genologicznych rozstrzygnięć i wynikających z nich propozycji typologii, postaram się odpowiedzieć, dlaczego w tej chwili pytanie o interesującą mnie odmianę eseju i jej wyznaczniki właściwie nie funkcjonuje w zasadniczo rozbudowanym stanie badań nad gatunkiem, a więc spróbuję wskazać i zdekonstruować kategorie opisowe, które utrudniają uwzględnienie optyki nieantropocentrycznej jako kluczowej dla ponownego scharakteryzowania formy, i w konsekwencji wymagają gruntownej rewizji. Tak zarysowana strategia wprawdzie nie przynosi jednoznacznych ustaleń, pozwala jednak uchwycić specyfikę poszczególnych realizacji, a zarazem utrzymać postulatyczny wymiar niniejszych rozpoznań.

Paradoksalnie dobrym, może wręcz koniecznym punktem wyjścia do przewartościowań, o jakie się upominam, jest opublikowana w 2017 roku w serii Biblioteka Narodowa antologia polskiego eseju literackiego, opracowana przez Jana Tomkowskiego. W zakończeniu wstępu do tomu edytor podkreśla, że na początku XXI wieku esejowi można „wróżyć jak najbardziej obiecującą przyszłość”⁸. Jednak równocześnie – powołując się na specyfikę serii uprzywilejowującej, ale i kodyfikującej (czego najwyraźniej nie chce zauważać) kanon, ustalającej zestaw utworów klasycznych – autor zastrzega, że „najnowsze tendencje rozwoju gatunku” oraz „obowiązujące mody” celowo nie zostały przez niego włączone do wyboru⁹. Na marginesie należałoby zapytać, czy istotnie właściwe dla refleksji eseistycznej, bez względu na podejmowany temat, czasami pozornie błahy, zainteresowanie aktualnie ważkimi koncepcjami, kulturowymi procesami, świadczy o – co zdaje się sugerować badacz – podejrzanym uleganiu modom. Czy ta skłonność nie wynika raczej z indywidualnie motywowanej potrzeby namysłu autorów i autorek, często wyrażonej na prawach głosu znoszącego nazbyt ostre opozycje bądź przeorientowującego większościową optykę?

⁸ J. Tomkowski, *Wstęp*, [w:] *Polski esej literacki. Antologia*, wstęp i oprac. J. Tomkowski, Wrocław 2017, s. XCVIII.

⁹ Tamże, s. CI.

Jednakże nawet jeśli przyjąć, że przywołane, wprawdzie nadmiernie antagonizujące, uzasadnienie Tomkowskiego podyktowane zostało koniecznością wyznaczenia pewnych granic antologii, kluczowe (i zarazem wątpliwe) pozostaje to, jak edytor rozumie klasykę literacką. Sprowadza ją bowiem do określonego światopoglądu, czego wyrazem jest choćby konstatacja, że „na przełomie XX i XXI wieku zapewne największy sukces w dziedzinie eseistyki stał się udziałem dwóch poetów: Zbigniewa Herberta i Jarosława Marka Rymkiewicza”¹⁰ – konstatacja w podtekście dyskredytująca równolegle kształtujące się i już ukształtowane wówczas alternatywne projekty eseistyczne, w których nowatorska poetyka przekłada się na rewizje światopoglądowe. W omówieniach tomu wielokrotnie podnoszono, że między innymi w ten sposób, w gruncie rzeczy sprzeniewierzając się filozofii formy, Tomkowski próbuje legitymizować konserwatywną formułę gatunku. Nie ma potrzeby powtarzać wszystkich zarzutów wobec antologii szczegółowo wyłożonych przez krytyków i krytyczki¹¹, ale zasadne wydaje się w tym kontekście zwrócenie uwagi na jedną z bardziej kontrowersyjnych kwestii. Otóż w najobszerniejszej i właściwie centralnej części wstępu autor wylicza zagadnienia, które uznaje za kanoniczne dla gatunku, są to: podróże (ze specjalnym uwzględnieniem Grecji, Włoch, europejskich stolic: Berlina, Londynu, Paryża; a także Rosji i Ameryki), dalej wymienia spotkania z ciekawymi ludźmi, bibliotekę, tradycję, sztukę i wreszcie własne „ja”¹². Opatrując każde z tych haseł komentarzem, Tomkowski formułuje uogólniające sądy, na przykład jakoby eseiści zdecydowanie preferowali sztukę wieków dawnych, podobnie stwierdza, że „fundament ich egzystencji stanowi kultura”. Problem w tym, że kulturę pojmuje anachronicznie: wąsko i elitarnie, konstruuje podmiot ukształtowany w kulcie dla dziedzictwa śródziemnomorskiego lub co najmniej do takiego wizerunku aspirujący, symbolicznie ruguje przy tym wszelkie – czasami komplementarne, czasami polemiczne, a najczęściej znacznie bardziej heterogenicznie tożsamości i odpowiadające im narracje. W konsekwencji w zbiorze zabrakło – obecnych w polskim eseju od wielu dekad – treści emancypacyjnych wraz z należąca do nich, kształtującą się

¹⁰ Tamże, s. XLI.

¹¹ Zob. R. Lis, *Esej i kwanty*, „dwutygodnik.com”, <<https://www.dwutygodnik.com/arttykul/7480-esej-i-kwanty.html>> [dostęp: 15.05.2020]; *Wspólny duży pokój. Polski esej literacki, rozmawia Andrzej Frączyk* (z udziałem Renaty Lis, Romy Sendyki, Elizy Kaćkiej), „Mały Format” 2017, nr 12, <<http://malyformat.com/2017/12/wspolny-duzy-pokoj-polski-esej-literacki/>> [dostęp: 15.05.2020]; K. Kuczyńska-Koschany, *Essay as a Hydrofoil Boat*, „Czytanie Literatury. Łódzkie Studia Literaturoznawcze” 2019, nr 8, s. 389–397. Nieco bardziej aprobatywna, koncyliacyjna jest recenzja Katarzyny Szkaradnik, *Czy możliwa jest antologia eseju (Polski esej literacki)*, „artpapier” 2017, nr 24, <<http://www.artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=338&artykul=6548>> [dostęp: 15.05.2020].

¹² J. Tomkowski, dz. cyt., s. XLII–LXXXI.

pod koniec wieku refleksją postantropocentryczną. Zinstrumentalizowany w ten sposób gatunek staje się narzędziem instytucji, traci subwersywny potencjał, kiedy nie sprawia „kłopotów z istnieniem” i z myśleniem.

Na warunki i konsekwencje cezury przyjętej w antologii Tomkowskiego przystaje, choć nie bez zastrzeżeń, Dobrawa Lisak-Gębala w artykule poświęconym polskim esejom postmilenijnym. Autorka wyznacza cztery nowe kategorie tematyczne, które – twierdzi – wyłoniły się na początku XXI wieku, jedną z nich tworzą teksty skoncentrowane wokół zwierząt i roślin, wśród przykładów nieco szerzej komentowanych przez badaczkę są książki: Stanisława Łubieńskiego (*Dwanaście srok za ogon*), Roberta Pucka (*Pająki pana Roberta, Siedemnaście zwierząt oraz Sennik ciem i motyli*), Krzysztofa Środy (*Srebro ryb*) oraz Urszuli Zajączkowskiej (*Patyki i bady-le*)¹³. Jednak w kontekście pytania o eseje nieantropocentryczne propozycja wrocławskiej literaturoznawczynie okazuje się niewystarczająca, zarazem nazbyt pojemna, gdyż Lisak-Gębala nie widzi potrzeby przyznania osobnego miejsca emancypacyjnym narracjom, krytycznym wobec zastanych form opresji, i zbyt ograniczona do w gruncie rzeczy kłopotliwego w przypadku tego immanentnie dygresyjnego gatunku kryterium tematycznego¹⁴, przez eseistów traktowanego często pretekstowo, z czego badaczka zresztą zdaje sobie sprawę. Dość zauważyć, że ślady refleksji nieantropocentrycznej w zasadzie rozciągają się w poprzek typologii, jaką zbudowała, pojawiają się również w tekstach przypisanych do pozostałych trzech wskazanych przez nią grup problemowych. W konsekwencji zaproponowane w artykule

¹³ D. Lisak-Gębala, *New Century – ‘New Essays’?*, „Czytanie Literatury. Łódzkie Studia Literaturoznawcze” 2019, nr 8, s. 21–24.

¹⁴ Problem polega również na tym, że owo tematyczne ujęcie, które proponuje Lisak-Gębala, wydaje się wtórne wobec mechanizmów rynkowych, jako co najmniej pośrednio podyktowane przez strategie wydawców, reagujących na rosnące czytelnice zainteresowanie szeroko rozumianą refleksją ekologiczną. O skali tego zjawiska wymownie świadczy pojawienie się w drugiej dekadzie XXI wieku kilku serii wydawniczych poświęconych narracjom przyrodniczym, chyba najbardziej znana pozostaje Menażeria wydawnictwa Czarne (która to nazwa przez swoje opresyjne konotacje powinna jednak dziwić), dalej warto wymienić serię Eko wydawnictwa Marginesy prowadzoną przez Adama Pluszkę, wcześniej pełniącego analogiczną funkcję redaktora nieistniejącej już serii Biosfera W.A.B., oraz utworzoną przez Wydawnictwo Poznańskie – Literaturę Eko. Pomijając uzasadnione wątpliwości, czy powoływanie owych serii istotnie dowartościowuje tę problematykę, czy przeciwnie – umniejsza jej rangę, sprowadzając do „ciekawostek” dla zainteresowanych, warto odnotować, że eseistyka nieantropocentryczna sytuuje się na marginesie tego rodzaju publikacji (zwykle popularyzatorskich, więc jednowymiarowych, niezapóźredniczonych w bardziej skomplikowanych konceptualizacjach). Niemniej zauważalne uwikłanie gatunku w politykę wydawniczą w pewnej mierze rzutuje na recepcję (także krytycznoliteracką) poszczególnych książek, a być może przyczynia się również do ich powstawania. Sygnalizuję jedynie te kwestie, gdyż wymagałyby one osobnego namysłu z użyciem odmiennych kategorii opisu – raczej socjologiczno-ekonomicznych.

ustalenia wywołują szereg wątpliwości, ale także – pośrednio – pozwalają przybliżyć koncepcję eseju nieantropocentrycznego. Dlatego poniekąd przechwytują kategorie, którymi posłużyła się doświadczona badaczka gatunku, uznając je za reprezentatywne dla procedur definicyjnych, by na podstawie jej rozpoznań ukazać, jak omawiana forma poddaje się (lub mogłaby się poddawać) zabiegom poszerzania podmiotowości, zrywania z jej antroponormatywnym rozumieniem. Taki tryb wywodu nie doprowadzi – powtórzę – do ukucia definicji, ale pozwala zarysować możliwy zakres i potencjalne znaczenie eseistycznych przewartościowań w tym obszarze.

Rzecz jasna trudno oczekiwać, by w przekrojowym studium Lisak-Gębali zostały omówione lub choćby wymienione wszystkie teksty mieszczące się w owej formule, niemniej warto naszkicować bardziej szczegółową, wciąż niekompletną, mapę tego zjawiska, uzupełniając ją zwłaszcza o autorów i autorki, których twórczość nie zmieściła się w zaproponowanej przez badaczkę ramie tematycznej. Poza Cichym¹⁵, są to: Michał Książek (z *Drogą 816*) i Adam Robiński (przede wszystkim ze względu na swoją drugą książkę pt. *Kiczery*), obaj opowiadają o niedalekich krajoznawczych wędrówkach, jakie odbyli, o doświadczeniu przynależności do wspólnoty międzygatunkowej, ale i odpowiedzialności za dostrzegane w środowisku antropogeniczne zmiany, obu bliskie jest więc przyrodopisarstwo zorientowane krytycznie – okazują się prekursorami tego nurtu w polskim literaturoznawstwie wciąż słabo przyswojonego¹⁶. Podobnie jak ich książki, mieszczące się na przecięciu eseju z reportażem, na pograniczu gatunku sytuuje się tom Andrzeja Stasiuka *Kucyjąc*, na który składają się niejednorodnie formalnie, raczej osobiste w wydźwięku fragmenty pochodzące z innych publikacji prozaika, tworzące nową mozaikową całość, spiętą tytułowym imiesłowem – oddającym, przez aspekt niedokonany, kondycję człowieka świadomego, że bliskość ze zwierzęciem wymaga, jak przykucnięcie, wysiłku, akceptacji własnej niewygody i jest stanem nietrwałym, ale wartym ponawiania, ćwiczenia. Dalej istotne wydają się nieco tylko starsze teksty Olgi Tokarczuk, przede wszystkim emblematyczne i bardziej dyskursywne *Maski zwierząt* z 2008 roku oraz

¹⁵ Swoją drogą o Cichym Lisak-Gębala wspomina w swoim artykule tylko w kilku przypisach, między innymi umieszczając jego eseje w nurcie *slow life*. D. Lisak-Gębala, dz. cyt., s. 24.

¹⁶ J. Durczak, *Rozmowy z Ziemią. Tradycja przyrodopisarska w literaturze amerykańskiej*, Lublin 2006. Zob. też: *Ekohistoria w literaturze: trop amerykański i trop polski*, [w:] *Historia i narracje. Od historii lokalnej do opowieści postantropocentrycznej*, red. R. Makarska, Kraków 2019, s. 151–171; A. Ubortowska, „Mówić w imieniu biotycznej wspólnoty”. *Anatomie i teorie tekstu środowiskowego/ekologicznego*, „Teksty Drugie” 2018, nr 2, s. 29–30. Por. A. Jarzyna, *Post-koiné. Studia o nieantropocentrycznych językach (poetyckich)*, Łódź 2019, s. 455–457. Pisarstwo Książka i Robińskiego warto byłoby zestawić również z twórczością współczesnego brytyjskiego eseisty Roberta MacFarlane’a, przede wszystkim ze względu na jego *Szlaki. Opowieści o wędrówkach* (przeł. J. Konieczny, Poznań 2018).

Odra z 2003¹⁷; w obu autorka zadaje pytania tożsamościowe, ale nie sobie, lecz poza-ludzkim gatunkom (jako podobnym do nas istotom, tyle że nierozpoznanym w swoich przebraniach), a nawet rzece. Wreszcie warto w tym kontekście choćby wspomnieć *Powiatki dla wnuczek* Jana Kotta (2002), zbiór miniesejów, pozorujących dziecięcą narrację, zbudowaną wokół anegdotycznych opisów zachowań zwierząt, które skłaniają do kwestionowania granicy antropologicznej¹⁸. Natomiast za prekursorkę tego rodzaju refleksji na gruncie polskiego eseju zwykło się uznawać, czyni to również Lisak-Gębala, Jolantę Brach-Czainę, może właśnie dlatego, że filozofka raczej narusza konstrukt antropocentryzmu niż go definitywnie przekracza. Przy czym uzasadnione wydaje się osobne potraktowanie każdej z jej dwóch eseistycznych książek. *Szczeliny istnienia* (1992) bowiem mogą dziś budzić fundamentalne wątpliwości między innymi ze względu na swoistą afirmację mięsa i zabijania zwierząt w jednym z tekstów oraz – w innym – zestawione ze sobą opisy fizjologii porodów kobiet i samic ssaków, w przypadku tych drugich zinstrumentalizowane, służące wyrażeniu wyłącznie ludzkiego doświadczenia egzystencjalnego otwarcia¹⁹. Z kolei późniejsze o dekadę *Błony umysłu* (z 2003 roku) dowartościowują wagę niehierarchicznych relacji człowieka ze światem, uświadamiają immanentny charakter naszego związku z przyrodą, eksplorują doznania z niego wynikające, ale pojęcie podmiotowości nadal ujmują w antroponormatywnych kategoriach, choć rozumianych nieco bardziej elastycznie²⁰.

Powyższe, umyślnie dość pobieżne, wyliczenie tytułów esejów potwierdza diagnozę Lisak-Gębali o zasadności przyjęcia w tym przypadku cezury roku 2000, więc przesuniętej w stosunku do politycznego (i kulturowego) przełomu początku lat dziewięćdziesiątych. Można by zatem uznać, że owa milenijna cezura wyznacza kolejny etap literackiego redefiniowania koncepcji wspólnoty w Polsce po transformacji ustrojowej²¹. O ile bowiem w rodzimej prozie i w poezji obecność wątków nieantropocentrycznych (wprawdzie występujących często na dalszym planie) da się śledzić niemal na przestrzeni całego XX wieku, o tyle w rodzimym eseju – gatunku swoście myślicielskim, szczególnie eksponującym autorskie ja, dla którego własna dominująca po-

¹⁷ Oba eseje Olga Tokarczuk przedrukowała w tomie *Moment niedźwiedzia*, Kraków 2012, s. 31–54; 152–161.

¹⁸ Zob. A. Filipowicz, *(Prze)zwierzęcenia. Poetyckie drogi do antropocentryzmu*, Gdańsk 2017, s. 25–40; B. Mytych-Forajter, *Wychodzenie z klatki. Jana Kotta „Powiatki dla wnuczek”*, [w:] *Zamieranie fikcji*, red. M. Ładoń, G. Olszański, Katowice 2014, s. 63–82.

¹⁹ Por. A. Jarzyna, dz. cyt., s. 337–338.

²⁰ Zob. zwłaszcza: J. Brach-Czaina, *Szympanś*, [w:] *Błony umysłu*, Warszawa 2003, s. 119–122.

²¹ Zob. P. Czapliński, *Polska do wymiany. Późna nowoczesność i nasze wielkie narracje*, Warszawa 2009; tegoż, *Resztki nowoczesności. Dwa studia o literaturze i życiu*, Kraków 2011.

zycja może stać się w tym kontekście problematyczna – poważniej traktuje się te zagadnienia dopiero w dwu ostatnich dekadach, ich pojawienie się jest jednym z przejawów przemian światopoglądowych.

Wracając do ujęcia zaproponowanego przez Lisak-Gębale, trzeba podkreślić, że literaturoznawczynie właściwie dystansuje się od lektury nieantropocentrycznej; nawet gdy pyta wprost, na ile wskazane przez nią eseje zbliżają się do ekokrytyki, uznaje tę relację za raczej swobodną, nierелеwantną. Argumentuje, że „centrum esejów pozostaje »ja« miłośników przyrody, będących zarazem erudytami i filozofami amatorami”²², zaś podejmowane przez nich starania przedstawiania pozaludzkiej podmiotowości określa jako marginalne. Prawdopodobnie również dlatego, że ten zabieg rozumie dosłownie i nadzwyczaj jednoznacznie jako udzielenie głosu – zwykle – zwierzętom, zdaje się nie brać pod uwagę tego, iż może on manifestować się w rozmaitych imaginacyjnych oraz językowych interferencjach i interwencjach. Zarazem niektóre z czynionych przez badaczkę prób identyfikowania nieantropomorfnymi praktyk skłaniają do polemiki, choćby gdy stwierdza, że Robert Pucek unika antropomorfizowania zajmujących go owadów. A przecież właśnie ten chwyt autor stosuje bardzo często (opowiada na przykład o „troskliwości pajęczych matek”²³) i bardzo świadomie – przede wszystkim, aby wyrazić swoją filozofię przyrody, prezentowaną w *Pająkach pana Roberta* oraz *Senniku ciem i motyli*. Sądzi bowiem, że pewne zachowania istot niższych, czyli zwierząt, umożliwiają wgląd w rzeczywistość duchową – jawią się jako znaki przekazywane przez bogów istotom wyższym, czyli ludziom. Przy czym Pucek daje do zrozumienia, że opisywana i podtrzymywana przez niego hierarchia nie jest równoznaczna z przyzwoleniem na dyskryminującą postawę, stanowi raczej zobowiązanie do troski. Nieco inaczej sygnalizuje te kwestie w tomie *Siedemnaście zwierząt*, przypominającym na polu prywatny leksykon symboli, których nośnikiem są wybrane, anonsowane w tytule gatunki, i które skłaniają do często odległych refleksji na temat ludzkiej kondycji.

Zasadniczo projekt eseistyczny Pucka ze względu na oryginalność i precedensowość oraz wykorzystywane źródła zasługiwałby na osobną uwagę. Autor chętnie powołuje się na dawne traktaty przyrodników, pisma gnostyckie, wiedzę okultystyczną, otwarcie podważa między innymi zjawisko mimikry oraz teorię ewolucji, a zajmującą go w *Senniku ciem i motyli* holometabolię (przeistoczenie zupełne owadów) przedstawia w kategoriach ezoterycznych. W tej generalnie spójnej, choć niepozbawionej drobnych niekonsekwencji, wizji Przemysław Czapliński dostrzega próbę ponownego

²² D. Lisak-Gębala, dz. cyt., s. 23.

²³ R. Pucek, *Pająki pana Roberta*, Wołowiec 2014, s. 46, 54.

zaczarowania przyrody jako sfery wzajemnych, czasem tajemniczych, powiązań wszystkich istot, rekreacji mitu zapewniającego międzygatunkową koegzystencję i ochronę słabszych²⁴. Oczywiście w antropocenie, w obliczu postępującej katastrofy klimatycznej trudno nie dyskutować z (pozornie) ocalającą narracją, jaką proponuje Pucek – narracją opartą na wierze w niezakłócone trwanie harmonijnych relacji w ekosystemach; trudno również nie zauważyć, że człowiek, co istotne mężczyzna (w dodatku niestroniący od mizogicznych komentarzy), nie tylko zajmuje tu nadrzędną pozycję, lecz w dodatku autonomia i sprawczość innych zwierząt jest podawana przez niego w wątpliwość. Nie uchylając więc zastrzeżeń wobec książek Pucka, warto jednocześnie odnotować, że można na podobnej zasadzie jak autor *Sennika ciem i motyli* czerpać z alternatywnych systemów wiedzy, poszerzać na płaszczyźnie eseju wyobraźnię postantropocentryczną, przechwytywać i adaptując komponenty mityczne, wywodzące się z lokalnych wierzeń. W pierwszej kolejności to zapewne kwestia przeorientowania perspektywy lekturowej i interpretacyjnej, przekroczenia przyzwyczajęń skłaniających do uznawania pewnych (w domyśle realistycznych) sposobów reprezentacji pozaludzkiej przyrody za bardziej adekwatne od innych.

Kolejne zagadnienie, do którego trzeba się ustosunkować, rekonstruując ramy eseju postantropocentrycznego, również wynika z artykułu Lisak-Gębali. Literaturoznawczyni pyta mianowicie o związek omawianych tekstów z ekologicznym stylem życia oraz o stopień ideologicznego zaangażowania ich autorów. Przyjmując to kryterium za kluczowe dla genologicznych rozstrzygnięć, podaje przykład dwóch szkiców Małgorzaty Sugiery (*Po rozum do mrówek* oraz *Łączycy i rządzić*) napisanych rzekomo „w tonie propagandowym” i z „felietonowym zacięciem”, a więc odbiegających od eseistycznych standardów. Ten problem zasługuje na uwagę, bez względu na to, jak by zakwalifikować artykuły filozofki (w moim przekonaniu poziom intelektualnej komplikacji zaproponowanych w nich analiz zjawisk kulturowych dalece wykracza poza tendencyjne wnioski). Rzecz jasna esej, by pozostać esejem, musi wystrzegać się publicystycznych ujęć, co jednak nie znaczy, że nie może być zdeklarowany ideowo, reprezentować kontrowersyjnego czy wręcz radykalnego stanowiska, wszak właściwy dla tej formy subiektywizm zakłada – przynajmniej niekiedy – światopoglądową wyrazistość. Znamienne, że podobne wątpliwości zmierzające do podważenia statusu genologicznego danego tekstu raczej nie pojawią się (już!) w od-

²⁴ Wykład „Niebezpieczne zwierzę w niebezpieczeństwie. O teraźniejszości, która wymyka się spod kontroli”, wygłoszony 31 stycznia 2019 roku w Poznaniu, w ramach cyklu „Ludzkie percepcje nie-ludzkich światów” organizowanego przez Pracownię Pytań Granicznych UAM w roku akademickim 2018/19.

niesieniu do eseju feministycznego²⁵, politycznego (w szczególności dysydenckiego, opozycyjnego) czy nawet historycznego, a ściślej: poświęconego problemom relacji polsko-żydowskich. Co więcej, właśnie rys autorskiego zaangażowania nierzadko przesądza o gatunkowej (auto)identyfikacji (jak to dzieje się w przypadku pisarstwa Jana Tomasza Grossa²⁶). Od twórców i twórczyń tak zorientowanych tekstów nie oczekuje się relatywizowania postaw, które uważają za szkodliwe (patriarchatu, antysemityzmu itp.), czy unikania jednoznacznych sądów, oczekuje się natomiast pogłębionego i, owszem, wielostronnego przedstawienia własnych racji, właściwego esejowi skupienia na niuansie, odsłaniania nieoczywistych aspektów zajmujących ich problemów²⁷.

Tymczasem Lisak-Gębala zaangażowanie przeciwstawia modelowej niezależności eseisty. Wiele wskazuje na to, że powołuje się na tę przebrzmiałą i przede wszystkim redukcyjną opozycję wyłącznie po to, by uzasadnić przyjęty tryb lektury, w konsekwencji staje się rzeczniczką antroponormatywnego opisu relacji międzygatunkowych, co poniekąd tłumaczy raczej powierzchowny charakter jej zainteresowania reprezentacjami pozaludzkiej perspektywy. W omawianych tomach literaturoznawczyni doszukuje się „wyważonych” ujęć i właściwie je odnajduje, w przypadku Łubieńskiego oraz Zajączkowskiej wystarcza jej brak otwarcie wywrotowych deklaracji (choć – swoją drogą – można by się ich dopatrzeć w podtekstach). Ale najistotniejsze wnioski wyprowadza ze *Srebra ryb* Krzysztofa Środy, który tematyzuje, a wręcz estetyzuje i nobilituje w tej książce własne praktyki przemocowe wobec zwierząt, czyli przede wszystkim wędkarstwo; co wedle badaczki świadczy o wystrzeganiu się przez autora prostych rozwiązań, zaś wagę jego propozycji ma legitymizować filozoficzne wykształcenie²⁸. Ten argument jest jednak mało przekonujący, by nie powiedzieć: chybiony, choćby dlatego, że to na gruncie filozoficznej refleksji od kilku dekad dokonuje się

²⁵ Ciekawy szkic eseistyce kobiet, bez wskazywania na wątki feministyczne, poświęciła Zofia Król, jego bohaterkami są Renata Lis, Jolanta Brach-Czaina, Monika Muskała, Olga Drenda, Dorota Masłowska i Urszula Zajączkowska; znamienne jednak, że odnosząc się do brawurowych *Patyków, badyli, Szczelin istnienia* oraz *Blon umysłu* autorka nie dostrzega dokonywanych w nich postantropocentrycznych przewartościowań. Z. Król, *Fiolki i figle*, „dwutygodnik.com” 2020, nr 287, <<https://www.dwutygodnik.com/arttykul/9048-fiolki-i-figle.html>> [dostęp: 20.05.2020].

²⁶ W jednej z odpowiedzi na polemiki ze *Złotymi żniwami* autor zdekonstruował konteksty, w jakich określa się jego pisarstwo mianem „eseistycznego”, by je w ten sposób zdyskredytować, przy czym podkreślał, że pozycja i kondycja eseisty bardzo mu odpowiada. Zob. J.T. Gross, *Historia to nie księgowość*, „Więź” 2011, nr 8–9, s. 107–115.

²⁷ W tym kontekście Roma Sendyka (dz. cyt., s. 40–43) odnotowuje powracający w autotematycznych wypowiedziach eseistów problem statusu prawdy jako niekwestionowanej, ale i niegotowej, odkrywanej w zawsze niedomkniętym procesie poznania.

²⁸ D. Lisak-Gębala, dz. cyt., s. 24.

fundamentalna krytyka paradygmatu antropocentrycznego, do której Środa w żaden sposób się nie odnosi, zasadniczo w swym wywodzie otwarcie unika nadmiernej komplikacji. Jego erudycyjną narrację cechują elegancki styl, subtelna ironia, zręczne retoryczne wolty, polegające na uprzedzaniu narzucających się zastrzeżeń oraz pozornie chłodnych kalkulacjach, czyja śmierć waży więcej (ssaka czy ryby, ryby czy bezkręgowców), w żadnym wypadku nie popartych wiedzą o zdolnościach poznawczych konkretnych gatunków, lecz wyłącznie stereotypowymi wyobrażeniami na ich temat²⁹. Ostatecznie rozważania te sprawiają wrażenie, jakby autor nie wiedział, że podobne zabiegi zostały już dawno zdemaskowane w dyskursach emancypacyjnych. Zatem rzekome „ćwiczenia z empatii” – by przywołać tytuł najbardziej deklaratywnego z rozdziałów książki – zadane sobie przez eseistę, służą w istocie podtrzymaniu *status quo*, wspierają mit wędkarstwa (analogiczny do mitu myśliwskiego) jako aktywności pozbawionej okrucieństwa, opartej rzekomo na szczególnej relacji z rybami, w których jednak nie rozpoznaje się ani ofiar, ani nawet czujących istot, raczej mniej lub bardziej „szlachetne” mięso. W konsekwencji autor bagatelizuje zabijanie tych zwierząt, sugeruje, że łowienie bywa terapeutyczne, a niekiedy staje się wręcz katalizatorem wzniosłych doświadczeń czy przeżyć duchowych.

Poprzestając na tej punktowej, wybiórczej krytyce eufemistycznych praktyk Środy, trzeba zarazem zaznaczyć, że jego książka bynajmniej nie aspiruje do statusu inkluzywnej, równościowej narracji o zwierzętach, dlatego, inaczej niż Lisak-Gębala, nie uważam, aby upoważniała do wniosku, iż esej postantropocentryczny jest niemożliwy. Sądzę natomiast, że skoro owe postmilenijne eseje, które badaczka opatruje pojemnym i zobowiązującym przymiotnikiem „nowe” (sugerując ich prekursorski charakter), powstają i funkcjonują równolegle z krytyczną refleksją o ludzkiej dominacji, nie sposób zignorować tego kontekstu i utrzymywać, że reprezentują one neutralne stanowisko (samo w sobie fantazmatyczne), zwłaszcza kiedy okazuje się ono tożsame z normatywną, większościową (i wyższościową) pozycją.

Przypadki takie jak Pucka czy Środy pozwalają jednak rozważyć specyfikę eseju postantropocentrycznego. W pierwszej kolejności choćby po to, by odróżnić go od eseju poświęconego zwierzętom czy roślinom, który nie jest nowym zjawiskiem, zainspirowanym dopiero współczesnymi koncepcjami przewartościowymi międzygatunkowe relacje i hierarchie; wszak wystarczy przypomnieć tego rodzaju teksty autorstwa Virginii Woolf – nie tyle proponują one perspektywę emancypacyjną, ile poddają się takiej lekturze³⁰.

²⁹ K. Środa, *Srebro ryb*, Wołowiec 2019, s. 152–155.

³⁰ Co ciekawe, w przywoływanej dyskusji wokół antologii Tomkowskiego, Roma Sedyka, zastanawiając się, od jakiego tytułu sama zaczęłaby podobną antologię, wskazała na *Śmierć émy* Woolf jako tekst paradygmatyczny dla gatunku, paradoksalnie właśnie dlatego,

Rzecz jasna nie zabiegam o proste egzekwowanie od eseistów określonej „słusznej” postawy. Można natomiast oczekiwać, że swoją autonomię będą oni zaznaczać, wypracowując niekonwencjonalne ujęcia, koncepcyjnie bardziej odważne niż te formułowane w studiach naukowych, niekoniecznie sprofilowane tematycznie, obnażające zaś rozmaite trudności związane z przyswajaniem tej perspektywy – chodzi przecież o całkowitą zmianę dominującej narracji uprzywilejowującej człowieka, narracji, której zasięg nie jest w pełni rozpoznany.

Niemniej określenie eseju jako „nieantropocentryczny” pozostaje kłopotliwe, bowiem, o czym świadczą badania przeprowadzone przez Romę Sendykę, esej uchodzi za gatunek immanentnie antropocentryczny (w podstawowym, opisowym i niewartościującym znaczeniu tego słowa). Literaturoznawczynie tłumaczy, że tym, co między innymi „fascynowało w nim krytykę, jest jego zdolność do orzekania o kondycji nowoczesnego człowieka i pasja poszukiwania odpowiedzi na podstawowe pytania egzystencji”³¹, przejawiająca się w skupieniu na subiektywnym akcie poznania, odkrywaniu siebie, esej bowiem rejestruje „proces gromadzenia osobistego doświadczenia”³²; w konsekwencji kreacja autorskiego „ja” bywa uznawana za jego zasadniczy temat³³, a samo pisanie nabiera charakteru paraantropologicznego³⁴. Zarazem Sendyka zwraca uwagę, że w studiach nad tym gatunkiem podkreśla się jego „szczególną umiejętność stawania się formą wyrazu aktualnej w danym momencie podmiotowości”, w innych ujęciach przypisuje się mu „antycypacyjną rolę w kształtowaniu się współczesnego podmiotu”³⁵. Co znaczy, że nawet jeśli esej tradycyjnie koncentruje się na ludzkim podmiocie, to niekoniecznie musi tradycyjnie rozumieć jego pozycję, może z nią dyskutować, kwestionować ją, świadomie destabilizować, a opowiadając o zastanym kształcie relacji międzygatunkowych, wymyślać je od nowa³⁶. Toteż niewykluczone na obecnym etapie refleksji na temat eseju (także postantropocentrycznego) pytanie o autorskie ja jest podstawowym i bynajmniej nieoczywistym pytaniem, jakie należy zadawać tekstom.

że fenomenalnie go przekształcający na zaledwie kilku stronach. Jednak z dzisiejszej perspektywy bardziej skomplikowaną kwestią niż nowatorstwo formalne tego eseju wydaje się sposób reprezentacji tytułowej owadziej bohaterki, pytanie o jej autonomię w opisie sytuacji uznanej przez autorkę za symboliczną. Zob. *Wspólny duży pokój*.

³¹ R. Sendyka, dz. cyt., s. 177.

³² Tamże, s. 43.

³³ Tamże, s. 48.

³⁴ Tamże, s. 85.

³⁵ Tamże, s. 56.

³⁶ Tamże, s. 33–34. Sendyka ujmuje tę kwestię szerzej, pisze o zdolności eseju do kreowania rzeczywistości.

Ponadto pamiętając o przywoływanym *L'animal que donc je suis* Derridy oraz innych jego pismach (jak *Che cos'è la poesia?*), warto zauważyć, że Sendyka odnotowuje wpływ francuskiego filozofa na rozwój i sposób uprawiania eseistyki, przede wszystkim jako jednego z autorów (obok Rolanda Barthes'a i Michela Foucaulta), którzy szczególnie eksplorowali „antysystemowe właściwości” gatunku, nie pozwalali mu zastępnąć w zastanych definicjach, wydobywali jego związek z ponowoczesnym stylem myślenia³⁷. W istocie to właśnie esej odgrywa ważką rolę w formowaniu się humanistyki postantropocentrycznej oraz w jej dalszych modyfikacjach, zdaje się katalizatorem najbardziej wywrotowych koncepcji, których najwyraźniej nie sposób zaprezentować w tradycyjnie skonstruowanych rozprawach, ograniczonych przez obowiązujący w nauce tryb dowodzenia, by wskazać na przykład eksperymentatorskie teksty Donny Haraway (przypomina się choćby oryginalna narracja *Manifestu gatunków stowarzyszonych*³⁸), Anny Tsing³⁹ albo Timothy'ego Mortona⁴⁰. Na polskim gruncie ta tendencja jest zasadniczo słabiej widoczna, ale jej śladów można doszukiwać się w eseistycznym piśarstwie naukowym Tadeusza Sławka⁴¹, Joanny Bednarek⁴² czy Aleksandra Nawareckiego⁴³. Co wynika prawdopodobnie stąd, że rodzime studia na płaszczyźnie założeń teoretycznych są w większości znacznie bardziej zachowawcze, zależne od propozycji wypracowywanych przez „zachodnich” myślicieli i myślicielki.

Podsumowując, odchodzenie od paradygmatu antropocentrycznego w literaturze i humanistyce jest raczej wyzwaniem dla badawczej refleksji nad esejem, w ramach której musi dokonać się rewizja przeświadczeń dotyczących rzekomych ograniczeń gatunku, niż dla samego eseju. Ten przybiera najrozmaitsze postaci. Bywa komplementarny wobec dyskursywnie sformułowanych koncepcji, ale też niekiedy przyczynia się do ich radyklanego przeorientowania, a czasami podejmuje kwestie wobec nich poboczne, wyra-

³⁷ Tamże, s. 57–58.

³⁸ D. Haraway, *Manifest gatunków stowarzyszonych*, przeł. J. Bednarek, [w:] *Teorie wywrotowe. Antologia przekładów*, red. nauk. A. Gajewska, Poznań 2012, s. 241–261.

³⁹ Np. A. Tsing, *Krąbrne krawędzie: grzyby jako gatunki towarzyszące*, tłum. M. Rogowska-Stangret, [w:] *Feministyczne nowe materializmy: usytuowane kartografie*, red. O. Cielemecka, M. Rogowska-Stangret, Lublin 2018, s. 71–89.

⁴⁰ By przywołać dostępny w języku polskim fragment jego książki pt. *Hyperobjects: T. Morton, Lepkość*, przeł. A. Barcz, „Teksty Drugie” 2018, nr 2, s. 284–296.

⁴¹ T. Sławek, *Uchodzić*, Katowice 2015; tegoż, *Śladem zwierząt. O dochodzeniu do siebie*, Gdańsk 2020.

⁴² J. Bednarek, *Życie, które mówi. Nowoczesna wspólnota i zwierzęta*, Warszawa 2017.

⁴³ A. Nawarecki, *Zoofilologia*, [w:] *Zwierzęta i ludzie*, red. J. Kurek i K. Maliszewski, Chorzów 2011, s. 15–17; tegoż, *Zoofilologia pod auspicjami augurów*, [w:] *Zwierzęta i ich ludzie. Zmierzch antropocentrycznego paradygmatu?*, red. A. Barcz, D. Łagodzka, Warszawa 2015, s. 149–170.

za je zarówno w bardziej konkretnym, jak i bardziej metaforycznym języku, zdarza się również, że wydobywa aproksymatywny charakter owych ujęć, zaś w przypadku niektórych narracji emancypacyjny potencjał odsłania dopiero interpretacja. Toteż tak istotne wydaje się unikanie nadmiernego zawężania typologii i formuły eseju nieantropocentrycznego (zważywszy, że odnosi się ona do zjawiska względnie nowego, nieustabilizowanego), przy jednoczesnym wystrzeganiu się niekiedy pochopnego obejmowania nią tekstów pozornie adekwatnych tematycznie.

3

Dlaczego jednak wyróżniam twórczość Michała Cichego?

Przede wszystkim ponieważ pozostaje ona niedeklaratywna oraz interesująco nie-reprezentatywna dla pisarstwa nieantropocentrycznego, choć zainteresowanie, jakie autor okazuje miejskiej przyrodzie, napotkanym zwierzętom, było zwykle co najmniej odnotowywane w recenzjach jego książek⁴⁴. Ponadto ten kontekst pozwala nieco inaczej spojrzeć na przypisywany Cichemu eskapizm. Znamienne również, że kwalifikacja gatunkowa obu tomów, podobnie jak w przypadku wielu innych współczesnych narracji eseistycznych, sprawia krytykom i krytyczkom pewne trudności. Określano je mianem prozy niefikcjonalnej (Małgorzata Roszczynialska), powieści (Tadeusz Sobolewski, Jacek Wiaderny), a nawet poematu (Zofia Król), Justyna Sobolewska wskazuje wręcz na zasadność powołania dla nich odrębnej genologicznej formuły – spaceru⁴⁵. Co nie wydaje się konieczne, gdyż książ-

⁴⁴ Te wątki pojawiły się właściwie we wszystkich recenzjach: J. Sobolewska, *Bruki miasta*, „Polityka” 2014, 25 marca, s. 78; M. Zduniak-Wiktorowicz, *Warszawski biotop*, „Nowe Książki” 2014, nr 6, s. 34–35; T. Sobolewski, *Michał Cichy, pustelnik z Ochoty*, „Gazeta Wyborcza” 2017, 10 marca, <https://wyborcza.pl/7,75517,21484379,michal-cichy-pustelnik-z-ochoty-sobolewski.html> [dostęp: 20.05.2020]; Z. Król, *Autor mieszka na Ochocie*, „dwutygodnik.com” 2014, nr 3, <<https://www.dwutygodnik.com/artypkyl/5108-autor-mieszka-na-ochocie.html>> [dostęp: 20.05.2020]; J. Wiaderny, *Fragmety dyskursu miłosnego o Ochocie*, „Mały Format” 2017, nr 5, <<http://malyformat.com/2017/05/fragmety-dyskursu-milosnego-o-ochocie/>> [dostęp: 20.05.2020]; P. Bratkowski, *W stanie wolnym*, „Newsweek” 2017, 12 lutego; M. Sowiński, M. Cichy, *Pustelnik z Ochoty*, „Tygodnik Powszechny” 2017, 13 lutego, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/pustelnik-z-ochoty-146771> [dostęp: 20.05.2020]; J. Bińczycki, *Proza jak życie*, <https://www.onet.pl/?utm_source=kultura.onet.pl_viasg_kultura&utm_medium=referral&utm_campaign=leo_automatic&src=ucs&pid=66c8b8b8-cb68-4afd-bc15-31e20da1994b&sid=bf78661f-61f7-40de-becc-94f65255b9ae&utm_v=2> [dostęp: 20.05.2020]; A. Warnke, *Michał Cichy*, „Culture.pl”, <<https://culture.pl/pl/tworca/michal-cichy>> [dostęp: 20.05.2020].

⁴⁵ Swoją drogą o „spacerowniku” jako formie literackiej pisała już K. Szalewska, *Pasaż tekstowy. Czytanie miasta jako forma doświadczenia przeszłości we współczesnym eseju*, Kraków 2012.

ki Cichego – jako refleksyjne czy wręcz medytacyjne opowieści o pieszym przemierzaniu Warszawy, przetykane zagęszczonymi opisami tego, co autor napotyka po drodze – sytuują się w tradycji eseju. Z jednej strony bowiem spacer, przechadzka nierzadko bywają ramą tematyczną, pretekstem, ale i materia eseistycznej narracji (by powołać się na najbardziej znane teksty tego rodzaju autorstwa Thoreau czy Woolf). Z drugiej strony – równie często są te praktyki metaforą kondycji czy też postawy eseisty jako „spacerowicza, przechodnia, komentatora – obecnego, a nieuczestniczącego”, o czym pisze Sendyka, przypominając, że „idealna realizacja tych tendencji zjawia się w podmiocie tekstów Jerzego Stempowskiego”⁴⁶. Te tak dobrze rozpoznane skojarzenia wynikają stąd, że bezcelowe, swoiście autoteliczne chodzenie uznaje się za synonim twórczego myślenia, mogą jednak owe asocjacje skutkować rozsunieniem znaczenia metaforycznego i dosłownego, osadzeniem eseistycznego ja w paradoksalnie statycznej, bo spetryfikowanej, figurze przechodnia. Toteż podjęta przez Cichego próba podtrzymania i jednocześnie zdynamizowania tego ugruntowanego konceptu, a przy tym opowiedzenia o rzeczywistości bez sięgania po kategorie filozoficzne, społeczne czy polityczne okazuje się właściwie pomysłem bezprecedensowym, porównywalnym w jakiejś mierze z pisarstwem Jolanty Brach-Czainy. Zwłaszcza że jego narracja o chodzeniu również sprzyja rozszczelnianiu antroponormatywnego konstruktów człowieka.

Co może dziwić na tle ustaleń przywoływanych przez Rebecę Solnit w eseistycznym skądinąd zbiorze *Zew włóczęgi. Opowieści wędrowne*. W tej swoistej kulturowej historii chodzenia (powiązanej z przeglądem najrozmaitszych nadanych mu znaczeń, a także socjopolitycznych funkcji), problemowo osadzonej głównie w kontekście anglosaskim, niemniej interesującej na gruncie polskim, gdzie brak innych tego rodzaju opracowań, autorka cały jeden rozdział poświęca zestawieniu teorii antropologicznych, wedle których sposób, w jaki chodzimy, skorelowany z przemianami anatomii, stanowi „zwornik całej teorii ewolucji człowieka”⁴⁷. Na przykład podług jednej z licznych, czasem konkurujących ze sobą, koncepcji dwunożność, „ograniczając zakres ekspozycji” skóry na słońce, pozwoliła przodkom *homo sapiens* przemieszczać się na większe odległości. Inna, prawdopodobnie najbardziej rozpowszechniona hipoteza, mówi, że wyprostowana pozycja ciała przyczyniła się do oswobodzenia górnych kończyn owych przed-ludzkich istot, dzięki czemu mogli oni wykonywać coraz bardziej skomplikowane narzędzia, co z kolei wpłynęło na rozwój ich mózgow, więc i inteligencji, a w konsekwencji

⁴⁶ R. Sendyka, dz. cyt., s. 44.

⁴⁷ R. Solnit, *Zew włóczęgi. Opowieści wędrowne*, przeł. A. Dzierzgowska, S. Królak, Kraków 2018, s. 73.

doprowadziło do wykształcenia się nowego gatunku⁴⁸. Rzecz jasna, mimo pewnych rozbieżności, trudno podważać podstawowe założenia łączące te teorie, niemniej można na owe kwestie spojrzeć nie tyle przez pryzmat różnic między człowiekiem i pozostałymi ssakami, ile akcentując pokrewieństwa, o których zresztą Solnit wspomina, nie poświęcając im jednak zbyt wiele uwagi. Wszak kiedy przemieszczamy się o własnych siłach, pod pewnymi względami wciąż przypominamy inne zwierzęta, w wymiarze fizjologicznym podlegamy podobnym ograniczeniom i – co chyba najważniejsze – jak one „poznajemy świat za pośrednictwem ciała”⁴⁹, choć, oczywiście, przy dominującym udziale odmiennych zmysłów.

Między tymi stanowiskami na swój sposób mediuje Tadeusz Sławek. W dwóch korespondujących ze sobą esejach – *U-chodzić* i *Śladem zwierząt. O dochodzeniu do siebie*, wyeksponowane w tytułach formuły utworzone od czasownika „chodzić” filozof czyni kluczowymi, operacyjnymi metaforami dla myślenia o podmiotowości. Pisze o ludzkiej kondycji jako przechodniej: „tam, gdzie żyję »jak zwierzę«, moja górna kończyzna bardziej przypomina »łapę« niż rękę: wykonuję czynności, przede wszystkim odpowiadając na potrzeby i wymogi okoliczności stojącego się anonimowego bycia, które kierują mną w większym stopniu niż wymogi ludzkiego ładu”⁵⁰. Podobnie,

⁴⁸ Tamże, s. 53–75. Zob. F. Gros, *Filozofia chodzenia*, przeł. E. Kaniowska, Warszawa 2017.

⁴⁹ Tamże, s. 52, 74.

⁵⁰ T. Sławek, *Śladem zwierząt...*, s. 11. Ten wyimek jest odpryskiem oryginalnej koncepcji podmiotowości, którą Sławek objaśnia wielokrotnie w kolejnych fragmentach swego meandrycznego eseju, między innymi w następującym, jednym z bardziej zwięzłych passusów: „»Jak zwierzę« jest stanem, w którym odnoszę się do tego, co mnie otacza, i angażuję się w sytuację, w jakiej się znajduję, z zachowaniem dystansu wobec państwa i opinii nadających ton życiu społecznemu” (s. 74). Mowa o kondycji kogoś, czyja relacja ze światem nie sprowadza się do utylitarnych stosunków, w szczególności ekonomicznej wymiany, kalkulacji zysków i strat, kto nie uwewnętrznia instytucjonalnych ram ładu; szuka zaś nowej formuły wspólnoty – heterogenicznej, niedomkniętej, dynamicznej, rekreującej się w metamorfozach, realizującej się w „polityce braterstwa” (s. 68). Tym samym w refleksji uczonego objawiają się też zgubne skutki „życia wyłącznie jak człowiek”, czyli bez baczenia na całą resztę istnień bez litości dla nich (s. 130). Przechwytyjąc nacechowaną zasadniczo pejoratywnie frazę „jak zwierzę”, organizując wokół jej reinterpretacji cały filozoficzny wywód, myśliciel wyzyskuje subwersywny potencjał tego retorycznego tropu. I choć „zwierzę” rozumie przede wszystkim figuratywnie, to jednocześnie twórczo osłabia opozycję animalne/ludzkie. Uczony podkreśla, że w tym porównaniu nie chodzi o jakąkolwiek iluzję utożsamienia z innymi gatunkami, lecz o rozszerszenie naszych związków ze światem (s. 40) – obranie poza-ludzkiego punktu odniesienia pozwala bowiem krytycznie spojrzeć na zastany arcy-ludzki porządek, zdystansować się od przyjmowanych ról i wynikającej z nich władzy, rozpoznać i odzyskać własną kruchość oraz pragnienie – którego spełnić nie sposób – „autentyczności bycia”. Wszelako wyciągając z owego porównania tak daleko idące wnioski, Sławek pośrednio wskazuje na konsekwencje wynikające z podrzędnej pozycji, w jakiej umieściliśmy zwierzęta, wobec czego istotne staje

kiedy idziemy – nie uroczyście kroczymy⁵¹ – zawsze możemy wybrać, by iść raczej na łapach niż nogach. Warto tę myśl przyłożyć do pisarstwa Cichego. Właśnie tak w odniesieniu do niego chciałabym rozumieć frazę Miłobędzkiej „na dwu i na czterech łapach” – obserwując, jak eseista opuszcza centrum swojej opowieści i w pewnym sensie wychodzi z roli człowieka, w mniejszym stopniu zaś odwołując się do zasugerowanej w tej formule interakcji przedstawicieli różnych gatunków.

Trzeba jednak wciąż przy tym pamiętać, że dosłownie *spiritus movens* fragmentów, które złożyły się na obie książki Cichego, był pies (przez pewien czas nawet dwa psy), a właściwie konieczność wychodzenia na codzienne spacerunki z nieżyjącą już suczką Myszką i zmarłym wcześniej od niej Poldkiem vel Boczusiem. Te okoliczności autor sygnalizuje dość dyskretnie, by nie powiedzieć: szyfruje je w swoich tekstach, zdradzając niekiedy nietypową porę (na przykład przed świtem), o jakiej znalazł się poza domem, na ulicy, lub posługując się czasownikami w liczbie mnogiej, sugerującymi czyjeś towarzystwo, najprawdopodobniej właśnie zwierzęcia. I o ile w *Zawsze jest dzisiaj* suczka, bo to głównie ją wspomina wprost, okazuje się zaledwie epizodyczną bohaterką zapisków, o tyle w *Pozwól rzece płynąć* staje się pełnoprawną towarzyszką zwykle nieodległych wędrówek, jednak jej charakter i temperament przedstawione są dość oszczędnie (nie jest to bowiem typowa narracja poświęcona psio-ludzkiej więzi⁵²). Niemniej dzięki Myszcze Cichy zwraca uwagę na inne psy, zawiera z nimi nie zawsze tylko przygodne znajomości, daje do zrozumienia, że uznaje je za osoby⁵³, kreśli ich mikroportrety, sugestywne, niczym nieróżniące się od analogicznych (i anegdotycznych) opowieści o ludzkich sąsiadach – mieszkańcach oraz bywalcach pobliskich ulic.

Ale nawet biorąc pod uwagę szczególny charakter tej międzygatunkowej relacji, trudno mi się zgodzić z Magdaleną Roszczyniałką, która w wyczerpującym artykule poświęconym doświadczeniu przestrzeni w książkach Cichego, nie uwzględniając różnic między nimi, wyraźnie eksponuje rolę

się podejmowanie wysiłków redefiniowania ich miejsca, a także rezygnacji ze sprawowania nad nim kontroli.

⁵¹ T. Sławek, *U-chodzić...*, s. 8.

⁵² Taki charakter ma natomiast krótka wspomnieniowa proza, w której Cichy opowiedział o wszystkich bliskich sobie psach. Tegoż, *Szesnaście łap, trzydzieści lat*, [w:] *O psach*, z il. O. Niepsuj, Wołowiec 2018, s. 5–24. Tę narrację dopełnia, ale też poniekąd weryfikuje wzmianka w *Do syta*, książce pisanej po śmierci Myszki, gdzie autor zdradza, że ponieważ „ma dostatek miłości od żony, pies, wielki emocjonalny grzejnik, przestał być mu potrzebny” (s. 26).

⁵³ Tamże, s. 19; M. Cichy, *Pozwól rzece płynąć*, Wołowiec 2019, s. 42. (Dalej jako Przp, wraz z podaniem numeru strony). Jednocześnie w drugiej ze swoich książek ukazuje Cichy – dla zwierząt bez wątpienia niekorzystną – arbitralność tego rodzaju określeń, kiedy pisze o starszej pani, dla której papuga (z gatunku żako kongijskie) „była osobą” (Przp, 112).

Myszki w obu narracjach. Twierdzi, że autor przedstawia i niejako przyjmuje psią optykę, że swoje obserwacje stara się wzorować na sposobie postrzegania świata przez suczkę⁵⁴. Sądzę, że literaturoznawczyni wyciąga zbyt daleko idące wnioski, nawet jeśli można wskazać pojedyncze fragmenty tego rodzaju, pojawiają się one raczej na prawach wyjątku, nie wpływają znacząco na decyzje pisarskie autora. Więcej wskazywałoby na to, że o ile tempo spacerów psa i opiekuna jest podobne czy raczej zsynchronizowane, o tyle uwaga obojga okazuje się odmiennie skalibrowana, co jest przecież uwarunkowane przez ich przynależność gatunkową, fizjologię, dyspozycje poznawcze⁵⁵. Zresztą ostatecznie Roszczynialska instrumentalizuje owe zabiegi, dowodzi bowiem, że są one podporządkowane zamysłowi wyrażenia „przeżycia estetycznego” wywołanego przez „bodźce napływające z przestrzeni życia codziennego”⁵⁶. Nie sposób się nie zgodzić, że Cichy dowartościowuje ten aspekt percepcji i oddaje go w adekwatnej, dopracowanej literacko formie, jednakże śladów przekroczenia antropocentrycznej perspektywy upatrywałabym w innych, mniej oczywistych posunięciach eseisty, który wydobywa autonomię oraz sprawczość pozaludzkich istot, nie próbując jednocześnie ich naśladować czy tym bardziej przeniknąć. W konsekwencji lektura jego tekstów przez pryzmat jednostkowego doświadczenia okazuje się niewystarczająca.

Stawiam tezę, że jedną z kluczowych właściwości narracji Cichego jest – znajdująca odzwierciedlenie w opisach przemieszczania się – praktyka „splatania otwartego świata”, jak rozumie ją autor tej formuły – antropolog środowiska Tim Ingold, próbujący scharakteryzować i odróżnić postawę człowieka zajmującego świat od postawy człowieka świat zamieszkującego:

[...] otwarty świat, w którym mieszkają ludzie, nie jest dla nich z góry przygotowany, lecz nieustannie powstaje wokół nich. To świat *procesów* twórczych i transformacyjnych. I jeśli te procesy są istotą postrzegania, to są one także istotą tego, co jest postrzegane. Aby zrozumieć, w jaki sposób ludzie mogą zamieszkiwać w świecie, należy zwrócić uwagę na dynamiczne procesy tworzenia się tego świata – procesy,

⁵⁴ M. Roszczynialska, *Michała Cichego doświadczenie przestrzeni*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2017, nr 11, s. 121–123. Wprawdzie w przywołanej wspomnieniowej prozie Cichy pisał, że stara się naśladować proste życie Myszkki, ale jednocześnie podkreślał, jak bardzo jej sposób doświadczania świata – przede wszystkim za pośrednictwem wrażeń węchowych – różni się od ludzkiego. M. Cichy, *Szesnaście lat, trzydzieści lat...*, s. 17.

⁵⁵ Gdyby chcieć pogłębić ten kierunek rozważań, należałoby uwzględnić ustalenia etologów uprzytomniających występujące między nami a zwierzętami, szczególnie tymi, w towarzystwie których spacerujemy (więc rzecz jasna psami), różnice w zmysłowej percepcji otaczającego świata. Por. np. A. Horowitz, *Oczami psa. Co psy wiedzą, czują i myślą*, przeł. M. Bugajska, Warszawa 2015, s. 274–275.

⁵⁶ M. Roszczynialska, dz. cyt., s. 118.

w których zanurzeni są zarówno obserwatorzy, jak i zjawiska, które ci obserwatorzy postrzegają⁵⁷.

Znamienne, że wykładając dalej swą koncepcję, Ingold sięga po bliski Cichemu kod skojarzeń związanych z ruchem, jako najbardziej adekwatnie charakteryzujący modus naszego udziału w rzeczywistości:

[...] mieszkańcy ziemi raczej przechodzą *przez* świat-w-trakcie-tworzenia, aniżeli chodzą *po* jego wcześniej uformowanej powierzchni. Przechodząc przez świat, zalenie od okoliczności, doświadczają wiatru i deszczu, słońca i mgły, mrozu i śniegu oraz wielu innych sytuacji, które zasadniczo wpływają na ich nastroje i motywacje, na przemieszczanie się i na ich przetrwanie – i które jednocześnie rzeźbią i erodują liczne powierzchnie, po których stąpają mieszkańcy świata⁵⁸.

Zarazem – podkreśla uczyony – nie powinno umykać, że mieszkańcy ziemi, pozostając podatni na bodźce zewnętrzne, warunki atmosferyczne, sami wykazują podobną sprawczość. Toteż Ingold opisuje środowisko jako sferę tkania, splatania linii życia, których trajektoriami są wszystkie organizmy, istoty – ludzkie i nie-ludzkie⁵⁹. Wynikająca stąd, postulowana przez antropologa formuła ekologii, zajmującej się badaniem owych szlaków, niesie równościowe przesłanie, choć niekoniecznie uwzględniające uwarunkowania właściwe dla antropocenu, i relacji, jakie człowiek narzuca przyrodzie.

Upraszczaając odrobinę, można by stwierdzić, że Cichy wypełnia i dopełnia, ale też poniekąd weryfikuje zbudowaną przez Ingolda konceptualną ramę, wprowadzając do niej treść życia. Obie jego książki – w różnym stopniu – przypominają zapis procesu „tworzenia (się) świata” zachodzącego w konkretnej czasoprzestrzeni. I to – co trzeba zaznaczyć – w przestrzeni miasta, Cichy unieważnia więc fałszywą, wciąż jednak funkcjonującą (choćby w rozważaniach Solnit⁶⁰) opozycję przyrody i miasta/cywilizacji, a jego eseje wpisują się w refleksję na temat biopolis (notuje zresztą: „miasto jest

⁵⁷ T. Ingold, dz. cyt., s. 81, podkr. Autora. O tym, że koncepcje szkockiego antropologa mogą być inspirujące dla ujęć literaturoznawczych świadczą np. artykuły A. Karpowicz, *Topo-Grafia (w) ruchu. Sztuka chodzenia Mirona Białoszewskiego*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2015, nr 4, s. 97–106; oraz M. Tomczok, *Ontologia nienowoczesności w poezji Piotra Szewca*, „Forum Poetyki” 2020, nr 19, s. 6–17.

⁵⁸ T. Ingold, dz. cyt., s. 82-83, podkr. Autora.

⁵⁹ Tamże, s. 92–93. Warto przy tym dodać, że Ingold wyraźnie dystansuje się od niektórych postantropocentrycznych koncepcji wyzyskujących metaforę sieci bądź splątania podmiotów, przede wszystkim Bruno Latoura, do pewnego stopnia inspirowane się zaś pracami Gilles’a Deleuze’a i Félix’a Guattari’ego. Tamże, s. 89–91, 169–170. Zob. K. Wala, *Ułożyć świat na nowo. Rekonstrukcja koncepcji Tima Ingolda (I)*, „Etnografia. Praktyki, Teorie, Doświadczenia” 2016, nr 2, s. 189-209.

⁶⁰ R. Solnit, dz. cyt., s. 265.

przyroda” (Przp, 113))⁶¹. Ale przede wszystkim odniesienie ich do wypracowanej przez Ingolda w zasadzie nieantagonistycznej wizji środowiska każe zastanowić się nad rolą narracji – jako nie tylko immanentnie inscenizującej ludzką przewagę i często ją problematyzującej, lecz umożliwiającej także eksperymentalną rekonfigurację pozycji innych bytów.

Wobec czego trzeba najpierw podkreślić, że uwidaczniające się w tym kontekście różnice między książkami Cichego, stają się bardziej istotne niż łączące je oczywiste pokrewieństwa. I tak: *Zawsze jest dzisiaj* to swoisty kolaż migawkowych zapisków podzielonych na trzy części, oznaczonych – zamiast tytułów – rzymskimi cyframi: XI, XII, I. Ta kolejność mogłaby sugerować, że wskazują one na miesiące; jeśli tak rzeczywiście jest, to raczej chodziłoby o miesiące, w których powstawały poszczególne partie, a nie o kronikę zdarzeń (jakkolwiek rozumianych) z listopada, grudnia i stycznia dwóch lat⁶². Każda z tych całości okazuje się też nieco inaczej sprofilowana. Na XI składają się notatki skupione wokół fenomenu uwagi, uważności, Cichy stara się scharakteryzować ten stan, zastanawiając się, jakie okoliczności szczególnie mu sprzyjają. Kolejną – najdłuższą – część XII otwiera równoważnik zdania: „Podróże po Warszawie”⁶³, w którym właściwie streszcza się jej zamysł – nakreślenia prywatnej panoramy miasta, mowa bowiem o ulubionych trasach spacerów (np. na lotnisko), intrygujących miejscach, detalach i osobliwościach architektonicznych, anegdotycznych scenkach na ogół z udziałem nieznanym osób uchwyconych w niekoniecznie bardzo

⁶¹ Na temat historycznych przeważnie opresyjnych relacji miasta i przyrody oraz współczesnych alternatywnych propozycji (wypracowywanych na gruncie teorii kulturowych oraz w ramach projektów artystycznych), wskazujących na możliwość osiągnięcia równowagi środowiskowej – zob. E. Rybicka, *Biopolis – przyroda i miasto*, „Teksty Drugie” 2018, nr 2, s. 57–75; E. Rewers, *Humanistyka wobec koncepcji 'kultury natury'*, „Teksty Drugie” 2017, nr 1, s. 163–176. Warto również od razu odnotować, że zainteresowanie miejską przyrodą oraz upodobanie do spacerów po Warszawie ciekawie łączy książki Cichego z twórczością Mirona Białoszewskiego; Dobrosława Korczyńska-Partyka wymienia wręcz eseistę wśród „spadkobierców” autora *Chamowa* – twórców „otwartych na inne sposoby widzenia miasta”. Podobne skojarzenia mieli niektórzy spośród komentatorów *Zawsze jest dzisiaj* oraz *Pozwól rzece płynąć*, m.in. Tadeusz Sobolewski, Magdalena Roszczynialska. Istotnie, mimo zasadniczych różnic między wyobrażeniami i praktykami pisarskimi tych autorów, obaj w sposób nowatorski przedstawiają przyrodę, starając się w swoich tekstach zagwarantować jej autonomię. D. Korczyńska-Partyka, *Urbonatura – hybrydyczna przestrzeń miasta na przykładzie twórczości Mirona Białoszewskiego*, „Teksty Drugie” 2018, nr 2, s. 154. Por. A. Karpowicz, *Zielnik Mirona Białoszewskiego. Rośliny, miasto, literatura*, „Teksty Drugie” 2018, nr 2, s. 166–186.

⁶² Swoją drogą bez większego trudu można rozszyfrować, że zapiski Cichego opublikowane w *Zawsze jest dzisiaj* w 2014 roku odnoszą się do 2011 roku – w książce mowa o groźnym huraganie Irene, który wówczas przeszedł m.in. nad wschodnim wybrzeżem Stanów Zjednoczonych i Kanady, oraz o wyborach parlamentarnych w Polsce – te miały miejsce jesienią owego roku.

⁶³ M. Cichy, *Zawsze jest dzisiaj*, Wołowiec 2014, s. 13.

niezwykłych sytuacjach. Dopiero ostatnia część – I – przypomina *Pozwól rzecze płynąć*, choćby dlatego, że wyraźnie zostały zaznaczone granice czasowe, w jakich się zawiera: od lipca do grudnia, a – poniekąd w konsekwencji – w narracji dominują opisy pogody; w dwóch poprzednich fragmentach porządek chronologiczny nie odgrywa większego znaczenia, choć incydentalnie Cichy wskazuje na konkretne miesiące.

Natomiast tom *Pozwól rzecze płynąć* pozbawiony jest tego rodzaju czytelnych wewnętrznych podziałów na samodzielne całości. Zapiski rozpięte są między początkiem stycznia – świętem Trzech Króli a drugą połową czerwca – dniem świętego Jana 2013 roku (co łatwo ustalić, sprawdzając, w którym roku podana data przypada na wskazany dzień tygodnia), narrację organizują dwa zbiegające się rytmy: cyklu przyrodniczego i kalendarza świąt katolickich (Wielki Tydzień i Boże Ciało), na nie zaś niekiedy nakładają się – jako kolejny plan czasowy – odniesienia do lokalnych wydarzeń historycznych. Wreszcie: stosunkowo dużo miejsca zajmują tu bezinteresowne opisy środowiska i warunków atmosferycznych, które w *Zawsze jest dzisiaj* raczej występują na prawach dygresji, przygodnych, zinstrumentalizowanych wzmianek, a w ostatniej części, choć już nie incydentalne, mają jednak mniej kronikarski charakter, dlatego do nich odwołuję się umiarkowanie i raczej kontekstowo. Poza tym – co również decydujące – w drugiej z książek istotne miejsce zajmują partie refleksyjne (często, ale nie zawsze, wydzielone w krótkich akapitach), które właściwie nie pojawiają w takiej rozbudowanej formie w poprzednim tomie. Zdają się tu pełnić dwojakie funkcje: wniosków wyciągniętych z poczynionych obserwacji oraz metakomentarzy, w ramach których Cichy namyśla się nad swoją relacją ze światem i sposobem, w jaki ją wyraża. Ich znaczenia zupełnie nie rozpoznali recenzenci *Pozwól rzecze płynąć*, jeśli w ogóle odnosili się do owych passusów, oceniali je raczej krytycznie, jako wydumane, zbędne⁶⁴ bądź uznawali za przynależne do autonomicznego wymiaru refleksji, nie zauważali, że w obrębie tych fragmentów autor podejmuje kluczowe dla swoich rozważań problemy,

⁶⁴ Zob. J. Wiaderny, dz. cyt.; J. Bińczycki, dz. cyt. Pewien wpływ na zastrzeżenia zgłaszane wobec refleksji Cichego mogły mieć też uprzedzenia w stosunku do dostrzegalnych w nich śladów zainteresowań autora buddyjską filozofią, które to prawdopodobnie skłoniły go do utworzenia grupy praktyki medytacyjnej; swoiste medytacje publikuje on również na swoim koncie na portalu społecznościowym Facebook, część z nich została włączona do tomu *Do syta*, ujawniającego jak pogłębiona jest wiedza autora na ten temat. Ta książka dowodzi też bezzasadności – ogłoszonej dwa lata przed jej ukazaniem się – krytycznej, a wręcz nieco protekcyjnej wypowiedzi Wojciecha Alblińskiego, sugerującego w jednym z felietonów, że zwrot pisarza w stronę duchowości może okazać się zgubny dla jego charakterystycznego stylu. Tenże, *Nie jesteś wolny. Sylwetka Michała Cichego*, „Kultura Liberalna” 2019, nr 52, <<https://kulturaliberalna.pl/2019/12/26/nie-jestes-wolny-sylwetka-michala-cichego/>> [dostęp: 20.05.2020].

rzutujące też poniekąd na odczytanie jego pierwszej książki. Co więcej, taka swoiście rozproszona i – trzeba podkreślić – niehierarchiczna dwudzielna narracja sprzyja szczególnej eseistycznej grze znaczeń, a w konsekwencji również reinterpretacji gatunku. Oto bowiem wyłania się raczej niespotykana konstrukcja, w której partie analityczne zostały zdominowane przez nieledwie fabularne sekwencje, w czym można by dopatrywać się gestu rezygnacji Cichego z dążenia do dyskursywnego zapanowania nad opisywaną rzeczywistością. Stąd wspomniane nasuwające wątpliwości genologiczne wobec tych tekstów, przynoszące zarazem potwierdzenie, że perspektywa nieantropocentryczna oddziałuje na ich strukturę.

Spojrzyć na rzeczy świata pierwszym okiem. Widzenie bez wypatrywania, wiedza bez myślenia, odpowiedź bez stawiania pytań. Moje istnienie nabiera wtedy kruchej i przelotnej doskonałości, której źródłem jest otoczenie. (Przp, 29)

Świat nabywa cech osoby. Nieskupiony w ludzkiej soczewce jest zupą ugotowaną z cząstek i fal, zupą bez koloru i smaku. Nabiera formy dopiero poprzez formę ludzką, kiedy traci bezforemność i staje się projekcją. Zaczyna mówić dopiero, kiedy człowiek udzieli mu własnego głosu. Ale też mówi tylko tyle, ile zawiera człowiek, który swój świat opowiada.

Świat mówi jako osoba. A kiedy człowiek mówi cokolwiek o świecie, mówi o sobie. Nie o tym, co o sobie wie, tylko o tym, kim w głębi jest, nawet tego o sobie nie wiedząc. Wszystko jest autoportretem.

Twój świat to ty. (Przp, 60)

Być we świecie na prawach przedmiotu. Być uczestnikiem, a nie sędzią. Być jednym z mnogości, nie odróżniać się. Umysł odpuszcza kontrolę nad światem i po prostu uczestniczy. Nie myśli o tym, czego doświadcza. Pozwala zmianom płynąć. Można to nazwać stanem łaski, ale kiedy się w tym stanie jest, nie nazywa się go w ogóle. (Przp, 113)

Kiedy stawia się światu oceny, świat tylko potwierdza oceny. Pozostawiony bez ocen, zaczyna mówić własnym głosem. (Przp, 120)

Spośród kilkunastu zamieszczonych w książce fragmentów o podobnym charakterze wynotowuję właśnie te cztery – w porządku, w jakim po sobie następują w znacznej odległości, rozdzielone rozmaitymi obserwacjami, relacjami ze spacerów, opisami okolicy. Układają się one w raczej spójne, choć niepozbowione zwrotów, rozważania o tym, że uzyskiwanie dostępu do świata polega na wchodzeniu w kontakt z nim, nie zaś na wchodzeniu w posiadanie go. Cichy bowiem daje do zrozumienia, że wizja tak szeroko rozciągniętej autonomii wymaga przezwyciężenia pewnych przyzwyczajzeń, może i ograniczeń, percepcyjnych. Dlatego wycofuje się z forsowanego

w drugim z ustępów przekonania o roli podmiotowego doświadczenia jako niezbywalnego filtra, a w kolejnych fragmentach sugeruje, że koncentracja na odbieraniu własnych wrażeń wiąże się z ryzykiem odebrania swoistości, odrębności zjawiskom, które wywołały owe reakcje. Potraktowane jako introspekcje byłyby te partie paradoksalne, skoro autor stopniowo wyrzeka się w nich wglądu w siebie, choć zarazem dokumentuje wewnętrzną dyskusję na temat wiarygodności tych usiłowań. Przekłada się to oczywiście na problem relacji tekstu do rzeczywistości i zupełnie podstawowe pytanie o reprezentację. Przy czym Cichy nie ulega iluzji niezapśredniczonego poznania, swoją indywidualną perspektywę ujawnia na różne sposoby. Między innymi poprzez dygresje i nawiązania do historii Warszawy, może zwłaszcza powstania 1944 roku⁶⁵, czy szczególne – chciałoby się powiedzieć duchologiczne⁶⁶ – wyczulenie na ślady transformacji oraz – przede wszystkim – rozmaite idiomatyczne sformułowania, metafory, które sprawiają, że opisy, składające się na omawiane książki, nie są niewinne i przejrzyste. Wobec czego powstaje stałe językowe napięcie między refleksami jednostkowej optyki a deklarowanym przez autora pragnieniem niezasłaniania sobą świata. Cichy jednak nie ogranicza się do zarejestrowania i sproblematyzowania takiego stanu rzeczy, ale między innymi za pomocą wspomnianych zabiegów stwarza warunki do szczególnego rodzaju ekspresji pozaludzkiej rzeczywistości, zwłaszcza przyrody. Zarazem autor raczej sceptycznie odnosi się do wszelkich prób projektowania na nią ludzkich kategorii, także przypadków udzielania jej głosu (Przyp, 54), być może jako deformujących, pozbawiających ją niezależności.

W tym kontekście szczególnie przydatne – w funkcji interpretacyjnych podpórek – stają się koncepcje wypracowywane w ramach stosunkowo młodej orientacji badawczej, jaką jest ekokrytyka materialna. Wskazuje ona na korzyści płynące z przełamania upraszczającej dychotomii tego, co dyskursywne i materialne (czyli szeroko rozumianej rzeczywistości fizycznej, często konkretnego, realnie istniejącego środowiska) w tekście literackim, w którym, gdy postrzegać go jako splot tych dwu, materia objawia pewnego rodzaju narracyjną sprawczość, wikłając ludzki podmiot – już niepanujący niepodzielnie nad wytwarzaniem znaczeń – w wielorakie zależności⁶⁷. W konsekwencji trzeba tu raczej mówić o wzajemnie konstytuują-

⁶⁵ Wszak głównie z tym tematem Cichy, jako autor ważnego demitologizującego artykułu poświęconego ówczesnym stosunkom polsko-żydowskim, był kojarzony do momentu debiutu książkowego. Zob. Michał Cichy, *Polacy – Żydzi: Czarne karty Powstania*, „Gazeta Wyborcza” 2012, 25 września, <https://wyborcza.pl/magazyn/1,124059,12549057,POLACY__ZYDZI__CZARNE_KARTY_POWSTANIA.html> [dostęp: 28.07.2020].

⁶⁶ Zob. O. Drenda, *Duchologia polska*, Kraków 2016.

⁶⁷ A. Ubertowska, dz. cyt., s. 34; D. Korczyńska-Partyka, dz. cyt., s. 149.

cych się instancjach. Właśnie taka nieustabilizowana pozycja autorskiego ja⁶⁸ charakterystyczna dla drugiej książki Cichego czyni wiarygodnymi fragmenty – które, choć zdają się niepozorne, mogą uchodzić za swoiście eksperymentatorskie – poświęcone w całości zjawiskom przyrodniczym oraz atmosferycznym.

W cytowanym już eseju Ingold – chcąc uprzytomnić znaczenie i dynamikę procesów nieustannie zachodzących w środowisku, kompromitujących wizję świata jako zamkniętej, uporządkowanej przestrzeni, „gotowego wnętrza”, z którego tylko korzystamy – zastanawia się, „co by było, gdybyśmy przenieśli się na zewnątrz i prowadzili dociekania pod gołym niebem?”. I odpowiada zaraz, że „przede wszystkim musielibyśmy stawić czoło [...] pogodzie”⁶⁹. W *Pozwól rzece płynąć* Cichy poniekąd podejmuje to wyzwanie. Okazuje się, że jego narracja jest właściwie w całości zdeterminowana przez warunki atmosferyczne. I prawdopodobnie przybrałaby odmienny kształt, gdyby pogoda tamtego roku, o którym opowiada, była inna. Na przykład styczniowy mróz i troska o napotkanego bezdomnego mężczyznę staje się dla autora impulsem do opisanego lokalnej społeczności osób znajdujących się w podobnej sytuacji życiowej. Najwyraźniej czas zimowego spoczynku w przyrodzie stwarza narracyjną przestrzeń do snucia różnorodnych retrospektywnych, anegdotycznych opowieści o mieszkańcach tej części dzielnicy (pani Jance z kiosku i fryzjerce Kaśce – „nauczycielkach kontaktu i obecności” (Przp, 13), sąsiadach, „złomiarzach”), o historii i architekturze Ochoty oraz o samej kamienicy Cichego. Wiele tłumaczy następujące spostrzeżenie, które pada w pewnym momencie: „Śnieg wygrał. Wydarzenia ustały. Nikogo się nie widywało. Ani ludzi, ani nawet znajomych psów” (Przp, 34). Rzeczywiście to śnieg – w owym roku z przerwami leżący na ulicach aż do początku kwietnia – staje się jednym z głównych i bardziej dynamicznych bohaterów dużej części książki, jako że podlega subtelnym zmianom w zależności od temperatury – gdy ta spada, bywa lepki, innym razem drobny i suchy, sypki; równie szybko jak „się zużywa” (Przp, 30), brudzi, topnieje, zamienia w błoto, tak się odnawia wraz ze świeżą warstwą. Na przestrzeni zapisków z kolejnych zimowych i wiosennych miesięcy ujawnia się podatność mieszkańców Ziemi i samej ziemi na jego oddziaływanie. Wszak mimo że w mieście śnieg raczej daje się fizycznie opanować, na przykład zmieść, to jako fenomen pogodowy (nie klimatyczny) nie podlega bezpośredniej kontroli człowieka, nie sposób go przecież zatrzymać, wymaga od nas przystosowania się.

⁶⁸ Na temat kondycji podmiotu przekształcanego dzięki relacjom ze środowiskiem, „uświatowionego, immersywnego” – zob. A. Ubertowska, dz. cyt., s. 30, 21.

⁶⁹ T. Ingold, dz. cyt., s. 82.

W tym czasie – w oczekiwaniu na rozpoczęcie procesów wegetacyjnych – Cichy sporo pisze też o zmianach zachmurzenia, wietrze, ptakach zimujących w Warszawie. Natomiast im robi się cieplej, tym więcej miejsca poświęca przyrodzie, od 9 kwietnia do ostatnich dni maja prowadzi bardzo szczegółowy „kalendarz przemiany wiosennej” (Przp, 66); rejestruje jej oznaki właściwie dzień po dniu, odnotowując daty, kiedy na jakim drzewie pojawiły się kwiaty, a później pierwsze liście – im poświęca najwięcej uwagi (przyznaje, że jest z nimi zżyty jak z osobami (Przp, 85)), nieco wcześniej odkrywa, że wróciły kwiczoły, a zaraz po nich gawrony, pieczołowicie zapisuje, że udało mu się zauważyć pierwszą muchę, pierwszego komara, pierwszego żuka. Nie jest ten okres wypełniony wyłącznie relacjami z życia roślin i zwierząt (tu zwłaszcza: zachowań lęgowych ptaków), wszak intencją Cichego wydaje się być raczej dążenie do zniesienia tradycyjnej antroponormatywnej hierarchii ważności, nie zaś prostego jej odwrócenia, podkreśla: „nie ma powagi większej niż istnienie. Ważne i nieważne – ono tej różnicy nie zna” (Przp, 120). Jeśli więc w ciągu owych kilku tygodni sprawy przyrody wyraźnie wysuwają się na pierwszy plan, to dlatego że dla niej jest to najbardziej intensywny czas w roku, a narracja chce się z nią zestroić, naśladowując – by posłużyć się formułą Ingolda – bieg mnogich linii życia.

Oryginalność stylu i metody Cichego polega nie tylko na tym, że pisze on tak, by nie zawładnąć rzeczywistością, która znajduje się w horyzoncie jego doświadczenia, lecz również na tym, iż – jak sygnalizowałam – odsuwa je na dalszy plan. W istocie jawi się ono jako przygodne w stosunku do rozgrywającej się wokół „fabuły” przyrody, autor nie podporządkowuje jej sobie, nie narzuca się, unika wręcz statycznej postawy kontemplacyjnej, skierowanej na własne emocje. Zresztą mówi o tym, choć niezupełnie wprost, w jednym z refleksyjnych fragmentów *Pozwól rzecze płynąć*: „Świat jest ciągły, w przestrzeni i w czasie. Podział tej ciągłości na przedmioty i zdarzenia pochodzi z naszego wnętrza, które nie zadowala się przeżywaniem – przeżyć i puścić – ale dodatkowo chciałoby jeszcze zapamiętać, zmagazynować” (Przp, 86). A ponieważ jego narracją rządzi powściągliwość w relacjonowaniu i analizowaniu własnych wrażeń oraz nagromadzenie bodźców płynących ze środowiska, trudno ją streścić.

W pewnym momencie Cichy dochodzi do wniosku, że „świat nic poza sobą nie znaczy. Niczego nie ma do ukrycia, niczemu nie służy i nie jest dowodem na nic. Donikąd nie odsyła i nie ma natury tekstu” (Przp, 67). Ale jednocześnie, używając takich sformułowań jak „film botaniki”, „teatr przyrody” (Przp, 95), „transmisja na żywo ze spadania liści”⁷⁰, sygnalizuje, że stawia się w pozycji obserwatora, nieledwie czytelnika, co nasuwa sko-

⁷⁰ M. Cichy, *Zawsze jest dzisiaj...*, s. 60.

jarzenia z przywołani w epigrafach słowami Montaigne'a i Ingolda. Rzec jednak w tym, by zarazem raczej wystrzegać się przypisywania światu metaforycznych znaczeń, naruszających jego autonomię. Istotny zdaje się również fakt, że Cichy opowiada o konkretnych drzewach i trawnikach, czuje więc może swego rodzaju zobowiązanie wobec nich. Wszystko to potwierdza zasadność umieszczenia jego perspektywy w obszarze wyznaczonym przez rozważania Tadeusza Sławka o nicującej tradycyjne rozumienie ludzkiej podmiotowości kondycji kogoś, kto wobec świata stara się być „jak zwierzę”. Dzięki czemu – pisze filozof – i świat oswobadza się z antroponormatywnych ram, odzyskuje swoistość, co również odpowiada inkluzywnym eseistycznym praktykom autora *Pozwól rzecze płynąć*.

Kiedy jestem „jak zwierzę”, świat dochodzi do siebie. W tym stanie nie tylko ja spoglądam na świat, lecz także on patrzy na mnie, czyni to „przenikliwie” [...], przyciągając mnie „jak magnes”. Będąc „jak zwierzę”, pozostaję w szczególnej wspólnotocie ze światem. Jakbym pokonywał Pascalowską granicę między samotnym indywiduum a milczącym i obojętnym kosmosem. To, że jestem „jak zwierzę”, oznacza, iż nie tyle oddalam się od tego, czym byłem do tej pory, ile że zostawiam siebie za sobą. Teraz należę do świata, który dochodzi do siebie, a nie do mnie⁷¹.

Przejawem zarysowanego tu niepozornego radykalizmu propozycji Cichego jest także zasadniczo afirmatywne nastawienie eseisty do świata, przy czym różnice między jego książkami pozwalają dostrzec, jak ćwiczył się on w tej postawie. Świadczy o tym choćby rezygnacja ze złośliwych, prześmiewczych, a niekiedy wulgarnych i seksistowskich uwag pojawiających się w *Zawsze jest dzisiaj*. Wszelako można by krytycznie spojrzeć na inne następstwa tak poprowadzonej narracji, czyli odmowę angażowania się w dyskusje polityczne, które Cichy uznaje za produkt mediów⁷², a dalej niefrasobliwe opisy plastikowych śmieci, pozbawione potępiającego komentarza, wreszcie brak wyrażanej wprost troski o los przyrody, jakby katastrofa ekologiczna nie była rzeczywistością, z którą musimy się na co dzień mierzyć. Ale można też te bezinteresowne, kameralne zapiski uznać za konieczny rewers rozmaitych mniej lub bardziej jawnie interwencyjnych esejów. Inna rzecz, że autor poniekąd wykonuje polityczne gesty, choćby kiedy stara się bez uprzedzeń – niechęci, ale i protekcyjnego współczucia – opowiadać o tzw. „przeigranych” transformacji ustrojowej, znajomych zbieraczach złomu, bezdomnych, nie sprowadzać spotkań z nimi oraz ich losów do figur problemów społecznych⁷³; a przede wszystkim kiedy spraw bieżą-

⁷¹ T. Sławek, *Śladem zwierząt...*, s. 35.

⁷² M. Sowiński, M. Cichy, dz. cyt.

⁷³ J. Wiaderny, dz. cyt.

cych, ludzkich nie stawia w centrum swoich wywodów, właściwie rezygnuje w nich z konceptu centrum. Potrzeba narracji o względnie harmonijnym splataniu się ze światem wynikałaby między innymi z sensotwórczej roli takiej pozytywnej wizji wspólnoty. Wszak przyznaje Cichy, że o Warszawie, a zwłaszcza o Ochocie nie pisze, dlatego że je wybrał czy szczególnie je sobie upodobał (Przp, 18); pisze o nich dlatego, że wraz z Myszka, z jej „psimi psiólkami” oraz z ich opiekunami, z roślinami (nie tylko długowiecznymi) stwarza te miejsca, powstające – uznalby zapewne Ingold – na przecięciu linii życia⁷⁴, i czyni z nich raczej oś ruchu niż punkt dojścia, zwłaszcza że podstawową figurą osiadłości jest dla niego spacer. Zamieszkiwanie świata bowiem jako postawa właściwa dla pisarstwa Cichego, choć z jednej strony ma wiele wspólnego z koncepcjami Ingolda, z drugiej z formułą podmiotowości Sławka, nie jest z nimi tożsame, i wynika przede wszystkim z praktyki zamieszkiwania realnej przestrzeni. Ustala się w dialogu ze światem, polega na ciągłym nawiązywaniu niekoniecznie trwałych połączeń, a jednocześnie daje poczucie zanurzenia w istnieniu i prowadzi do przejścia się wszelkimi jego postaciami.

4

Alternatywna opowieść o eseju – opowieść jako odpowiedź na wyzwanie antropocenu – mogłaby rozpocząć się następującymi słowami Sławka: „Montaigne pisze swe eseje zwane próbami »jak zwierzę«”. „Zwierzę – dopowiada myśliciel – należy do kręgu próby, bycia jako sposobu stawiania czoła niegotowemu światu”⁷⁵. Jednakże ten efektowny koncept objaśnić można, odwołując się do wiązki ugruntowanych przeświadczeń na temat gatunku – zespołu przypisywanych mu cech, wśród których wymienia się charakterystyczną dla tej formy (i myślenia za jej pośrednictwem) ahierarchiczność, podejrzliwość wobec zastanych pojęć, systemów, wieloperspektywiczność. Zarazem nie trzeba zbyt szczegółowo tłumaczyć, że w praktyce owe wypreparowane właściwości nie zawsze przekładają się na konkretne teksty. To tyleż kwestia indywidualnych granic (poznawczych, imaginacyjnych, światopoglądowych) piszących, ile konwencjonalizacji okołoeseistycznego dyskursu, wyczerpującego się niekiedy w deklaracjach, powielającego wypróbowane chwyt, nieskłonny do prawdziwie ryzykownych przekroczeń. Wszelako słowa filozofa można także potraktować nieledwie literalnie, to znaczy przyjąć, że esej potrafi stać się przestrzenią wyrazu dla prób bycia (człowiekiem) poza antroponormatywnym paradygmatem i dyskursem.

⁷⁴ T. Ingold, dz. cyt., s. 94.

⁷⁵ T. Sławek, *Śladem zwierząt...*, s. 13, podkr. Autora.

Więcej: niewykluczone, że właśnie cała pozaludzka spleciona rzeczywistość, której autonomię staramy się oddać, którą koncepcyjnie eksplorujemy, wystawia esej na szczególną próbę – próbę sprostania potrzebie nowej, swoiście zdecentralizowanej formule narracji. Przy czym w szerszej perspektywie nie chodziłoby tylko o zajmujące mnie, tak czy inaczej tematycznie sprofilowane ujęcia, lecz również o świadomość tych kwestii oraz wrażliwość na nie objawiające się mimochodem, na marginesie innych dociekań (zgodnie z postulatami Cary’ego Woolfe’a, by posthumanistycznej refleksji nie sprowadzać do zestawu przewidywalnych tematów⁷⁶).

Przyglądając się wątkom nieantropocentrycznym w polskich esejach ostatnich lat, nie szukałam oczywiście przepisu na tekst tego rodzaju bądź wzorcowej realizacji. Niemniej lektura książek Cichego pozwala poczynić ogólniejsze ustalenia, zbieżne zresztą z intuicjami, na które naprowadziły mnie rozpoznania Sendency. Licząc się z ryzykiem sformułowania nazbyt normatywnych wniosków z jednej strony, a z drugiej powtórzenia oczywistych konstatacji, sądzę, że tym, co wyróżnia ten typ eseju – niezależnie, czy będzie on ciężał bardziej ku naukowym rozpoznaniom, czy ku prozie niefikcjonalnej – okazuje się pozycja autorskiego ja. Podmiot nie tylko nie lokuje się na zewnątrz omawianego zjawiska, problemu, lecz także – bez względu na to, czym konkretnie się zajmuje – równolegle, niekoniecznie wprost, daje do zrozumienia, że podjęcie owych rozważań skutkuje dokonującymi się na bieżąco przewartościowaniami jego/jej perspektywy. Można by rzecz jasna stwierdzić, że takie ujęcie wciąż w centrum – zainteresowania, narracji – stawia człowieka. Częściowo to prawda, tyle że zasadniczo chodzi o stworzenie warunków do budowania alternatywnych, możliwie równościowych relacji, i o zarejestrowanie samego procesu rekonfiguracji czy nawet – jak to udaje się miejscami u Cichego – rozproszenia podmiotowości. Na podobnej zasadzie Sławek pisze o dochodzeniu do siebie śladem zwierząt, którą to formułę warto rozszerzać o przyrodę nieożywioną – ma ta postawa sprzyjać demontowaniu opresyjnej figury „człowieka”. Czego następstwem zdaje się gotowość do przyjmowania roli rzeczownika innych bytów, przede wszystkim uznawania ich spraw za równe swoim, a często po prostu za wspólne. W tym też przejawia się wpływ pozaludzkich organizmów, wszelkich przyrodniczych fenomenów, na kształt narracji. Co znaczy, że w antropocenie esej – gatunek programowo niezależny – nakłada na siebie zobowiązanie eksplorowania zjawisk, które nierzadko wymagają zajęcia wyraźnego stanowiska etycznego.

⁷⁶ C. Wolfe, „*Animal studies*”, *dyscyplinarność i post(humanizm)*, przeł. K. Krasuska, „Teksty Drugie” 2013, nr 1/2, s. 125–153.

I tu rysuje się kolejna kwestia: problem, a właściwie ryzyko sformułowania języka. Z jednej strony, jak starałam się pokazać (na przykładzie *Srebra ryb Środy*), pewne ujęcia wymagają zdemaskowania jako niestosowne. Afirmacji przemocowych praktyk, nadużyć wobec przyrody nie sposób już relatywizować, powoływać się na tradycję, ich rzekomo kulturotwórczą rolę, usprawiedliwiać stylistyczną maestrią czy, co gorsza, literacką rangą autora/autorki. Wszelako z drugiej strony byłoby wskazane, aby esej nie poprzestawał na powielaniu diagnoz antroponormatywnej dominacji, skutkujących nierzadko wtórną wiktymizacją podporządkowanych bytów, a także myślowym marazmem. Esej, pozwolę sobie powtórzyć wcześniejsze rozpoznanie, winien raczej stać się wentylem bezpieczeństwa dla ograniczeń postantropocentrycznych dyskursów: wskazywać perspektywy poszerzenia ich słowników, komplikować bądź dopełniać zastane koncepcje, odważnie je ze sobą zestawiać lub po prostu wcielać.

W pewnym sensie więc eseist(k)a porzuca, choć nie zawsze dosłownie jak Cichy, tyleż anachroniczną, co fantazmatyczną pozycję zewnętrznego bezstronnego przechodnia, przeciwnie – idzie w międzygatunkowym kolektywie, angażując się w relacje z otaczającym światem. Godząc sprzeczności, kształtuje swoje refleksje tak, by idiomatycznej narracji nadać postać co najmniej dwugłosu, jeśli nie wielogłosu.

BIBLIOGRAFIA

- Albiński W., *Nie jesteś wolny. Sylwetka Michała Cichego*, „Kultura Liberalna” 2019, nr 52, <<https://kulturaliberalna.pl/2019/12/26/nie-jestes-wolny-sylwetka-michala-cichego/>> [dostęp: 20.05.2020].
- Bednarek J., *Życie, które mówi. Nowoczesna wspólnota i zwierzęta*, Warszawa 2017.
- Bińczycki J., *Proza jak życie*, <https://www.onet.pl/?utm_source=kultura.onet.pl_viasg_kultura&utm_medium=referral&utm_campaign=leo_automatic&src=ucs&pid=66c8b8b8-cb68-4afd-bc15-31e20da1994b&sid=bf78661f-61f7-40de-bec-c-94f65255b9ae&utm_v=2> [dostęp: 20.05.2020].
- Brach-Czaina J., *Błony umysłu*, Warszawa 2003.
- Bratkowski P., *W stanie wolnym*, „Newsweek” 2017, 12 lutego.
- Cichy M., *Do syta*, Kraków 2021.
- Cichy M., *Polacy – Żydzi: Czarne karty Powstania*, „Gazeta Wyborcza” 2012, 25 września, <https://wyborcza.pl/magazyn/1,124059,12549057,POLACY___ZYDZI__CZARNE_KARTY_POWSTANIA.html> [dostęp: 28.07.2020].
- Cichy M., *Pozwól rzece płynąć*, Wołowiec 2019.
- Cichy M., *Szesnaście łap, trzydzieści lat*, [w:] *O psach*, z il. O. Niepsuj, Wołowiec 2018, s. 5–24.
- Cichy M., *Zawsze jest dzisiaj*, Wołowiec 2014.

- Czapliński P., *Polska do wymiany. Późna nowoczesność i nasze wielkie narracje*, Warszawa 2009.
- Czapliński P., *Resztki nowoczesności. Dwa studia o literaturze i życiu*, Kraków 2011.
- Derrida J., *The Animal That Therefore I Am (More to Follow)*, transl. D. Wills, „Critical Inquiry” 2002, vol. 28, no. 2 (Winter), p. 369–418.
- Drenda O., *Duchologia polska*, Kraków 2016.
- Durczak J., *Ekohistoria w literaturze: trop amerykański i trop polski*, [w:] *Historia i narracje. Od historii lokalnej do opowieści postantropocentrycznej*, red. R. Makarska, Kraków 2019, s. 151–171.
- Durczak J., *Rozmowy z Ziemią. Tradycja przyrodopisarska w literaturze amerykańskiej*, Lublin 2006.
- Filipowicz A., *(Prze)zwierzęcenia. Poetyckie drogi do antropocentryzmu*, Gdańsk 2017.
- Gros F., *Filozofia chodzenia*, przeł. E. Kaniowska, Warszawa 2017.
- Gross J.T., *Historia to nie księgowość*, „Więź” 2011, nr 8–9, s. 107–115.
- Haraway D., *Manifest gatunków stowarzyszonych*, przeł. J. Bednarek, [w:] *Teorie wywrotowe. Antologia przekładów*, red. nauk. A. Gajewska, Poznań 2012, s. 241–261.
- Horowitz A., *Oczami psa. Co psy wiedzą, czują i myślą*, przeł. M. Bugajska, Warszawa 2015.
- Ingold T., *Więzy i granice. Splatanie życia w otwartej przestrzeni*, przeł. D. Wąsik, [w:] tegoż, *Splatać otwarty świat*, wybór i oprac. E. Klekot, Kraków 2018, s. 70–97.
- Jarzyna A., *Post-koiné. Studia o nieantropocentrycznych językach (poetyckich)*, Łódź 2019.
- Karpowicz A., *Topo-Grafia (w) ruchu. Sztuka chodzenia Mirona Białoszewskiego*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2015, nr 4, s. 97–106.
- Karpowicz A., *Zielnik Mirona Białoszewskiego. Rośliny, miasto, literatura*, „Teksty Drugie” 2018, nr 2, s. 166–186.
- Korczyńska-Partyka D., *Urbanatura – hybrydyczna przestrzeń miasta na przykładzie twórczości Mirona Białoszewskiego*, „Teksty Drugie” 2018, nr 2, s. 138–155.
- Król Z., *Autor mieszka na Ochocie*, „dwutygodnik.com” 2014, nr 3, <<https://www.dwutygodnik.com/artypk/5108-autor-mieszka-na-ochocie.html?print=1>> [dostęp: 20.05.2020].
- Król Z., *Fiolki i figle*, „dwutygodnik.com” 2020, nr 287, <<https://www.dwutygodnik.com/artypk/9048-fiolki-i-figle.html>> [dostęp: 29.07.2020].
- Kuczyńska-Koschany K., *Essay as a Hydrofoil Boat*, „Czytanie Literatury. Łódzkie Studia Literaturoznawcze” 2019, nr 8, s. 389–397.
- Lis R., *Esej i kwanty*, „dwutygodnik.com” 2017, nr 224, <<https://www.dwutygodnik.com/artypk/7480-esej-i-kwanty.html>> [dostęp: 15.05.2020].
- Lisak-Gębala D., *New Century – ‘New Essays?’*, „Czytanie Literatury. Łódzkie Studia Literaturoznawcze” 2019, nr 8, s. 13–35.
- MacFarlane R., *Szlaki. Opowieści o wędrówkach*, przeł. J. Konieczny, Poznań 2018.
- Milobędzka K., *Na dwu i na czterech łapach*, [w:] tegoż, *Zbierane 1960–2005*, Wrocław 2006, s. 57.
- Montaigne M. de, *Apologia Rajmunda Sebonda*, [w:] tegoż, *Próby*, t. II, przeł. T. Żeleński (Boy), oprac., wstępem i komentarzem opatrzył Z. Gierczyński, Warszawa 1985, s. 128–279.
- Morton T., *Lepkość*, przeł. A. Barcz, „Teksty Drugie” 2018, nr 2, s. 284–296.
- Mytych-Forajter B., *Wychodzenie z klatki. Jana Kotta „Powiastki dla wnuczek”*, [w:] *Zamieranie fikcji*, red. M. Ładoń, G. Olszański, Katowice 2014, s. 63–82.

- Nawarecki A., *Zoofilologia pod auspicjami augurów*, [w:] *Zwierzęta i ich ludzie. Zmierzch antropocentrycznego paradygmatu?*, red. A. Barcz, D. Łagodzka, Warszawa 2015, s. 149–170.
- Nawarecki A., *Zoofilologia*, [w:] *Zwierzęta i ludzie*, red. J. Kurek i K. Maliszewski, Chorzów 2011, s. 15–17.
- Polski esej literacki. Antologia*, wstęp i oprac. J. Tomkowski, Wrocław 2017.
- Pucek R., *Pająki pana Roberta*, Wołowiec 2014.
- Rewers E., *Humanistyka wobec koncepcji 'kultury natury'*, „Teksty Drugie” 2017, nr 1, s. 163–176.
- Roszczyńska M., *Michał Cichego doświadczanie przestrzeni*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2017, nr 11, s. 117–132.
- Rybicka E., *Biopolis – przyroda i miasto*, „Teksty Drugie” 2018, nr 2, s. 57–75.
- Sendyka R., *Nowoczesny esej. Studium historycznej świadomości gatunku*, Kraków 2006.
- Sławek T., *Śladem zwierząt. O dochodzeniu do siebie*, Gdańsk 2020.
- Sławek T., *U-chodzić*, Katowice 2015.
- Sobolewska J., *Bruki miasta*, „Polityka” 2014, 25 marca, s. 78.
- Sobolewski T., *Michał Cichy, pustelnik z Ochoty*, „Gazeta Wyborcza” 2017, 10 marca, <https://wyborcza.pl/7,75517,21484379,michal-cichy-pustelnik-z-ochoty-sobolewski.html> [dostęp: 20.05.2020].
- Solnit R., *Zew włóczęgi. Opowieści wędrowne*, przeł. A. Dzierzgowska, S. Królak, Kraków 2018.
- Sowiński M., Cichy M., *Pustelnik z Ochoty*, „Tygodnik Powszechny” 2017, 13 lutego, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/pustelnik-z-ochoty-146771> [dostęp: 20.05.2020].
- Szalewska K., *Pasaż tekstowy. Czytanie miasta jako forma doświadczenia przeszłości we współczesnym eseju*, Kraków 2012.
- Szkaradnik K., *Czy możliwa jest antologia esejów (Polski esej literacki)*, „artpapier” 2017, nr 24, <<http://www.artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=338&artykul=6548>> [dostęp: 15.05.2020].
- Środa K., *Srebro ryb*, Wołowiec 2019.
- Tokarczuk O., *Moment niedźwiedzia*, Kraków 2012.
- Tomczok M., *Ontologia nienowoczesności w poezji Piotra Szewca*, „Forum Poetyki” 2020, nr 19, s. 6–17.
- Tsing A., *Krąbne krawędzie: grzyby jako gatunki towarzyszące*, tłum. M. Rogowska-Stangret, [w:] *Feministyczne nowe materializmy: usytuowane kartografie*, red. O. Cielemecka, M. Rogowska-Stangret, Lublin 2018, s. 71–89.
- Ubertowska A., „Mówić w imieniu biotycznej wspólnoty”. *Anatomie i teorie tekstu środowiskowego/ekologicznego*, „Teksty Drugie” 2018, nr 2, s. 17–40.
- Wala K., *Ułożyć świat na nowo. Rekonstrukcja koncepcji Tima Ingolda (I)*, „Etnografia. Praktyki, Teorie, Doświadczenia” 2016, nr 2, s. 189–209.
- Warnke A., *Michał Cichy*, „Culture.pl”, <<https://culture.pl/pl/tworca/michal-cichy>> [dostęp: 20.05.2020].
- Wiaderny J., *Fragmenty dyskursu miłosnego o Ochocie*, „Mały Format” 2017, nr 5, <<http://malyformat.com/2017/05/fragmenty-dyskursu-milosnego-o-ochocie/>> [dostęp: 20.05.2020].

Wolfe C., „*Animal studies*”, *dyscyplinarność i post(humanizm)*, przeł. K. Krasuska, „Teksty Drugie” 2013, nr 1/2, s. 125–153.

Wspólny duży pokój. Polski esej literacki, rozmawia Andrzej Frączyk (z udziałem Renaty Lis, Romy Sendyki, Elizy Kaćkiej), „Mały Format” 2017, nr 12, <<http://malyformat.com/2017/12/wspolny-duzy-pokoj-polski-esej-literacki/>> [dostęp: 15.05.2020].

Zduniak-Wiktorowicz M., *Warszawski biotop*, „Nowe Książki” 2014, nr 6, s. 34–35.

Anita Jarzyna – doktor habilitowana, profesor w Instytucie Filologii Polskiej i Logopedii Uniwersytetu Łódzkiego, wykładowczyni Wydziału „Artes Liberales”. Badaczka literatury, głównie poezji XX-wiecznej, interpretatorka. W obszarze jej zainteresowań znajdują się studia nad zwierzętami oraz studia nad Zagładą. Autorka książek: „*Pójście za Norwidem*” (*w polskiej poezji współczesnej*) (Lublin 2013), *Imaginauci. Pismo wyobraźni w poezji Bolesława Leśmiana, Józefa Czechowicza, Krzysztofa Kamila Baczyńskiego, Tadeusza Nowaka* (Łódź–Kraków 2017); ostatnio wydała *Post-koiné. Studia o nieantropocentrycznych językach (poetyckich)* (Łódź 2019). ORCID: 0000-0001-7527-6085. E-mail: <anitajarzyna@gmail.com>.

Anita Jarzyna – Professor in the Institute of Polish Philology and Speech Therapy at the University of Łódź (Poland), lecturer in the “Artes Liberales” faculty. Polish literary researcher, primarily of 20th-century literature. Her main field of interests are poetry, animal studies and Holocaust studies. Author of three books and several essays: „*Pójście za Norwidem*” (*w polskiej poezji współczesnej*) [“Falling Norwid” in contemporary Polish poetry] (Lublin 2013); *Imaginauci. Pismo wyobraźni w poezji Bolesława Leśmiana, Józefa Czechowicza, Krzysztofa Kamila Baczyńskiego, Tadeusza Nowaka* [Imagimators. Writing of the imagination in the poetry of Bolesław Leśmian, Józef Czechowicz, Krzysztof Kamil Baczyński, and Tadeusz Nowak] (Łódź–Kraków 2017). Her latest book is titled *Post-koiné. Studia o nieantropocentrycznych językach (poetyckich)* [*Post-koiné. Studies of Non-Anthropocentric Poetic Languages*] (Łódź 2019). ORCID: 0000-0001-7527-6085. E-mail: <anitajarzyna@gmail.com>.

Przez fantastykę do ekokrytyki. Zwrot ku *science fiction*

ABSTRACT. Gajewska Grażyna, *Przez fantastykę do ekokrytyki. Zwrot ku science fiction* [From Fiction to Ecocriticism. A *Science Fiction Turn*]. „Przestrzenie Teorii” 35. Poznań 2021, Adam Mickiewicz University Press, pp. 311–330. ISSN 1644-6763. DOI 10.14746/pt.2021.35.15.

The author puts forward the thesis that the challenges of the current times resulting from environmental change, the destruction of habitats and ecological disasters direct our sensibilities and aesthetics ever more tangibly towards the fantastic or ecofiction: (eco)horror, (eco)*science fiction*, or (eco)fantasy. However, while ecohorror mainly exposes the negative aftermath of the Anthropocene, culminating in inevitable disaster, *science fiction* offers leeway for a more speculative approach, enabling one to construct such visions of reality in which multispecies justice will be observed and cultivated. The author follows K.S. Robinson's line of thinking that "*science fiction* is a new realism", A. Ghosh's analysis of the relationship between literature and ecology, and D. Haraway's research on new ways of understanding the relationships between people and non-humans using the speculative potential of sci-fi. It is therefore suggested that there is a great need for a *science fiction* vision, aesthetic and narration that would be capable of guiding us out of the anthropocentric entanglement and the Anthropocene/Capitalocene into the *Chthulucene* (as conceived by Haraway).

KEYWORDS: ecofiction, *science fiction*, ecohorror, anthropocene, ecocriticism, posthumanism

Jednym ze współczesnych gatunków, w których najczęściej, najwyraźniej pojawiają się pytania o przyrodę i kwestie środowiskowe jest science fiction: w latach sześćdziesiątych powieści i opowiadania Briana Aldissa, Johna Brunnera i Ursuli K. Le Guin, w latach siedemdziesiątych Carla Amery'ego, Davida Brina, Kima Stanleya Robinsona, a w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych Scotta Russella Sandersa; science fiction to jeden z tych gatunków, który najwytrwalej i najodważniej stawia pytania o ekologię oraz stanowi wyzwanie dla naszej wizji przyszłości.

Ursula K. Heise¹

Po Czarnobylu

W wywiadach Swietłany Aleksijewicz przeprowadzonych z ludźmi, dla których po serii wybuchów w elektrowni atomowej nieopodal Czarnobyla,

¹ Cytat z listu U.K. Heise przesłanego na „Forum on Literatures of the Environment” z 1999 roku. Cyt. za: E. Otto, *Science Fiction and the Ecological Conscience*, University of Florida 2006, s. 15. Rozprawa doktorska udostępniona online: <<https://ufdc.ufl.edu/UFE0013481/00001>> [dostęp: 4.11.2021].

życie zmieniło się diametralnie, uderzyło mnie odczytywanie symptomów promieniowania poprzez zmiany zachodzące w przyrodzie:

Pierwszy strach był... Kiedy rankiem w sadzie i w ogrodzie znaleźliśmy zdechłe krety. Kto je pozabijał? Zwykle przecież spod ziemi nie wylażą. Coś je wypędziło. Przysięgam, że to prawda!

Syn dzwoni z Homla: „A chrabąszcze fruwiąją?”. „Chrabąszczy nie ma, nawet larw nie widać. Pochowały się”. „A dżdżownice są?”. „Jak się jaką znajdzie, to wszystkie kury się cieszą. Dżdżownic też nie ma”. „Pierwsza oznaka: jeśli nie ma chrabąszczy ani dżdżownic, to znaczy, że jest silne promieniowanie².”

Nieco dalej:

Dziadek miał pszczoły, pięć uli. Przez trzy dni nie wyleciały, ani jedna. Siedziały w ulach. Żeby przeczeakać [...]. Radio, gazety jeszcze nic nie mówiły, a pszczoły już wiedziały³.

Przyrodę przedstawiono jako wzajemnie powiązany ekosystem rejestrujący poziom promieniowania i reagujący na tę niezwykłą sytuację. Poziom tak wysoki, że diametralnie zmienił ludzkie i nie-ludzkie życie w strefie skażenia. Odnosząc to do gatunków literackich i filmowych, ruinę reaktora i czwartego bloku energetycznego czarnobylskiej elektrowni, nazwać można zdarzeniem – rysą w znanym świecie, burzącą dotychczasowy styl życia okolicznych mieszkańców, a nawet życie jako takie; rysą, która nie pozwoli im łatwo wrócić do stanu sprzed tego zdarzenia, a innym nie pozwoli już nigdy. W klasycznym horrorze – bo o nim mowa – zburzenie pierwotnego ładu kończy się katastrofą, a uczucie grozy nie opuści już bohaterów⁴. W *Czarnobylskiej modlitwie* poświadczają to wspomnienia osób biorących udział w zabijaniu i grzebaniu udomowionych zwierząt, jak i ludzi, którzy grzebali las:

Zakopywaliśmy las... Piłowaliśmy drzewa na półtorametrowe kawały, pakowali w celofan i wrzucali do mogilnika. Nocą nie mogłem zasnąć. Zamykam oczy i widzę, że coś czarnego się rusza, przewraca... Jak żywe... Żywe warstwy ziemi... Z żukami, pajakami, larwami... Nie wiedziałem, jak się nazywają... Po prostu żuki, pająki. Mrówki. One były małe i duże, żółte i czarne. Takie różnokolorowe. U jakiegoś poetę czytałem, że zwierzęta to odrębny naród. Zabijałem je dziesiątkami, setkami,

² S. Aleksijewicz, *Czarnobylska modlitwa. Kronika przyszłości*, przeł. J. Czech, Wołowiec 2018, s. 65.

³ Tamże, s. 66.

⁴ A. Tarczyńska, hasło: horror, [w:] *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, wyd. 2, Warszawa 2019, s. 396.

tysiącami, nie wiedząc nawet jak się nazywają. Burzyłem ich domy. Ich tajemnice. Zakopywałem... Grzebałem...⁵

Przedstawianie awarii w czarnobylskiej elektrowni jądrowej jako zdarzenia/rysu początkującej horror zostało mocno utrwalone w dyskusjach publicystycznych i analizach naukowych, co uważam za jak najbardziej oczywiste i trafne. Jednak czytając wywiady Aleksijewicz z ludźmi naznaczonymi piętnem Czarnobyła, zwróciłam uwagę na nieco przesuniętą perspektywę: z horroru na *science fiction*. Oto wypowiedź nauczycielki literatury o literackich preferencjach kolejnego „czarnobylskiego pokolenia”:

Nie lubią już klasyki, kiedy recytują Puszkina z pamięci – mają zimne, obojętne oczy... Pustka... Otacza je już inny świat... Czytają fantastykę, to je pociąga: tam człowiek odrywa się od ziemi, posługuje się czasem kosmicznym, żyje w różnych światach⁶.

Czyli nie realizm, lecz fantastyka? Także podtytuł książki Aleksijewicz – *Kronika przyszłości* prowokuje czytelników do spojrzenia na opisane wydarzenia jak na relację z jakiejś alternatywnej rzeczywistości lub opowieść o możliwym scenariuszu wydarzeń w przyszłości. Fantastyka nie pojawia się przypadkowo w kontekście katastrofy czarnobylskiej. Warto odnotować, że ten gatunek, zwłaszcza w odmianie *science fiction*, zajmuje szczególne miejsce w społecznej wyobraźni osób doświadczonych skutkami tego wydarzenia w pierwszym i drugim pokoleniu. Powieść *Piknik na skraju drogi* autorstwa Arkadija i Borysa Strugackich wydana w 1972 roku⁷ oraz filmowa odsłona tego utworu, czyli *Stalker* z 1979 roku w reżyserii Andrieja Tarkowskiego⁸, utwory powstałe przed awarią elektrowni atomowej, po latach zaczęły funkcjonować jako obrazy katastrofy czarnobylskiej. Stalkerami zaczęto nazywać osoby plądrujące pozostałości po reaktorze jądrowym bloku energetycznego nr 4 i opuszczonych domostwach usytuowanych w strefie skażenia. Współczesny sklep spożywczy / bar w Czarnobyłu funkcjonujący pod nazwą *Piknik na skraju drogi* (il. 1), czy napis STALKER w ruinach garażu w Prypeci (il. 2), pokazywane turystom jako jedna z atrakcji, dowodzą silnie zakorzenionego metaforyzowania katastrofy czarnobylskiej obrazami zaczerpniętymi z fantastyki naukowej. Tendencję tę wzmocniła seria trzech gier komputerowych wyprodukowanych przez studio GSC Game World,

⁵ S. Aleksijewicz, dz. cyt., s. 104.

⁶ Tamże, s. 128.

⁷ Братья Стругацкие, *Пикник на обочине*, Москва: Молодая гвардия 1972. Pierwsze wydanie polskie: A. i B. Strugacy, *Piknik na skraju drogi*, przeł. I. Lewandowska, Warszawa 1974.

⁸ *Stalker*, reż. A. Tarkowski, ZSRR 1979.

których akcja rozgrywa się w zmapowanych przestrzeniach okolic zrujnowanej elektrowni: *S.T.A.L.K.E.R.: Cień Czarnobyla* (2007), *S.T.A.L.K.E.R.: Czyste niebo* (2008), *S.T.A.L.K.E.R.: Zew Prypeci* (2009). Można odnieść się do wypracowanej na gruncie intertekstualności relacji: tekst – kultura – rzeczywistość. Otwarcie lektury (w tym przypadku powieści *Piknik na skraju drogi*, a potem jej ekranizacji) na kontekst kulturowy (czyli katastrofę czarnobylską) prowadzi do „utekstowienia” rzeczywistości (opowiadania o wydarzeniach z 26 kwietnia 1986 roku oraz ich następstwach poprzez estetykę, motywy, protagonistów z *science fiction*).



Il. 1. Reklama baru Piknik na skraju drogi w Czarnobylu (fot. Jakub Wilk, 2018)



Il. 2. Napis STALKER nawiązujący do bohaterów powieści Arkadija i Borysa Strugackich oraz filmu Andrieja Tarkowskiego na ścianie garażu w opuszczonej Prypeci (fot. Jakub Wilk, 2018)

Tak rozumiana relacja: tekst – kultura – rzeczywistość otwiera zarówno czytanie, jak i odbieranie rzeczywistości na nowe sensory. To połączenie powagi i zabawy, dzieło intelektu i rozrywki (jak np. uczestnictwo w grach z serii *S.T.A.L.K.E.R.*), sposób komentowania, interpretowania aktualnych wydarzeń, czy też wyobrażania sobie mniej lub bardziej prawdopodobnych scenariuszy przyszłości w kontekście ekspansywnej działalności człowieka w dobie antropocenu. Dodam, że przyszłość ta od dawna już się dzieje i to nie tylko w sensie długofalowych skutków katastrofy czarnobylskiej rozciągającej się na wiele ludzkich i nie-ludzkich pokoleń, lecz także w znaczeniu globalnym: współczesne problemy z bezpiecznym składowaniem odpadów radioaktywnych, ekspansywna działalność człowieka prowadząca do wyczerpania złóż naturalnych, zmian klimatycznych, zaniku bioróżnorodności.

Ku nowej wrażliwości i estetyce

Interesujące, że w publicznych dyskusjach na wymienione wyżej tematy, jak i tekstach krytycznych często „włącza się myślenie fantastyką”, czyli odwołania do fabuł, motywów, bohaterów z horrorów, fantastyki naukowej,

fantasy. Dominują odwołania do pesymistycznych scenariuszy wydarzeń przedstawianych w tzw. ciemnej fantastyce naukowej i horrorach. Fakt ten nie dziwi, biorąc pod uwagę, że to właśnie te odmiany fantastyki w dużej mierze eksponują problematykę antropocenu. Jak czytamy we wstępie do *In the Dust of This Planet: Horror of Philosophy*:

Świat staje się coraz bardziej niepojęty – świat planetarnych katastrof, nieoczekiwanych pandemii, zmian tektonicznych, dziwnej pogody, krajobrazów morskich przesiąkniętych ropą i perspektywy nadciągającej zagłady. Pomimo naszych codziennych trosk, potrzeb i pragnień, coraz trudniej jest zrozumieć świat, w którym żyjemy i którego jesteśmy częścią. Konfrontacja z tą myślą to stanięcie na granicy naszej zdolności właściwego rozumienia świata – to idea, która od jakiegoś czasu jest centralnym motywem horroru⁹.

Nieco inaczej wydzwięk tej odmiany fantastyki ujmuje autorka hasła ‘ecohorror’ w *Posthuman Glossary* z 2018 roku:

Ekohorror na różne sposoby odzwierciedla nasze obawy na temat nieludzkiej natury. Być może zaatakują nas zwierzęta, być może utracimy najwyższe miejsce w hierarchii bytów, a może będziemy musieli zaakceptować naszą wewnętrzną więź z innymi bytami. W ten sposób, ekohorror może potęgować te obawy i wzmacniać kategorie, na których one bazują, ale ekohorror prosi nas również o ponowne rozważenie tych obaw i wyobrazenie sobie, co mogłoby się zdarzyć, gdybyśmy nie nalegali tak mocno na utrzymywanie tych podziałów¹⁰.

To właśnie spekulatywny potencjał fantastyki pozwala ujawnić zarówno społeczne obawy dotyczące konsekwencji antropocenu, jak i konstruować alternatywne scenariusze „ułożenia spraw” (np. wobec egoizmu gatunkowego¹¹) na Ziemi i to niekoniecznie według schematów myślowych, do których się przyzwyczailiśmy oraz uznaliśmy za pewniki. Sądzę, że *science fiction* ma w tym względzie większy potencjał niż horror, ponieważ ten drugi z założenia ma wywoływać strach, a rysa na rzeczywistości spowodowana gwałtownym

⁹ E. Thacker, *In the Dust of This Planet: Horror of Philosophy*, t. 1, Winchester–Washington 2011, s. 1.

¹⁰ Ch. Tidwell, *Ecohorror*, [w:] *Posthuman Glossary*, red. R. Braidotti, M. Hlavajova, Bloomsbury 2018, s. 117.

¹¹ P. Singer, *Animal Liberation. Towards an End to Man’s Inhumanity to Animals*, London 1977. Ija Lazari-Pawłowska w komentarzu do nowej etyki Singera pisze: „Zdaniem autora podkreślanie godności każdej ludzkiej jednostki ma doniosły sens wówczas, gdy chcemy obronić jakąś kategorię ludzi przed wyrządzoną im krzywdą, przed rasizmem, zniewoleniem, poniżeniem, wyzyskiem, przed wszelkim łamaniem praw człowieka. Nie powinno ono jednak służyć do takiego wynoszenia przez ludzi własnego gatunku, które prowadzi do gatunkowego egoizmu (*speciesism*)”. I. Lazari-Pawłowska, *Kregi ludzkiej wspólnoty. Egoizm gatunkowy*, [w:] *Etyka w teorii i praktyce. Antologia tekstów*, red. Z. Kalita, Wrocław 2001, s. 276.

(najczęściej irracjonalnym) wydarzeniem raczej nie prowadzi do szczęśliwego zakończenia; z kolei w fantastyce naukowej myślenie o alternatywnych rzeczywistościach, czy nowych sposobach jej organizowania, różnych formach życia, porządku społecznego, czy szerzej ludzko-nie-ludzkich agencjach, sprzyja myśleniu o tym, że porządek, w którym żyjemy i zasady na których został on oparty, wcale nie musi być tym jedynie możliwym ani najlepszym. Chcę być dobrze zrozumiana – nie zamierzam dowodzić wyższości *science fiction* nad horrorem jako odmianami fantastyki, lecz pokazać, że wyzwania stojące w dobie antropocenu, czy jak ujmuje to jeszcze inaczej Donna J. Haraway, w horrorze antropocenu i kapitalocenu (*Capitalocene*)¹², wymagają raczej zaangażowania w dyskusję *science fiction* niż makabrycznych opowieści. Z tych powodów także apokaliptyczna odmiana *science fiction* nie bardzo spełnia zadanie zaangażowanej w przemiany ekofikcji. Jej ciemny, pesymistyczny wydźwięk czyni ją słabą politycznie, niezdolną do włączenia się w procesy, które mogłyby prowadzić ku ekologicznie sprawiedliwszej przyszłości. W tym względzie podzielam zdanie autora rozprawy *Science Fiction and the Ecological Conscience*, że wyzwania współczesnego świata dotyczące ekologicznej przyszłości potrzebują fantastyki naukowej promującej zieloną rewolucję nie poprzez strach, lecz poprzez dogłębne zrozumienie naszych relacji z przyrodą. Mariaż *science fiction* z filozofią i ruchami społecznymi zwiększającymi świadomość ekologiczną ma większy potencjał polityczny niż scenariusze apokaliptyczne¹³. Myślenie katastroficzne sprzyja konstruowaniu wizji o nieuchronności zagłady, podczas gdy myślenie spekulatywne kieruje ku innemu organizowaniu relacji ludzkich i nie-ludzkich zwierząt, rozmaitych ekosystemów i ludzko-nie-ludzkich agencji. Być może jednak najpierw trzeba zdać sobie sprawę z tego, że ludzie od dawna wytwarzając narzędzia, wywołując geobiologiczne procesy, uruchamiając mechanizmy umożliwiające zawłaszczanie, eksplorowanie, podporządkowanie przyrody z każdym kolejnym pokoleniem coraz realniejszym czynią horror antropocenu¹⁴, by później stwierdzić, że do zmiany tego stanu potrzebujemy

¹² Haraway obok powszechnie używanego dziś terminu ‘Anthropocene’ stosuje także pojęcie ‘Capitalocene’ dla podkreślenia związku między rynkiem, mechanizmami kapitalizmu i destrukcyjnym oddziaływaniem ludzi na ekosystemy. D.J. Haraway, *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*, Durham–London 2016, s. 3.

¹³ E. Otto, dz. cyt., s. 22.

¹⁴ O ile w środowisku naukowym raczej powszechnie przyjmuje się, że antropocen charakteryzuje się znacznym wpływem człowieka na ekosystem i geologiczny system Ziemi, o tyle nie ma pełnej zgody w kwestii periodyzacji tego procesu. Proces ten można ująć bowiem w tzw. długiej historii trwania, jak i krótkiej, odnoszącej się do ostatnich kilku pokoleń i rewolucji przemysłowych. Na temat kolejnych faz zmian przyrodniczych i geologicznych spowodowanych działalnością ludzi zob. S.L. Lewis, M.A. Maslin, *The Human Planet. How We Created the Anthropocene*, London 2018.

nie tylko nowych narzędzi naukowych, technologicznych, lecz także jakiejś innej wrażliwości oraz estetyki.

Na te kwestie zwracał uwagę już kilka lat temu hindusko-bengalski pisarz i krytyk kultury Amitav Ghosh w publikacji *The Great Derangement. Climate and the Unthinkable*¹⁵. W trzech rozdziałach: literatura, historia, polityka opisuje szaleńcze sposoby społeczno-polityczno-ekonomicznej organizacji rzeczywistości, które przywiodły ludzi do epoki antropocenu. Według tego intelektualisty zmiany klimatyczne są pokłosiem systemowego „szaleństwa” tej organizacji zmuszającej nas do bycia strażnikami własnego więzienia, stróżami pustej przyszłości. Ta pozbawiona ekologicznej troski szantażowana jest przez kaprysy rynku, przymus wzrostu gospodarczego i konsumpcjonizmu. Zamiast zadbać o krytyczną analizę tych procesów i podjęcie działań na rzecz dobrostanu wszystkich istnień, na planecie rozgrywa się spektakl wielu niesprawiedliwości.

Interesujące, że Ghosh narrację o antropocenie zaczyna od literatury, uzasadniając to w ten sposób, że zmiany klimatyczne to nie tylko problem polityczno-gospodarczy, lecz także kulturowy, którego podłożem jest kryzys wyobraźni. Wskazuje na ograniczenia powieści realistycznej, widząc w niej przede wszystkim hołdowanie indywidualizmowi, jednostkom skierowanym do wewnątrz, relacjom międzyludzkim, społecznym, niejako wyizolowanym z innych, wielostronnych relacji z bytami nie-ludzkimi. Ghosh zestawia ukształtowane formy narracji o świecie i miejscu człowieka w nim z dynamicznym rozwojem przemysłu, eksploatacji przyrody, emisji zanieczyszczeń:

Zrozumiałem, że wyzwania, jakie stoją przed współczesnym pisarzem w związku ze zmianami klimatycznymi, choć pod pewnymi względami specyficzne, są również efektem czegoś szerszego i starszego; że ostatecznie wywodzą się z siatki form literackich i konwencji, które ukształtowały wyobraźnię narracyjną właśnie w tym okresie, w którym nagromadzenie dwutlenku węgla w atmosferze zmieniało los ziemi¹⁶.

Intelektualista ten wskazuje na zbieżność czasową między nasilającymi się w dobie nowoczesnej zmianami klimatycznymi a popularnością prozy realistycznej:

[...] dokładnie wtedy, gdy działalność człowieka zmieniała atmosferę Ziemi, wyobraźnia literacka radykalnie skoncentrowała się na człowieku. O ile w ogóle pisało o tym, co nie-ludzkie, to nie znajdowało się to w głównym nurcie fikcji, lecz raczej poza nim, dokąd wygnano *science fiction* i *fantasy*¹⁷.

¹⁵ A. Ghosh, *The Great Derangement. Climate Change and the Unthinkable*, Chicago–London 2016.

¹⁶ Tamże, s. 7.

¹⁷ Tamże, s. 66.

W czasach, gdy proza realistyczna skupiała się na złożonych doświadczeniach ludzkich (w wymiarze indywidualnym i społecznym), zakładano istnienie stabilnego, niezmiennego klimatu oraz nieograniczoność zasobów Ziemi. Ghosh twierdzi, że nowoczesna powieść obejmująca wąskie skale czasu i przestrzeni – rzadko przekraczając długość życia człowieka lub kilku pokoleń – nie uwzględnia zmian klimatycznych, a tym samym nie pozwala czytelnikom „nabyć” wrażliwości na zachodzące zmiany środowiskowe, spojrzeć na nie jak na ważny czynnik kondycji ciał, umysłów, emocji, relacji między tym, co ludzkie i nie-ludzkie zarazem. Ghosh jako pisarz zaangażowany w działania proekologiczne to nie w prozie realistycznej, lecz fantastycznonaukowej widzi potencjał przedstawiania zagrożeń, a jednocześnie alternatywnych scenariuszy przyszłego świata przyjaznego dla ludzko-nie-ludzkich agencji. Postuluje zwrot w kierunku *science fiction* i *fantasy*, wypracowanie nowych, hybrydowych form literackich oraz języka zdolnego opisać problemy antropocenu, a wtedy także „sposób czytania zmieni się jeszcze raz, jak było to wiele razy wcześniej”¹⁸. Ghosh widzi w fantastyce duży potencjał dla zmiany sposobu myślenia o świecie i relacjach między różnymi bytami, podkreśla walory hybrydowych form opisu, egzemplifikacji problemów badawczych, a jednocześnie – podobnie jak wielu posthumanistów – wskazuje konieczność zmiany języka, tak, by móc nazywać zjawiska nie zauważane w poprzednich epokach.

Podobny pogląd wyrażała już w latach osiemdziesiątych ubiegłego stulecia Donna J. Haraway w *Manifeście cyborgów*. W tekście tym ważnym elementem argumentacji i strategii retorycznej było odejście od przedstawienia, reprezentacji na rzecz symulacji oraz zdystansowanie wobec powieści mieszczańskiej, realizmu na rzecz afirmacji *science fiction*¹⁹. W ujęciu Haraway potencjał SF to przede wszystkim możliwość symulowania alternatywnych porządków i eksperymentowania z nowymi sposobami naszego zdomowienia w świecie. Przeświadczenie badaczki o ważnej roli fantastyki w przekraczaniu zastanych porządków i budowaniu alternatywnych scenariuszy myślenia o świecie, o nas samych oraz działaniu na rzecz tych zmian pojawia się także w jej najnowszej monografii *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene* z 2016 roku traktującej o ludzkiej odpowiedzialności za losy świata w dobie antropocenu/kapitalocenu. Haraway pisze wprost, że fakt naukowy i spekulatywne myślenie potrzebują się nawzajem²⁰. Metodę swojej pracy określa jako SF i wyjaśnia, że chodzi

¹⁸ Tamże, s. 84.

¹⁹ D.J. Haraway, *Manifest cyborgów: nauka, technologia i feminizm socjalistyczny lat osiemdziesiątych*, przeł. S. Królak i E. Majewska, „Przegląd Filozoficzno-Literacki” 2003, nr 1, s. 64.

²⁰ D.J. Haraway, *Staying with the Trouble...*, s. 3.

o wzajemnie warunkujące się kategorie: *science fiction*, *speculative feminism*, *science fantasy*, *speculative fabulation*, *science fact*, *string figures*²¹. Wzajemne poruszanie tymi kategoriami – jak przekonuje Haraway – oscyluje między budowaniem a burzeniem modeli; odrzucaniem niektórych wątków, nieprzydatnych tropów, narażeniem na porażki a otwarciem na możliwość znalezienia czegoś konstruktywnego (a może nawet pięknego), czego wcześniej nie zauważono i nie wyrażono. Tak rozumiana SF daje możliwość przedstawiania kwestii ważnych we współczesnym świecie, analizowania poszczególnych i wielorakich relacji oraz ich zmienności, wytwarzających się węzłów przyłączania, przełączania lub odrzucania (na wcześniejszym miejscu przywiązania, np. przez tradycję). Poruszanie tymi kategoriami ma na celu symulowanie i stymulowanie alternatywnych względem antropocentryzmu i antropocenu postaw, zachowań, działań, więzi, by perspektywą etyczną oraz troską objąć zarówno ludzi, jak i nie-ludzi. Dlatego np. kategorię ludzkich więzów rodzinnych zastępuje terminem *kinship* podkreślającym wielość form życia i łączące je relacje (np. zapisane w ludzkim kodzie DNA „pokrewieństwo” z nie-ludzkimi bytami). Naukowczynie system autopojetyczny, czyli samowytwarzający, powstający i odtwarzający się wyłącznie z użyciem własnych elementów włącza w szerszą perspektywę *sympoiesis*, a więc teorię akcentującą integrację oraz symbiozę różnych gatunków (*Sympoiesis* jako „robienie świata” z innymi, w towarzystwie innych, obejmuje autopojezę, rozwija ją i rozszerza²²). Z kolei negatywnie nacechowany termin antropocen zastępuje afirmatywnym *Chtulucene* w znaczeniu potencjalności, płynności czy przechodniości jednych form życia w kolejne (*living-with*, *dying-with*).

W dobie koronawirusa

Haraway nie jest jedyną badaczką, której „myślenie fantastyką” jest bliskie. Sądę, że ten sposób myślenia ujawnia się w ostatnich latach coraz wyraźniej, zwłaszcza w opisach eksperymentów naukowych, ale także katastrof ekologicznych czy zagrożeń będących konsekwencją groźnych epidemii i pandemii. Oto niedługo po wybuchu pandemii Covid-19 historyk i filozof nauki Justin E.H. Smith, w tekście *It's All Just Begining*, podzielił się z czytelnikami przemyśleniami na temat stosunku ludzi do zwierząt, a nawet szerzej – na temat ludzkiego przekonania o tym, że w pełni poznali przyrodę, ujarzmili ją i zapanowali nad nią; ujarzmili ją; teraz dumni ze swej wyjątkowości ze zdziwieniem dostrzegli, że wcale nie są takim wspa-

²¹ Tamże, s. 10.

²² Tamże, s. 58.

niałym oraz niezniszczalnym gatunkiem, jak się to wielu wydawało. Smith opisując ludzkie wyobrażenia o swej wyjątkowości, odwołuje się do obrazów z *science fiction*, w których najczęściej

[...] istoty ludzkie pozostają panami tej planety, podczas gdy inne formy życia w najlepszym wypadku są naszymi podopiecznymi, a w najgorszym wrogami. Zwłaszcza w filmach o kosmitach zawsze przyjmuje się za pewnik, że odwiedzający Ziemię w naturalny sposób będą widzieć w naszym gatunku prawdziwych i prawowitych przedstawicieli planety. Na przykład w filmie *Arrival* z 2016 roku²³ kosmiczni podróżnicy przypominający ślimaki, nie tylko wykazują zdecydowane zainteresowanie istotami ludzkimi, a nie roślinami czy drobnoustrojami (nie wspominając o ośmiornicach), ale nawet interesują się sprawami międzynarodowymi i skłaniają Amerykanów do współpracy z Chińczykami oraz Rosjanami.

Jest to co najmniej nieprawdopodobne. Nawet gdyby istoty pozaziemskie tak wyewoluowały, aby nas znaleźć, prawdopodobnie postrzeżałyby naszą planetę jako rodzaj duumwiratu ludzi i bydła. Równie prawdopodobne jest jednak, że byłyby bardziej zestrojone z innymi organizmami, w szczególności z roślinami i mikroorganizmami, a nawet że same byłyby podobne do roślin lub mikrobów. Mogą kontrolować swoje międzygwiazdne pojazdy, poruszając się w zbiorniku z płynem. Gdyby takie istoty miały przybyć na Ziemię i po rozpoznaniu przypuszczać, że prawdziwymi przedstawicielami tej planety nie tylko nie są ludzie, ani w ogóle zwierzęta, trudno byłoby przedstawić argument, że mylą się w tej kwestii²⁴.

Z jednej strony, Smith, powołując się na diagnozy psychoanalityka Slavoję Žižka, postrzeża popkulturę jako emanację mocno zakorzenionych, ale ukrytych przekonań²⁵; z drugiej strony spekulatywny potencjał *science fiction* używa do zobrazowania swojej linii wyводу – wykazania, że ludzkie sny o potędze i panowaniu na Ziemi są nie tylko złudne, lecz także nieetyczne. W tej argumentacji nie był osamotniony.

Tydzień po publikacji artykułu Smitha, na łamach „The New Yorker” ukazał się tekst *The Coronavirus is Rewriting Our Imaginations*. Amerykański pisarz *science fiction* Kim Stanley Robinson pisał, że „straciliśmy synchronizację z biosferą, marnując nadzieje naszych dzieci na normalne życie, spalając nasz kapitał ekologiczny, jakby to był dochód do dyspozycji, niszcząc nasz jedyny dom w sposób, który wkrótce uniemożliwi naszym

²³ W polskiej wersji tytuł tego filmu to: *Nowy początek*, reż. D. Villeneuve, USA 2016.

²⁴ J.E.H. Smith, *It's All Just Beginning*, „Examined Life” 2020, March 23, <<https://thepointmag.com/examined-life/its-all-just-beginning/?fbclid=IwAR3N1PpT1bZqU27I7JTg-8kQbeukekhHuFDtNkNb0Cwsh8iywfaJHBOeEeUk>> [dostęp: 20.10.2021].

²⁵ Tamże. Žižek przedstawił psychoanalityczną interpretację tekstów i filmów popkultury m.in. w monografii: S. Žižek, *Patrząc z ukosa. Do Lacana przez kulturę popularną*, Warszawa 2003; oraz w cyklu nagranych wykładów *Z-boczona historia kina*, reż. S. Fiennes, Austria, Holandia, Wielka Brytania 2006.

potomkom jego naprawę”²⁶. W okresie, gdy w wielu miejscach na świecie koronawirus zbierał okrutne żniwo śmierci, zmuszał ludzi do izolacji oraz powodował destrukcję gospodarczą, Robinson skłaniał czytelników do myślenia spekulatywnego:

Wyobraź sobie, co spowodowałby strach o dostęp do pożywienia. Wyobraź sobie falę gorąca tak wielką, że zabije każdego poza klimatyzowaną przestrzenią, a następnie wyobraź sobie awarie zasilania następujące podczas takiej fali upałów [...]. Wyobraź sobie pandemie bardziej śmiertelne niż koronawirus. Te i podobne im wydarzenia są dzisiaj łatwiejsze do wyobrażenia niż w styczniu, kiedy myśleliśmy o nich jak o dziełach dystopijnej science fiction²⁷.

Nie wiem, czy wszystkim czytelnikom tego artykułu łatwo było wyobrazić sobie „co by było, gdyby”, lecz z pewnością ten sposób wywodu sprzyja myśleniu o życiu w szerszym, perspektywicznym spektrum niż „tu i teraz”. Rzecz nie w tym, że pisarze i czytelnicy prozy fantastycznonaukowej mają jakiś wyjątkowy dar przewidywania przyszłości – bo oczywiście nie mają – lecz w tym, że

[...] jeśli czytasz *science fiction*, możesz być nieco mniej zaskoczony tym, co się wydarzy. *Science fiction* często tropi konsekwencje pojedynczej postulowanej zmiany; czytelnicy współtworzą, oceniają wiarygodność i pomysłowość pisarzy, badają ich wizje wydarzeń. Powtarzanie tego to rodzaj treningu. Może pomóc Ci to lepiej zorientować się w historii, którą teraz tworzymy. To radykalne rozprzestrzenienie się możliwości, od dobrych do złych, które wywołuje dużą dezorientację; owa świadomość niepewności wylaniającego się kolejnego etapu [przyszłej rzeczywistości – przyp. G.G.] to także nowe odczucie naszych czasów²⁸.

Przez *science fiction* do posthumanizmu

Nowe odczucie naszych czasów, o którym pisze Robinson, to nie tylko trwoga o zdrowie i życie nas samych i bliskich nam ludzi wobec rozprzestrzeniających się pandemii, lecz także obawy o kształt przyszłości następnych pokoleń w związku ze zmianami klimatycznymi, spodziewanymi falami migracji w poszukiwaniu bezpiecznych, żyznych i czystych ekologicznie terenów, jak i strach przed nowymi podziałami klasowymi wynikającymi z ogra-

²⁶ K.S. Robinson, *The Coronavirus is Rewriting Our Imagination*, „The New Yorker” 2020, May 1, <https://www.newyorker.com/culture/annals-of-inquiry/the-coronavirus-and-our-future?fbclid=IwAR2S3r7bN2QUnFjIhHQDnEZO_5bKuVUBymtfdJUSpWbN-M5nmtOzPcV3i2o> [dostęp: 20.10.2021].

²⁷ Tamże.

²⁸ Tamże.

niczonych możliwości dostępu do dóbr naturalnych oraz technologicznych. Interesujące, że do kreowania różnych scenariuszy tych wydarzeń Robinson za najbardziej adekwatną, czy najbardziej interesującą uznaje fantastykę naukową. Do tej pory „myślenie fantastyką” wiązano przede wszystkim z ideami transhumanizmu²⁹ i antropologii cyborgów³⁰, gdzie akcent przypada na relacje ludzi z wysoko rozwiniętą technologią, a nie na myślenie o człowieku jako jednym z aktorów/aktantów (w rozumieniu Bruno Latoura) rozbudowanych, ciągle przeobrażających się ekosystemów. Sądzę jednak, że w ostatnich latach akcent ten zaczął się przesuwać z transhumanistycznych wizji ulepszania człowieka za sprawą nauki i technologii (czego symbolem jest H+ / Human Plus) w kierunku myślenia korelacyjnego, wspólnotowego, obejmującego zarówno ludzkie, jak i nie-ludzkie formy życia. Zwłaszcza koncepcje krytycznego posthumanizmu ujawniają ten sposób przedstawiania i afirmowania ludzko-nie-ludzkiej synergii, imersji, introjekcji.

Chociaż intelektualne korzenie posthumanizmu są inne niż transhumanizmu³¹, odmienne są także zasadnicze cele tych nurtów intelektualnych³², to twierdzę, że *science fiction* jest uprzywilejowaną odmianą fantastyki także dla posthumanizmu. Zaryzykowałabym wręcz tezę, że we współcze-

²⁹ Sherryl Vint argumentuje, że w narracjach wielu badaczy hołdujących transhumanizmowi, a także w strategiach firm związanych z AI, *science fiction* odgrywa znaczącą rolę. Przykładowo, wiele utworów SF było umieszczanych na listach lektur ekstropianistów wraz z opisami oczekiwanych technologii, które same w sobie wyglądały jak narracje *science fiction*. Organizacje takie jak: 2045 Initiative, Humanity+, Singularity University, Extropy Institute, Future of Humanity Institute działają na podstawie charakterystycznych dla *science fiction* modeli przyszłości. Artykuły publikowane w czasopismach „Arc Magazine”, „New Scientist”, „Twelve Tomorrows”, których wydawcą jest MIT Press, wskazują na wzrost zainteresowania SF wśród ludzi zajmujących się nowymi technologiami. *Science fiction* określa się wręcz jako rodzaj świadomości, poprzez którą transhumaniści kształtują i testują rzeczywistość. S. Vint, *Science Fiction and Posthumanism*, „Critical Posthumanism. Genealogy of the Posthuman” 2016, May 24, <<https://criticalposthumanism.net/science-fiction/>> [dostęp: 20.10.2021].

³⁰ Na temat zaangażowania *science fiction* w badania antropologii cyborgów zob. *The Cyborg Handbook*, red. Ch.H. Gray i in., New York & London 1995; G. Gajewska, *Arcy-nie-ludzkie. Przez science fiction do antropologii cyborgów*, Poznań 2010.

³¹ Pojęcia te często bywają mylone, lub niesłusznie traktowane jako synonimy, co wynika m.in. z korelacji czasowej – oba te nurty intelektualne zaczęły kształtować główne tezy i postulaty w drugiej połowie lat osiemdziesiątych i na początku lat dziewięćdziesiątych XX wieku, a niektóre zagadnienia właściwe są im obu (np. cyborg jako postać fikcyjna, a jednocześnie rzeczywista, czy też figura „szoku przyszłości”). Jednak gdy transhumanizm fundowany był na humanistycznej, oświeceniowej wizji doskonalenia ludzkiego życia, to posthumanizm wywodzi się z innych źródeł: antyhumanizmu, poststrukturalizmu, dekonstrukcjonizmu, feminizmu.

³² Krytyczny posthumanizm najogólniej można określić jako post-humanizm, post-dualizm, post-antropocentryzm. Szerzej na temat różnic między założeniami i celami posthumanizmu i transhumanizmu zob. hasła: C. Wolfe, *Posthumanism*; F. Ferrando, *Transhumanism / Posthumanism*, [w:] *Posthuman Glossary...*, s. 356–358 i 438–439.

snej (post)humanistyce mamy do czynienia ze znamienym zwrotem ku fantastyce naukowej, bowiem w wielu tekstach krytycznych literackie i/lub filmowe utwory *science fiction* stanowią ważną część argumentacji: jako metafora lub eksperyment myślowy, figura nowej podmiotowości i zadomowienia w wielowymiarowym oraz zróżnicowanym świecie.

Jako przykład takiego użycia fantastyki naukowej niech posłuży tekst Rosi Braidotti, *Po człowieku*. Filozofka analizując praktyki wykluczania i dyskryminacji, a następnie kreśląc projekt posthumanizmu uchylający się od owych praktyk, chętnie sięga po prozę i filmy *science fiction*. Pisząc o modernistycznej wizji rozwoju robotyki i współczesnych dyskusjach o względnej autonomii maszyn, przywołuje „trzy prawa robotyki Isaaca Asimova”³³, wspominając o sklonowanej owcy Dolly jako figuracji „złożonych biozapośredniczonych czasowości i form intymności, które reprezentują nowe postantropocentryczne interakcje między człowiekiem i zwierzęciem”, odwołuje się do tytułowego pytania powieści *Czy androidy marzą o elektrycznych owcach?* Philipa K. Dicka i grupy zbuntowanych androidów-replikantów tropionych przez głównego bohatera z filmu *Blade Runner* (na motywach utworu Dicka) w reżyserii Ridleya Scotta³⁴. Analizując współczesny krajobraz polityczny z uwzględnieniem kategorii rasy, płci, gatunku, krytycznie odnosi się do filmu *Avatar* Jamesa Camerona³⁵; dekonstruując modernistyczną ambiwalencję strachu i pożądania wobec technologii „przyjmującą postać starodawnej podejrzliwości wobec silnych kobiet oraz kobiet posiadających władzę”, przytacza obrazy żeńskich postaci z filmów *L’Inhumaine (Nieludzka)* Marcela L’Herbiera i *Metropolis* Fritza Langa oraz przypomina protagonistkę futurystycznej opowieści *L’Ève Future (Ewa przyszłości)* Villiersa de L’Isle-Adama³⁶. Braidotti pisząc o ambiwalencjach wobec przyszłości, wyrażanych wobec niej nadziejach i obawach, wskazuje, że ta „jest po prostu międzypokoleniową solidarnością, odpowiedzialnością za potomność, ale również podzielonym przez nas marzeniem lub halucynacją” i... pojęcie halucynacji definiuje cyberpunkowym tekstem literackim

³³ R. Braidotti, *Po człowieku*, przeł. J. Bednarek, A. Kowalczyk, Warszawa 2013, s. 110. Reguły robotyki (*Rules of Robotics*) po raz pierwszy zostały przedstawione przez Isaaca Asimova w opowiadaniu *Zabawa w berka* z 1942 roku w czasopiśmie „Astounding Science Fiction”. Dziś znane są raczej jako „prawa robotyki” (*Laws of Robotics*) lub „trzy prawa robotyki” Asimova: „1. Robot nie może wyrządzić krzywdy człowiekowi lub przez zaniechanie dopuścić, by człowiekowi stała się krzywda. 2. Robot musi wykonywać rozkazy człowieka, z wyjątkiem tych, które sprzeciwiają się Pierwszemu Prawu. 3. Robot musi dbać o swoje bezpieczeństwo, chyba że jest to sprzeczne z Pierwszym lub Drugim Prawem”. I. Asimov, *Magia i złoto. Eseje*, przeł. J. Kowalczyk, Warszawa 2000, s. 208.

³⁴ R. Braidotti, dz. cyt., s. 159–160.

³⁵ Tamże, s. 198–199.

³⁶ Tamże, s. 212–213.

Neuromancer Williama Gibsona³⁷. Choć Braidotti – inaczej niż Haraway – nie wyraża wprost zainteresowania *science fiction*, to utwory tej odmiany fantastyki jako egzemplifikacje poruszanych przez nią tematów ujawniają się w wielu punktach wywodu o posthumanizmie.

Można wyznaczyć trzy istotne obszary zaangażowania fantastyki do przedstawień idei posthumanistycznych:

Po pierwsze, będzie to rewizja humanistycznej wizji człowieka i ujęcie ludzkiego bytu w kategoriach niejednorodności, wielości, imersji. Wiąże się to z tym, że w posthumanizmie ontologiczny status człowieka okazuje się bardzo problematyczny. Jak pisze Braidotti: „Człowiek» to normatywna konwencja – co nie czyni go czymś z istoty negatywnym, a tylko czymś wysoce regulacyjnym, a zatem bardzo istotnym dla praktyk wykluczenia i dyskryminacji”³⁸. Płeć, orientacja seksualna, rasa, stan zdrowia, status ekonomiczny – to główne kategorie owej normatywnej konwencji limitującej pojęcie „człowiek” i wykluczającej z niej wiele grup na przestrzeni stuleci. Posthumaniści dokonując rehabilitacji wykluczonych czy marginalizowanych osób i grup, współtworzą takie obszary badań, jak studia o niesprawności³⁹ oraz studia o monstrualności⁴⁰, a w nich rozmaite monstra, hybrydy, poliformy, cyborgi z prozy i filmów fantastycznonaukowych traktowane są często jako figury nowej – właśnie posthumanistycznej, inkluzywnej, a nie ekсклюzywnej – podmiotowości. Jak wyjaśnia Nikita Mazurov, monstrum to ciągły, a jednocześnie zmieniający się projekt demontażu, defiguracji i nieusankcjonowanych połączeń; potwór jest konkretny, a zarazem relacyjny, opiera się na hybrydowych formach, które wymykają się pojęciowej formalizacji, funkcjonuje na zasadzie kontestacji i pewnej kłopotliwości – przesuwania, dostosowywania się i rozpuszczania w innych formach/ciałach. Monstrum destabilizuje esencjalistyczną, witruiąńską koncepcję człowieka (human – zawsze mężczyzny, białego, heteroseksualnego, zdrowego, sprawnego), ale nie jest „prostą negacją człowieka, lecz polimorficzną, potworną aberracją tej jednowymiarowej, humanistycznej i antropocentrycznej koncepcji podmiotu”⁴¹. Afirmatywny stosunek posthumanizmu do monstrualności wiąże się z przekroczeniem wizji humanistycznej także w tym sensie, że człowiek postrzegany jest jako byt partycypujący w przemianach ewolucyjnych na

³⁷ Tamże, s. 343.

³⁸ Tamże, s. 82.

³⁹ Zob. *Disability in Science Fiction. Representations of Technology as Cure*, red. K. Allan, New York 2013; oraz hasło: D. Goodley (and other), *Posthuman Disability and DisHuman Studies*, [w:] *Posthuman Glossary...*, s. 342–345.

⁴⁰ Na temat wspólnych obszarów posthumanizmu i studiów o monstrualności zob. P.K. Nayar, *Posthumanism*, wyd. 2, Cambridge 2017, s. 77–87.

⁴¹ N. Mazurov, *Monster/The Unhuman*, [w:] *Posthuman Glossary...*, s. 262.

różnych poziomach, w rozmaitych ekosystemach, procesach życiowych, materiale genetycznym, który odziedziczyliśmy po zwierzęcych, roślinnych przodkach. Właśnie odejście od humanistycznej i antropocentrycznej wizji podmiotowości sprawia, że uwagę posthumanistów przyciągają potworni, monstrialni protagoniści z utworów fantastycznonaukowych.

Po drugie chodzi o ukazanie ludzi w splocie i wielorakich relacjach z nie-ludzkimi bytami: zwierzętami, roślinami, rzeczami, obiektami. Asumpt ku temu dała Donna J. Haraway w monografii *The Companies Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness*, w której pisała o transgatunkowych związkach i dbaniu o szczęście nie tylko ludzi, ale także zwierząt (Haraway skupiała się w tym tekście na szczęściu psich towarzyszy człowieka)⁴²; w innym tekście wskazywała na bardzo zawile relacje ludzi ze zwierzętami doświadczalnymi, które pracują dla nas w laboratoriach⁴³. *Animal studies* jako integralna część dyskursu posthumanistycznego „pokazują połączenia, sieciowanie, wzajemne sprzężenia między formami życia, systemami ekologicznymi, środowiskami, demonstrując, jak różne byty, osadzone w strukturach relacyjnych, wspólnie ewoluują”⁴⁴. Jednocześnie studia o zwierzętach dekonstruuje antropocentryczną wizję zwierzęcia jako bytu podrzędnego względem człowieka i pokazują, że zwierzę to nie tylko inny/obcy, ale również, że ludzie to też zwierzęta (pod względem biologicznym należą do królestwa zwierząt, gromady ssaków). *Science fiction* pełne ludozwierząt (*humanimals*), zwierzoroślin (*plantimals*), hybryd i potworów stanowi doskonałe pole do intelektualnych eksperymentów na temat możliwych i fikcyjnych ścieżek ewolucji, obnaża także kryteria waloryzowania i wartościowania różnych form życia na podstawie kryteriów antropocentrycznych. Pramod K. Nayar słusznie zauważa, że „sci-fi pyta: co to znaczy być »prawdziwym« człowiekiem lub »tylko« maszyną lub zwierzęciem?”⁴⁵ – dlatego cieszy się zainteresowaniem posthumanistów. Z jednej strony chodzi o relacje ludzi z florą i fauną, jak i o zwierzęcą oraz roślinną stronę człowieka ukształtowaną w procesie ewolucyjnym; z drugiej strony sprawa dotyczy naszych relacji z wysoko rozwiniętą technologią i ewentualną autoewolucją ludzi. Jak pisze autor monografii *Posthumanism*:

Nawet jeśli fikcja nie wyjaśnia szczegółów współczesnej nauki, to zgłębia „naturę” człowieka w dobie zaawansowanej biotechnologii, inżynierii genetycznej i kompu-

⁴² D.J. Haraway, *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness*, Chicago 2003.

⁴³ D.J. Haraway, *Zwierzęta laboratoryjne i ich ludzie*, przeł. A. Ostolski, „Krytyka Polityczna” 2008, nr 15.

⁴⁴ P.K. Nayar, dz. cyt., s. 81.

⁴⁵ Tamże, s. 93.

teryzacji. Z wielu filmów *science fiction*, powieści dystopijnych i innych popkulturowych obrazów wylania się takie przesłanie, że w nowych realiach kulturowych człowiek potrzebuje odpowiedzi na pytania: co to dzisiaj znaczy człowiek? *Science fiction* wzywa nas również do spekulacji na temat dalszej ewolucji ludzi: kim będzie człowiek przyszłości? Kim będzie post-człowiek?⁴⁶

Te zagadnienia mieszczą się w horyzoncie rozważań posthumanistów, według których „technologia nie jest jedynie protezą ludzkiej kondycji, lecz jej integralną częścią”⁴⁷. Tak więc posthumaniści zwracając uwagę na sposoby, w jakie maszyny, ludzkie, biologiczne ciała i inne formy życia wzajemnie współdzystają oraz współewoluują, krytycznie analizują utwory *science fiction*, w których relacje te są artykułowane.

Po trzecie, posthumanistyczny zwrot ku fantastyce dotyczy strategii osłabienia skutków kilkusetletniej dewastacji środowiska przez ludzi oraz sformułowania etyki troski o wspólny świat. Popkultura pełna jest literackich i filmowych obrazów dystopijnej przyszłości, w której brak wody, wyczerpanie paliw kopalnych, wyginięcie wielu gatunków roślin i zwierząt (co skutkuje m.in. brakiem żywności), prowadzi do diametralnej zmiany środowiska oraz destrukcji życia społecznego. Posthumanizm zwraca uwagę na ekohorror, rozumiany jako subgatunek literacko-filmowego horroru, który ujawnia nasze obawy o stan środowiska oraz lęk przed „zemstą przyrody” na ludziach za złe traktowanie, a także pojmowany jako metafora realnych skutków antropocenu. Wspólnym mianownikiem tych dwóch sposobów rozumienia pojęcia ‘ekohorror’ jest konsyliacyjna definicja, którą zaproponowali Stephen Rust i Carter Soles. W ich ujęciu ekohorror obejmuje zarówno utwory przedstawiające fikcyjne, przerażające scenariusze przyszłości, jak i krytyczne tropy, badania, skierowane na analizę kryzysu ekologicznego oraz wielorakie relacje między ludzkimi i nie-ludzkimi zwierzętami oraz innymi aktorami/aktantami zamieszkującymi Ziemię⁴⁸. Ta perspektywa spotkała się z aprobatą posthumanizmu, bowiem tak rozumiany ekohorror poszerza zakres utworów klasyfikowanych w filmie i literaturze jako horror o aspekt ekologiczny, a jednocześnie wskazuje na to, że ekohorror to integralna część proekologicznie zorientowanego dyskursu akademickiego⁴⁹.

W moim przekonaniu ta perspektywa ma pewien mankament, mianowicie skupia się na negatywnych aspektach relacji ludzi z nie-ludzkimi innymi oraz środowiskiem. Tym samym nie pozwala ujawnić się bardziej spekulacji

⁴⁶ Tamże, s. 3.

⁴⁷ Tamże, s. 8.

⁴⁸ S. Rust, C. Soles, *Ecohorror Special Cluster: Living in Fear, Living in Dread, Pretty Soon We'll All Be Dead*, „Interdisciplinary Studies in Literature and Environment” 2014, 21 (3), s. 509–512.

⁴⁹ Ch. Tidwell, *Ecohorror*, [w:] *Posthuman Glossary...*, s. 115–116.

tywnym, twórczym sposobom proekologicznego myślenia i opisywania świata. Z tych powodów bliższa jest mi perspektywa SF Haraway, czyli intelektualne i rzeczywiste śledzenie wielorakich powiązań między różnymi formami życia, w celu kultywowania wielogatunkowej sprawiedliwości. *Science fiction* odgrywa tu istotną rolę o tyle, o ile staje się polem intelektualnego eksperymentowania z zastanymi, konwencjonalnymi sposobami pojmowania tej sprawiedliwości i przekraczania utrwalaonych w tradycji filozoficznej oraz życiu społecznym sposobów opisywania różnic, podobieństw, zależności (między)gatunkowych. W tym sensie można mówić o *eco-science-fiction*, która oznaczałaby nie tylko literacko-filmowe obrazowanie relacji między różnymi formami życia, lecz także krytyczny namysł nad tymi relacjami, a także badania o tym, dlaczego? jak? w jaki sposób? używa się fantastyki naukowej w dyskursie nieantropocentrycznym. Przekonujący jest dla mnie argument Ghosha, że to *science fiction* i *fantasy* mają dziś do odegrania istotną rolę w przeobrażeniu naszej wrażliwości i języka, by był on zdolny opisać relacje między ludzko-nie-ludzkimi ekosystemami bez ciągłego popadania w antropocentryzm, ale także bez pogrążania się w czarnych scenariuszach ekohorroru. Potrzebujemy takiej estetyki i narracji, która byłaby zdolna przeprowadzić nas z antropocentryzmu i antropocenu do *Chthulucene*.

Te trzy obszary powiązań posthumanizmu z fantastyką pozornie wydają się oddzielone. Jednak by „pomyśleć” inny, właśnie nieantropocentryczny świat – świat *Chthulucene*: przez złożoność relacji, ich przejść, synergii, introjekcji różnych form życia na Ziemi, w całej złożoności ewolucyjnej, jej ciągłości, ale także zerwaniach i tymczasowości istnienia, trzeba także zrewidować sposób myślenia o miejscu człowieka w tych procesach. „Nie jesteśmy postludźmi; jesteśmy kompostem. Nie jesteśmy ludźmi; jesteśmy próchnicą; terranami; ziemianami; wielością; jesteśmy nieokreśleni” – pisze Haraway⁵⁰. Fantastyka – ze względu na specyfikę gatunku – może odegrać w tych przemianach ważną rolę o tyle, o ile prowokuje twórców i odbiorców do przedstawiania różnych scenariuszy owej rewizji; o ile przedstawia różnorodne spektakle przechodzenia życia w śmierć i ponownie w życie; o ile uwzględnia ludzkich oraz nie-ludzkich aktorów/aktantów, o ile eksperymentuje, stawia pytania, próbuje pokazać, opowiedzieć *Chthulucene*; kieruje wyobraźnię, rozum, emocje, język ku *sympoiesis* i estetyce oraz etyce uwrażliwiającej na to, że bycie jednością oznacza stawanie się wieloma i z wieloma i że jako jedna z form życia na Ziemi nigdy nie byliśmy ani nie jesteśmy sami, czy wyizolowani spośród innych bytów, lecz funkcjonujemy w złożonych, dynamicznych, zmiennych systemach.

⁵⁰ D.J. Haraway, *Capitalocene and Chthulucene*, [w:] *Posthuman Glossary...*, s. 79. Szczegółową koncepcję pojęcia ‘Chthulucene’ przedstawia w przywoływanej wyżej monografii *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*.

BIBLIOGRAFIA

- Aleksijewicz S., *Czarnobylska modlitwa. Kronika przyszłości*, przeł. J. Czech, Wołowiec 2018.
- Braidotti R., *Po człowieku*, przeł. J. Bednarek, A. Kowalczyk, Warszawa 2013.
- Disability in Science Fiction. Representations of Technology as Cure*, red. K. Allan, New York 2013.
- Gajewska G., *Arcy-nie-ludzkie. Przez science fiction do antropologii cyborgów*, Poznań 2010.
- Ghosh A., *The Great Derangement. Climate Change and the Unthinkable*, Chicago–London 2016.
- Haraway D.J., *Manifest cyborgów: nauka, technologia i feminizm socjalistyczny lat osiemdziesiątych*, przeł. S. Królak i E. Majewska, „Przegląd Filozoficzno-Literacki” 2003, nr 1.
- Haraway D.J., *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*, Durham–London 2016.
- Haraway D.J., *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness*, Chicago 2003.
- Haraway D.J., *Zwierzęta laboratoryjne i ich ludzie*, przeł. A. Ostolski, „Krytyka Polityczna” 2008, nr 15.
- Lazari-Pawlowska I., *Kregi ludzkiej wspólnoty. Egoizm gatunkowy*, [w:] *Etyka w teorii i praktyce. Antologia tekstów*, red. Z. Kalita, Wrocław 2001.
- Lewis S.L., Maslin M.A., *The Human Planet. How We Created the Anthropocene*, London 2018.
- Nayar P.K., *Posthumanism*, wyd. 2, Cambridge 2017.
- Otto E., *Science Fiction and the Ecological Conscience*, University of Florida 2006, s. 22, <<https://ufdc.ufl.edu/UFE0013481/00001>> [dostęp: 4.11.2021].
- Posthuman Glossary*, red. R. Braidotti, M. Hlavajova, Bloomsbury 2018.
- Robinson K.R., *The Coronavirus is Rewriting Our Imagination*, „The New Yorker” 2020, May 1, <https://www.newyorker.com/culture/annals-of-inquiry/the-coronavirus-and-our-future?fbclid=IwAR2S3r7bN2QUFj1hHQDnEZ0_5bKuVUBymtfdJUSpWbN-M5nmtOzPeV3i2o> [dostęp: 20.10.2021].
- Rust S., Soles C., *Ecohorror Special Cluster: Living in Fear, Living in Dread, Pretty Soon We'll All Be Dead*, „Interdisciplinary Studies in Literature and Environment” 2014, 21 (3).
- Singer P., *Animal Liberation. Towards an End to Man's Inhumanity to Animals*, London 1977.
- Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, wyd. 2, Warszawa 2019.
- Smith J.E.H., *It's All Just Beginning*, „Examined Life” 2020, March 23, <<https://thepointmag.com/examined-life/its-all-just-beginning/?fbclid=IwAR3N1PpT1bZqU27I7J-Tg8kQbeukekHuFDtNkNb0Cwsh8iywfaJHBOeEeUk>> [dostęp: 20.10.2021].
- Thacker E., *In the Dust of This Planet: Horror of Philosophy*, Winchester–Washington 2011.
- The Cyborg Handbook*, red. Ch.H. Gray i in., New York & London 1995.
- Vint S., *Science Fiction and Posthumanism*, „Critical Posthumanism. Genealogy of the Posthuman” 2016, May 24, <<https://criticalposthumanism.net/science-fiction/>> [dostęp: 20.10.2021].
- Žižek S., *Patrząc z ukosa. Do Lacana przez kulturę popularną*, Warszawa 2003.

Grażyna Gajewska – dr hab. prof. UAM; WFPiK (IFMiSA), literaturoznawczyni, zajmuje się analizą tekstów kultury z perspektywy posthumanizmu, transhumanizmu, antropologii rzeczy, antropologii cyborgów. Autorka monografii: *Maski dziejopisarstwa. Współczesne formy reprezentacji przeszłości* (2002), *Arcy-nie-ludzkie. Przez science fiction do antropologii cyborgów* (2010), *Erotyka sztucznych ciał z perspektywy studiów nad rzeczami* (2016). Ostatnio wydała *Eroticism of More- and Other-than-Human Bodies* (2020). ORCID: 0000-0001-5293-6757. E-mail: <gajewska@amu.edu.pl>.

Grażyna Gajewska – professor, PhD (dr hab.); Department of Polish and Classical Philology (Institute of Film, Media and Audiovisual Art) at Adam Mickiewicz University in Poznań. She is interested in studying cultural texts from the perspective of posthumanism, transhumanism, anthropology of things, anthropology of cyborgs. She is the author of the monographs: *Masks of Historiography. Contemporary Forms of Representation of the Past* (2002), *Arch-non-human. From Science Fiction to the Anthropology of Cyborgs* (2010), *Eroticism of Artificial Bodies from the Perspective of Anthropology of Things* (2016). She recently published *Eroticism of More- and Other-than-Human Bodies* (2020). ORCID: 0000-0001-5293-6757. E-mail: <gajewska@amu.edu.pl>.

Poetyka kognitywna dwie dekady później. Rozważania wokół drugiego wydania *Cognitive Poetics* Petera Stockwella (2020)

ABSTRACT. Kędra-Kardela Anna, Kowalczyk Andrzej Sławomir, *Poetyka kognitywna dwie dekady później. Rozważania wokół drugiego wydania Cognitive Poetics Petera Stockwella (2020)* [Cognitive Poetics Two Decades Later: Considerations Around the Second Edition of Peter Stockwell's *Cognitive Poetics* (2020)]. „Przestrzenie Teorii” 35. Poznań 2021, Adam Mickiewicz University Press, pp. 331–345. ISSN 1644-6763. DOI 10.14746/pt.2021.35.16.

The article discusses cognitive poetics as an important theoretical framework in contemporary literary studies, in the context of the publication of the second, revised edition of Peter Stockwell's *Cognitive Poetics: An Introduction* (2020). First, the authors discuss critical comments put forward by scholars with respect to Stockwell's earlier studies in cognitive poetics, and next, from a literary-studies perspective they carry out an overall assessment of the revisions and modifications introduced in the book's current edition. Irrespective of some critical remarks, there is no doubt that thanks to the changes, the inspirational value of Stockwell's book has been enhanced.

KEYWORDS: cognitive poetics, Peter Stockwell, cognitive literary studies

Na przestrzeni ostatnich dwudziestu lat możemy zaobserwować dynamiczny rozwój poetyki kognitywnej – ważnego nurtu badań na pograniczu językoznawstwa i literaturoznawstwa. Jego ugruntowaną pozycję we współczesnej humanistyce potwierdzają liczne prace opublikowane zarówno w wiodących czasopismach naukowych, jak i w formie monografii jedno- i wieloautorskich. Wymienić tu można książkę *Cognitive Stylistics* pod red. E. Semino i J. Culpepera¹, w której większość rozdziałów poświęcono właśnie kognitywnej analizie tekstów literackich, i która zapoczątkowała prestiżową serię wydawnictwa John Benjamins „Linguistic Approaches to Literature”. Ukazały się w niej również tak istotne pozycje jak *Author Representations in Literary Reading* E. Claassen², czy *Cognitive Grammar in Literature* pod red. Ch. Harrison i in.³ W ten nurt badań wpisuje się także poświęcony poetyce kognitywnej tom pod red. G. Brône'a i J. Vandaele'a⁴ oraz późniejsza seria „Cognition and Poetics” wydawnictwa Oxford Univer-

¹ *Cognitive Stylistics: Language and Cognition in Text Analysis*, red. E. Semino, J. Culpeper, Amsterdam 2002.

² E. Claassen, *Author Representations in Literary Reading*, Amsterdam 2012.

³ *Cognitive Grammar in Literature*, red. Ch. Harrison i in., Amsterdam 2014.

⁴ *Cognitive Poetics: Goals, Gains, and Gaps*, red. G. Brône, J. Vandaele, Berlin 2009.

sity Press, zawierająca m.in. *Cognitive Literary Science: Dialogues between Literature and Cognition* pod red. M. Burke'a i E.T. Troscianko⁵, czy *The Poem as Icon: A Study in Aesthetic Cognition* M.H. Freeman⁶.

Impulsem dla tego szerokiego i niesłabnącego zainteresowania poetyką kognitywną była klasyczna już dzisiaj książka Petera Stockwella *Cognitive Poetics: An Introduction*⁷ z roku 2002, znana w polskim przekładzie od roku 2006⁸. Ostatnio ukazało się nakładem wydawnictwa Routledge drugie, zmieni-
nione wydanie tego podręcznika. Uwzględnia ono przemyślenia z późniejszych publikacji autorstwa samego Stockwella, a także odwołuje się do licznych prac innych badaczy reprezentujących paradygmat kognitywistyczny, które powstały w latach 2002–2019, i zostały ujęte w uaktualnionej bibliografii. Wprowadzone zmiany są na tyle istotne, że warto przyjrzeć się bliżej tej publikacji i spojrzeć na nią w szerszej perspektywie badawczej. Nasze rozważania nad poetyką kognitywną skierowane są zarówno do czytelnika, który mógł do tej pory nie zetknąć się w szerszym zakresie z tą dyscypliną⁹, jak i do odbiorcy, dla którego ta dziedzina nie jest nowa. Niniejszy artykuł stawia sobie za cel omówienie najważniejszych elementów metodologii zaproponowanej przez brytyjskiego badacza w kontekście nowego wydania jego książki, ze szczególnym uwzględnieniem wprowadzonych zmian i uzupełnień.

Autor zauważa, że wydanie to ukazuje się w momencie, kiedy sposób myślenia w kategoriach poetyki kognitywnej zdażył się już zadomowić zarówno w badaniach nad literaturą, jak i w szerzej rozumianych naukach humanistycznych¹⁰. Trudno nie zgodzić się z tą opinią, dokonując nawet pobieżnego przeglądu prac w języku angielskim, jak choćby tych opublikowanych we wspomnianych powyżej seriach wydawniczych. Chociaż na

⁵ *Cognitive Literary Science: Dialogues between Literature and Cognition*, red. M. Burke, E.T. Troscianko, Oxford 2017.

⁶ M.H. Freeman, *The Poem as Icon: A Study in Aesthetic Cognition*, Oxford 2020.

⁷ P. Stockwell, *Cognitive Poetics: An Introduction*, London and New York 2002.

⁸ P. Stockwell, *Poetyka kognitywna. Wprowadzenie*, przeł. A. Skucińska, Kraków 2006.

⁹ Chociaż za twórcę terminu „Cognitive Poetics” uważany jest R. Tsur, jego rozumienie zastosowania poetyki kognitywnej różni się od Stockwellovskiego, a metody badawcze uwzględniają osiągnięcia neuronauki. Dla rozróżnienia, Tsurovski termin zapisywany jest wielkimi literami. Tymczasem podejście kognitywne Stockwella wywodzi się z brytyjskiej tradycji stylistycznej. Polemika między Tsurem a Stockwellem nie wpłynęła, jak się wydaje, na Stockwellovskie rozumienie, czym jest poetyka kognitywna. Świadczy o tym także brak odniesienia do dyskusji między tymi badaczami w nowym wydaniu *Cognitive Poetics*. Por. R. Tsur, *Deixis in literature: What isn't cognitive poetics?*, „Pragmatics and Cognition” 2008, nr 16/1, s. 119–150. P. Stockwell, *Cartographies of cognitive poetics*, „Pragmatics and Cognition” 2008, nr 16/3, s. 587–598.

¹⁰ P. Stockwell, *Cognitive Poetics: An Introduction*, second ed., London and New York 2020, s. ix. Wszystkie dalsze cytaty pochodzące z tego wydania oznaczamy symbolem „CP”, wraz z podaniem numeru strony w nawiasie.

gruncie polskim poetyka kognitywna nie ma jeszcze równie bogatego „dobrej publikacyjnej”, to należy wymienić szereg istotnych prac wiele wnoszących do badań kognitywnych nad literaturą i sztuką, a wśród nich książki E. Tabakowskiej, J. Płuciennika, D. Korwin-Piotrowskiej, M. Rembowski-Płuciennik, P. Gąsowskiego, czy M. Wróblewskiego¹¹, a także monografie wieloautorskie poświęcone tej tematyce, np. tomy pod redakcją G. Habrajskiej i J. Ślósarskiej, A. Libury, czy A. Kwiatkowskiej¹².

Mimo tego, że poetyka kognitywna znalazła ważne miejsce w badaniach naukowych, pojawiają się wątpliwości dotyczące zastosowania w literaturoznawstwie metod kognitywnych przyjętych przez Stockwella. Warto omówić w tym miejscu główne zastrzeżenia wysuwane wobec jego propozycji przez takich autorów jak np. P. Sobolczyk¹³, D.S. Danaher¹⁴, czy M. Marecki¹⁵. Sobolczyk zauważa, że – wbrew temu, co twierdzi Stockwell (uważając poetykę kognitywną za „radikalne przewartościowanie całego procesu działalności literackiej”¹⁶) – pojawienie się poetyki kognitywnej jako dyscypliny nie jest rewolucją związaną ze zmianą paradygmatu w rozumieniu Th. Kuhna. Trzeba uznać słuszność stwierdzenia, że jest to co najwyżej „zmiana w obrębie paradygmatu”¹⁷ (językoznawstwo/stylistyka). Innym często wysuwanym zastrzeżeniem jest argument, że poetyka kognitywna nadaje nowe „etykiety” wcześniejszym teoriom z ugruntowaną już pozycją, nie proponując przy tym nowej treści¹⁸. Wbrew tej opinii uważamy, że wprowadzenie „nowych etykiet” kognitywnych pociąga za sobą nowe konceptualizacje, i tym

¹¹ Zob. E. Tabakowska, *Językoznawstwo kognitywne a poetyka przekładu*, przeł. A. Pokojska, Kraków 2001; J. Płuciennik, *Literackie identyfikacje i oddźwięki: poetyka a empatia*, wyd. 2, Kraków 2004; D. Korwin-Piotrowska, *Powiedzieć świat. Kognitywna analiza tekstów literackich na przykładach*, Kraków 2006; M. Rembowski-Płuciennik, *Poetyka intersubiektywności. Kognitywistyczna teoria narracji a proza XX wieku*, Toruń 2012; P. Gąsowski, *Wprowadzenie do kognitywnej poetyki komiksu*, Poznań 2016; M. Wróblewski, *Powieść graficzna. Studium gatunku w perspektywie kognitywistycznej*, Łódź 2016.

¹² *Kognitywizm w poetyce i stylistyce*, red. G. Habrajska i J. Ślósarska, Kraków 2006; *Amalgamaty kognitywne w sztuce*, red. A. Libura, Kraków 2007; *Przestrzenie kognitywnych poszukiwań*, red. A. Kwiatkowska, Łódź 2012.

¹³ P. Sobolczyk, *Kognitywna vs. kognicyjna poetyka vs. „poetyka”?*, „Teksty Drugie” 2010, nr 4, s. 88–100.

¹⁴ D.S. Danaher, *Cognitive poetics and literariness: Metaphorical analogy in Anna Karenina*, [w:] *Perspectives on Slavic Literature*, red. K. van Heuckelom and D. Danaher, Amsterdam 2007, s. 183–207.

¹⁵ M. Marecki, *From poetic to cognitive: Bridging literature and science in cognitive poetics*, „Eger Journal of English Studies” 2012, nr XII, s. 41–50; tegoż, *Poetyka kognitywna – ‘nowy rozdział w historii badań literackich’ czy użyteczne narzędzie analizy literackiej?*, „ER(R)GO. Teoria-Literatura-Kultura” 2013, nr 2/27, s. 167–173.

¹⁶ P. Stockwell, *Cognitive Poetics...*, 2002, s. 5.

¹⁷ P. Sobolczyk, dz. cyt., s. 89.

¹⁸ D.S. Danaher, dz. cyt., s. 184; P. Sobolczyk, dz. cyt., s. 91. Zob. także R. Tsur, dz. cyt.

samym oferuje (nieco) odmienne spojrzenie na analizowane teksty, co często prowadzi do „niestandardowych” odczytań i tym samym wyciągnięcia interesujących wniosków.

Niektórzy badacze zarzucają Stockwellowi pewną niekonsekwencję metodologiczną: z jednej strony dostrzec można w rozważaniach autora *Cognitive Poetics* powrót do „obiektywizującego” formalizmu (przez np. podkreślanie roli języka, a zwłaszcza języka poetyckiego, defamiliaryzację i „dewiacyjność” oraz koncentrację na tekście), a z drugiej – konieczność uwzględnienia jednostkowych, subiektywnych decyzji czytelniczych¹⁹. Przy tej okazji zwracano uwagę, że poetyka kognitywna Stockwella niekonsekwentnie traktuje kategorię czytelnika²⁰. Nie zostało bowiem jednoznacznie wyjaśnione, jakiego czytelnika badacz ma na myśli: czytelnika modelowego (jako kategorię wewnątrztekstową) czy konkretnego czytelnika empirycznego, czytającego „tekst literacki w świecie rzeczywistym” (CP 11). Kwestię tę Stockwell doprecyzowuje w drugim wydaniu *Cognitive Poetics*, wyraźniej stwierdzając, że zależy mu na pogodzeniu tego, co nazywa „naturalnymi odczytaniami” (*natural readings*) z praktyką krytycznoliteracką (CP 11). Pojęcie czytelnika w ujęciu Stockwella może być zatem rozumiane jako kategoria nieostra, pewne continuum „rozciągnięte” między czytelnikiem „naturalnym” a wirtualnym²¹.

Kolejnym zastrzeżeniem wobec praktyki poetyki kognitywnej jest uwaga, że kognitywiści koncentrują się na interpretacji fragmentów tekstów literackich, nie zaś na dziele jako całości²². Istotnie, zarówno w pierwszym, jak i w drugim wydaniu podręcznika Stockwell poddaje analizie głównie wybrane urywki z dłuższych tekstów i trudno mówić w takim przypadku o holistycznej interpretacji. Przyznać jednak należy, że analizy te w założeniu mają pełnić rolę egzemplifikacji omawianego elementu teorii i inspirować do dalszych badań.

¹⁹ P. Sobolczyk, dz. cyt., s. 89. Zarzuty te – podnoszone już w odniesieniu do wersji z 2002 roku – można uznać za uzasadnione. Przy okazji tych rozważań należy jednak zauważyć, że odwołując się do pewnych tradycyjnych (formalistycznych) terminów literackich, autor stara się powiązać je z wprowadzanymi przez siebie pojęciami, zachowując ciągłość między wcześniej stosowaną metodologią a nowymi propozycjami w ramach badań kognitywnych.

²⁰ Tamże, s. 90.

²¹ Mało przekonujące są natomiast polityczne uzasadnienia dotyczące „demokratyzacji” badań literackich, powtarzane w obu wydaniach. Por. S. Stockwell, *Cognitive Poetics...*, 2002, s. 1; oraz 2 wyd. 2020, s. 14. Nawiasem mówiąc, jeszcze dalej idą G. Steen i J. Gavins, twierdząc, że poetyka kognitywna odpowiada na oczekiwania podatników, którzy domagają się uzasadnienia dla sposobu wydawania ich pieniędzy na badania nad tekstem literackim. Zob. G. Steen, J. Gavins, *Contextualising cognitive poetics*, [w:] *Cognitive Poetics in Practice*, red. J. Gavins, G. Steen, London and New York 2002, s. 2.

²² Por. M. Marecki, *Poetyka kognitywna...*, s. 169; 171–172.

Przyjrzyjmy się wreszcie uwadze, która z naszego – literaturoznawczego – punktu widzenia może wydawać się najistotniejsza: poetyka kognitywna, jak rzecz ujmuje Marecki, „odziera w pewnym stopniu literaturę z jej pierwiastka literackiego”²³. Dzieje się tak, kontynuuje badacz, ponieważ analizy kognitywne dzieł, na przykład te zaproponowane w książce *Cognitive Poetics in Practice* będącej – z założenia – praktycznym uzupełnieniem propozycji Stockwella²⁴, „wyjaśniają szczegółowo mechanizmy, które doprowadziły czytelników do pewnych interpretacji, zamiast [...] pogłębiać zrozumienie dzieła literackiego”²⁵.

Naszym zdaniem, wyjaśnienie mechanizmów dochodzenia do interpretacji na gruncie przyjętej teorii już samo w sobie może poszerzać rozumienie sposobów osiągania estetycznego efektu tekstu literackiego. Poza tym, szczegółowe opisanie tych mechanizmów nie stoi w sprzeczności z pogłębioną interpretacją literacką tekstu²⁶. Jesteśmy przekonani, że na przykład opisanie mechanizmu emocjonalnego zaangażowania czytelnika w proces lektury może stać się wartościowym elementem refleksji literaturoznawczej. Zgodny z naszą praktyką literaturoznawczą jest natomiast pogląd Sobolczyka mówiący o tym, że poetyka [kognitywna] „skupi[ając] się na czytelniku w procesie czytania”, umożliwia „ciekawsze i poznawczo płodniejsze przeniesienie samopoznania [...] na poziom [...] obserwatora obserwującego swoje czytanie, »czytającego swoje czytanie«, a więc uświadamiającego sobie, jakie mechanizmy odbioru [...] skłoniły go do sformułowania takich, a nie innych wniosków w toku lektury”²⁷. Bez wątpienia, efektem konsekwentnie stosowanych metod poetyki kognitywnej w badaniach literackich mogą być pogłębione i interesujące pod względem interpretacyjnym odczytania.

Debiutujący w roku 2002 podręcznik Stockwella z pewnością zainspirował wielu naukowców do wypracowania własnych sposobów wykorzystania metody kognitywnej – zgodnie zresztą z sugestią autora; wydanie drugie poszerza wcześniejsze ustalenia i wprowadza nowe tematy. W dalszej części artykułu spróbujemy odpowiedzieć na pytanie, czy to zmienione i uzupełnione wydanie książki może w większym stopniu przekonać do stosowania narzędzi poetyki kognitywnej, zwłaszcza że pojawia się w czasie, gdy status badań kognitywnych nad tekstem literackim jest dużo bardziej ugruntowany, również dzięki polemice, której najważniejsze wątki omówiliśmy powyżej.

²³ M. Marecki, *Poetyka kognitywna...*, s. 171.

²⁴ Zob. *Cognitive Poetics in Practice*.

²⁵ M. Marecki, *Poetyka kognitywna...*, s. 171–172. Nie jest jednak do końca jasne, czym dla Mareckiego jest „rozumienie dzieła literackiego”.

²⁶ Por. tamże, s. 171–172.

²⁷ P. Sobolczyk, dz. cyt., s. 98.

Już na wstępie nie sposób nie zauważyć, że rozdział pierwszy, zatytułowany *Introduction* – w porównaniu do wydania z roku 2002 – został uzupełniony o kilka kluczowych definicji, porządkując wcześniejszy tok argumentacji. Przede wszystkim Stockwell tłumaczy, co rozumie przez terminy „język” i „literatura” (CP 2). Obie definicje łączy nacisk położony na doświadczenie odbiorcy. Mówiąc o języku, autor stwierdza, że „nie ma różnicy między tekstem a kontekstem, ponieważ – jak utrzymuje – kontekst i sytuacja i **doświadczenie** są integralnymi częściami tego, czym jest język” (CP 2)²⁸. Podobnie rzecz się ma z pojęciem „literatura”, które dla Stockwella wiąże się z „utworem literackim w interakcji z czytelnikiem (*as engaged by a reader*)”, a zatem nie jest równoważne z „tekstem literackim [zapisanym] na kartce papieru” (CP 2)²⁹. Literatura, kontynuuje Stockwell, jest przedmiotem, którego istnienie warunkuje „aktywująca świadomość [czytelnika]” (CP 2). Ze Stockwellowskim rozumieniem literatury wiąże się również ważny termin „literackość” (*literariness*), do którego autor odwołuje się w tym kontekście. W świetle badań kognitywnych, granice literackości jako kategorii zostają poszerzone (CP 2)³⁰.

Czytelnika zastanowić może fakt, że także i w nowym wydaniu Stockwell unika wyjaśnienia, jak rozumie termin „poetyka”. Nie pisze, czym dla niego **jest** poetyka; wzmiankuje jedynie, że „dotyczy [ona] rzemiosła literackiego (*concerns the craft of literature*)” (CP 2). Literaturoznawca – tradycyjnie – kojarzy termin „poetyka” z budową dzieła literackiego³¹, wskazując – jak rzecz ujmuje S. Sawicki – „na wysiłki teoretycznego określenia elementów i aspektów dzieła literackiego, a także na badanie ich historycznych konkretyzacji jako materiału dla późniejszych uogólnień”³². Nowsze definicje poetyki uwzględniają także „teksty odległe od tradycyjnego pojmowania literatury”, oraz zwracają uwagę na aspekty estetyczne, emocjonalne i intelektualne ich odbioru³³. Jak słusznie zauważa D. Korwin-Piotrowska, zmieniający się świat tekstów wokół nas, „zmusza do ciągłego określania na nowo tego, co rozumiemy przez literaturę, fikcję, gatunek, styl, narrację, kompozycję, dramat czy wiersz”³⁴. Sądzimy więc, że precyzyjniejsze wyja-

²⁸ O ile nie zaznaczono inaczej, cytaty z prac Stockwella podajemy w naszym tłumaczeniu.

²⁹ Stwierdzenie, że „literatura to nie tekst na kartce papieru”, brzmi nieco niezręcznie, ale przyjmujemy, że jest to skrót myślowy autora i dlatego nie podejmujemy tutaj polemiki z tą opinią.

³⁰ Obszerniej kategorię literackości w kontekście kognitywnych badań M. Turnera, G. Lakoffa i M. Johnsona omawia M. Wróblewski. Zob. tegoż, dz. cyt., s. 109–119.

³¹ Por. *Zarys poetyki*, red. E. Miodońska-Brookes, A. Kulawik, M. Tatar, Warszawa 1978, s. 7.

³² S. Sawicki, *Poetyka. Interpretacja. Sacrum*, Warszawa 1981, s. 5.

³³ D. Korwin-Piotrowska, *Poetyka – przewodnik po świecie tekstów*, Kraków 2011, s. 15.

³⁴ Tamże.

śnienie terminów „kognitywny” i „poetyka”, także w odniesieniu do tradycji, mogłoby stać się mocnym argumentem skierowanym do literaturoznawców sceptycznych wobec poetyki kognitywnej. Stwierdzenie Stockwella, że „cognitive poetics **is all about** reading literature”³⁵ (CP 1) może się wydawać niesatysfakcjonujące.

Patrząc na cały rozdział pierwszy w nowym wydaniu, należy podkreślić, że został on uzupełniony także o przejrzyste podsumowanie, wyszczególniające główne zasady poetyki kognitywnej (CP 12). Podsumowanie to jednoznacznie wskazuje na jej interdyscyplinarny charakter. Konkludując, Stockwell podkreśla, że poetyka kognitywna jest bardziej **metoda** niż teorią krytyczną.

Rozdział drugi, zatytułowany „Prototypicality and contexts”, jest zmianą nieco wersją rozdziału „Prototypes and reading”. Znaczenie wprowadzonej zmiany dostrzec można po lekturze części wstępnej tego rozdziału – także zmodyfikowanej i znacznie klarowniejszej dla czytelnika. Pewne wątki wprowadzone w nowym wstępie zostają mocniej wyakcentowane w kontekście konkretnych zagadnień zawartych w rozdziale. Dotyczy to szczególnie takich pojęć, jak „ucieleśnienie”, „holistyczne doświadczenie [tekstu literackiego – przyp. aut.]”, czy „osadzenie w kontekście” (*situatedness*). Widać więc wyraźnie, że interdyscyplinarny charakter badań nad tekstem literackim zostaje w nowym wydaniu podkreślony także poprzez konsekwentne użycie terminologii nauk kognitywnych obok pojęć ściśle literaturoznawczych.

Podobnie rzecz się ma z trzecim rozdziałem pt. „Figures and ground”. Pod względem treści, w stosunku do wydania z 2002 roku, materiał rozdziałów drugiego i trzeciego został przebudowany, a fragmenty zawartości poprzenoszone między nimi. Dlatego, jak sądzimy, nowe rozdziały powinno się czytać łącznie.

Zastrzeżenie literaturoznawcy budzi natomiast fakt, że Stockwell niezmiennie „po swojemu” traktuje pojęcia: „interpretacja” (*interpretation*) i „odczytywanie” (*reading*). Polskie tłumaczenie poniższego fragmentu (identycznego w wydaniach 2002 i 2020 w angielskim oryginale) brzmi następująco:

Spojrzenie na całość dzieła literackiego to akt **interpretacji**: holistyczne ujęcie, które zaczynamy tworzyć jeszcze przed zagłębieniem się w lekturze. [...] Kiedy zyskamy świadomość lektury, zaczynamy [...] drugi etap: **odczytywanie**. Jego częścią jest krytyczna analiza i dyskusja. Odczytując, uzasadniamy nasze interpretacje i wybieramy wyraziste atrybuty, którym chcemy poświęcić szczególną uwagę³⁶.

³⁵ Podkreślenie nasze.

³⁶ P. Stockwell, *Poetyka kognitywna...*, s. 44, podkreślenie w oryginale.

Trzeba przyznać, że ten kluczowy fragment brzmi w języku polskim dużo mniej kontrowersyjnie niż oryginał³⁷. Dla jasności wywodu, a także w celu uniknięcia pojęciowego zamętu, takie terminy jak „interpretacja”, „krytyczna analiza” czy „odczytywanie” wymagałyby choćby krótkiego omówienia w odniesieniu do tradycji literaturoznawczej³⁸.

Kolejny rozdział poświęcony jest deiksie kognitywnej, jednej z najciekawszych i najbardziej inspirujących propozycji Stockwella. W wydaniu drugim został on zatytułowany „Deixis and projection”. Nie jest to tylko „kosmetyczna” zmiana tytułu z wydania pierwszego (*Cognitive deixis*): nowa wersja implikuje rolę zaangażowania czytelniczego w proces odbioru tekstu literackiego. Szczególnie ważne jest jednoznaczne stwierdzenie, które pojawia się w nowej wersji książki, że punkt widzenia i deiksa nie są tożsame. Wyjaśnienie tej kwestii ma istotne znaczenie dla dalszych rozważań nad wprowadzoną w tym rozdziale teorią przesunięć deiktycznych. O ile zaproponowane przez Stockwella kategorie deiksy są bardzo użyteczne, a teoria przesunięć deiktycznych (*deictic shift*) pozwala precyzyjnie ująć procesy towarzyszące mentalnemu „wchodzeniu” czytelnika w tekst, o tyle przedstawienie w nowym wydaniu cech poszczególnych rodzajów przesunięcia deiktycznego w formie tabelek – wbrew założeniom autora – nie przyczynia się do jasności wywodu.

Inną wartą odnotowania modyfikacją w drugim wydaniu jest wprowadzenie rozdziału „Texture and resonance”. W wydaniu z 2002 roku pojęcie „tekstury” zostało jedynie krótko zasygnalizowane dopiero w końcowej części książki („The last words”). W nowej wersji natomiast zagadnienie to staje się przedmiotem całego rozdziału³⁹. Autor wprowadza tu kilka istotnych definicji i wyjaśnień. Zdaniem Stockwella „Tekst” jest czymś więcej niż „zwykłym nagromadzeniem zdań” (CP 70). O tym, że zbiór zdań można uznać za tekst – deklaruje autor – decydują takie czynniki jak „akceptowalność, kontekst, spójność, widoczna intencjonalność, intertekstualność”; ponadto musi on być „nośnikiem informacji” (CP 70). Obok pojęcia „tekstu” omawia pokrewny termin „tekstualność” (*textuality*), który definiuje jako „nasze zakorzenie w społecznie podzielanych mechanizmach kognitywnych poczucie, że mamy do czynienia z tekstem (*our sense of a text*)” (CP 70). Z kolei termin „tekstura” odnosi się do czytelniczego **doświadczenia** tekstu.

³⁷ Por. tegoż, *Cognitive Poetics...*, 2002, s. 31; 2020, s. 35.

³⁸ Uwaga ta dotyczy także innych pojęć pojawiających się w rozdziale „Prototypicality and contexts” (np. *mode, genre, sub-genre, type* itp.). Podobnie niezrozumiała jest decyzja o usunięciu pojęcia „interpretacja” z indeksu w nowym wydaniu *Cognitive Poetics*.

³⁹ *Notabene*, w roku 2009 Stockwell opublikował książkę pt. *Texture: A Cognitive Aesthetics of Reading*, Edinburgh 2009.

W omawianym rozdziale należy także zwrócić uwagę na dwie szczególnie istotne części: „Prototypicality and deviation” oraz „Attention-resonance”. Pierwsza z nich w większym stopniu koncentruje się na kwestiach gramatycznych, zwłaszcza na zagadnieniu podmiotu (*subject in a clause*). Wszelkie odejścia od najbardziej prototypowych usytuowań podmiotu Stockwell łączy z tym, co określa „skalą empatii” (*empathy scale*) (CP 72). W rozważaniach tych zabrakło nam jednak wyjaśnienia istotnej kwestii, jak autor pojmuje empatię. Domyślać się należy, że jest ona rozumiana jako przejmowanie perspektywy innego. Dociekania uzupełnia bardzo interesująca i przekonująca analiza wiersza *On my first son* B. Jonsona.

W sekcji zatytułowanej „Attention-resonance” na szczególne zainteresowanie zasługują pogłębione rozważania dotyczące pojęcia „uwagi” (*attention*). Stockwell w sposób systemowy ujmuje fakt, że w procesie interpretacji tekstu jedne jego elementy – tzw. „atraktory” (*attractors*) – wysuwają się na plan pierwszy, podczas gdy inne usunięte zostają w sferę tła. To ujęcie dobitnie podkreśla dynamiczny charakter omówionej wcześniej relacji: figura-tło. W zakończeniu Stockwell przedstawia szczegółową listę cech, którymi charakteryzują się „dobre atraktory” w tekście literackim (CP 79).

Rozdział szósty pt. „Cognitive grammar”, w drugim wydaniu *Cognitive Poetics*, wykorzystuje teorię R.W. Langackera do analizy tekstu literackiego. Nowa wersja rozdziału została poszerzona o elementy metajęzyka charakterystyczne dla gramatyki kognitywnej – grafy, schematy, diagramy. Zmiana ta jest istotna o tyle, że pozwala lepiej zrozumieć omawiane procesy kognitywne (np. profilowanie). Stockwell obszerniej omawia również ważne dla gramatyki kognitywnej pojęcie „obrazowania” (*construal*). Ponadto podrozdział „Action chains” uzupełniono o bezpośrednie nawiązania do teorii dynamiki siły (*force dynamics*) L. Talmy’ego. Teoria ta została następnie wykorzystana we wzbogaconej, także o diagram, analizie utworu *Easter wings* G. Herberta.

W rozdziale siódmym, zatytułowanym „Schemas and frames”, dodano część „Framing and literature”. Część ta koncentruje się na roli wiedzy kontekstowej, stale przywoływanej w toku interakcji czytelnika z tekstem. Stockwell zauważa, że o ile termin „schemat” jest bardziej umocowany psychologicznie, pojęcie „ramy” ma silniejsze nacechowanie społeczne i kulturowe⁴⁰. Jak dalej wyjaśnia autor, ramy mogą być przywoływane przez „każdy element organizacji językowej i dyskursywnej” (CP 110). Wykorzystanie odniesienia do skryptów i ram pozwala na ujęcie zarówno ortodoksyjnych, jak i nowatorskich odczytań utworów literackich właśnie w kategoriach

⁴⁰ Nagromadzenie pokrewnych terminów, takich jak „ramy”, „skrypty”, „schematy” i „scenariusze” może wprowadzać u czytelnika poczucie niejasności. Stockwell odnosi się do tych różnic dopiero w sekcji „Sources and further reading”, uzupełniającej rozważania.

ram i ich przeformułowania (*reframing*). Mimo wprowadzonych uzupełnień, czytelnik tego rozdziału może jednak czuć się nieco rozczarowany, ponieważ zabrakło w nim zastosowania teorii ram w przykładowej analizie literackiej. Jak bowiem wytłumaczyć fakt, że w omówieniu staroangielskiego wiersza *The dream of the Rood* – notabene przeniesionym z analogicznego rozdziału w wydaniu pierwszym – badacz nie odwołuje się do zawartego w tytule rozdziału rozróżnienia na schematy i ramy?

Metaforze pojęciowej poświęcono rozdział ósmy, w zasadzie nie różniący się od wydania pierwszego. Metafora, tradycyjnie kojarzona z językiem poetyckim, zostaje przedstawiona w kategoriach kognitywnych jako element strukturyzujący sposób widzenia świata. Stockwell szczegółowo omawia kognitywne podejście do metafory, która odgrywa fundamentalną rolę w konstruowaniu znaczeń, a nie jest jedynie elementem „dekoracyjnym” w tekście. Autor podręcznika uważa, że szczególnie wdzięcznym materiałem do rozważań w kontekście metafory pojęciowej są teksty surrealistyczne, które sam wykorzystuje jako materiał ilustracyjny. Czytelnik może więc początkowo ulec błędnej sugestii, że ta część teorii sprawdza się najlepiej w odniesieniu do utworów eksperymentalnych. W sekcji „Explorations” Stockwell proponuje jednak, aby odbiorca poddał analizie teksty bardziej tradycyjne niż te, które zostały omówione w rozdziale. Wydaje się, że ta część teorii jest szczególnie obiecująca w badaniach literackich, ponieważ w ujęciu kognitywnym metafora, wykraczając poza tradycyjny „związek dwóch wyrazów, w którym jeden niekonwencjonalnie modyfikuje znaczenie drugiego”⁴¹, niejednokrotnie pozwala na rozwinięcie nowych wątków interpretacyjnych.

Rozdział dziewiąty, pt. „Blending and compression”⁴², łączy teorię metafory pojęciowej z teorią schematów i ram. W tym i w kolejnych rozdziałach autor koncentruje się nie tyle na mikrostrukturach, co na „znaczeniu całych tekstów” (CP 139), procesie budowania znaczenia/wiedzy (*process of knowledge-building*) (CP 138) i na „globalnym poziomie czytania” (CP 155). Dokładnie wyjaśnia mechanizmy konstruowania siatki integracji pojęciowej – także za pomocą schematycznych rysunków, co jest istotną zmianą na lepsze. Rozdział podsumowuje kognitywna analiza średniowiecznego romansu *Sir Gawain and Green Knight*, w której Stockwell przekonująco wyjaśnia, jak odkrycie centralnej metafory strukturyzującej ten utwór – LIFE IS A GAME (ŻYCIE TO GRA) – prowadzi do jego spójnej i wielowymiarowej interpretacji. Wywód byłby jeszcze bardziej czytelny, gdyby zaproponowana

⁴¹ B. Grzeszczuk, *Metafora konceptualna – na przykładach z polskiej poezji dwudziestowiecznej*, [w:] *Kognitywizm w poetyce i stylistyce*, s. 97.

⁴² W poprzednim wydaniu rozdział ten nosił tytuł: „Literature as parable”, w nawiązaniu do książki M. Turnera, *The Literary Mind: The Origins of Thought and Language*, Oxford 1996. Nowy tytuł wydaje się dużo bardziej adekwatny.

analiza została uzupełniona właśnie o schematyczne przedstawienie siatek pojęciowych, aby w ten sposób podkreślić emergentny charakter znaczenia. Innymi słowy, czytelnik Stockwellowskiej analizy musi poradzić sobie sam z rozumieniem mechanizmu integracji pojęciowej leżącego u podstaw konstruowania znaczeń wylaniających się w amalgamacie. Można więc odnieść wrażenie, że jest to rozdział niedokończony.

We wstępie do rozdziału dziesiątego, zatytułowanego „Text-worlds”, Stockwell stawia szereg pytań, m.in. o to, skąd wiemy, które części naszej wiedzy i doświadczenia są najważniejsze w konkretnym odczytaniu tekstu, czy też w jaki sposób – jako czytelnicy – tworzymy relacje (*relationships*) z tekstami literackimi. Wbrew temu, co obiecuje autor, odpowiedzi na te pytania w zasadzie nie padają. Przedstawione w rozdziale analizy nie są zadowalającym przykładem na to, jak można wykorzystać koncepcję „światów tekstu” (zainicjowaną przez P. Wertha) w analitycznej praktyce literaturoznawczej. Stockwell wprowadza wiele terminów po to, aby sformułować niezbyt odkrywczy wniosek, że „jako czytelnicy musimy śledzić perspektywę wszystkich postaci i narratorów, aby skonstruować ‘prawdziwą’ fabułę (*real story*)” (CP 166). Co jednak istotne, autor podkreśla, że w przeciwieństwie do filozoficznej teorii światów możliwych, w których rządzą zasady logiki, świat tekstu jest światem wyimaginowanym (a więc wolnym od jakichkolwiek ograniczeń) i złożonym. Bogactwo tego świata wynika z połączenia wiedzy, doświadczenia i czytelnicznej pamięci oraz odczuć (CP 162).

Rozdziały jedenasty i dwunasty uwzględniają przemyślenia badacza zamieszczone w publikacjach z ostatnich kilku lat dotyczące postaci literackiej i światów przez nią „zamieszkiwanych”. Są one istotnym uzupełnieniem poprzedniej wersji *Cognitive Poetics*. Rozdział jedenasty wprowadza zupełnie nowe zagadnienie związane z postacią literacką i jej konstruowaniem, tzw. „modelowanie umysłu” (*mind-modelling*). Przez modelowanie umysłu Stockwell rozumie wyjaśnianie procesu, który pozwala konstruować obrazy mentalne postaci i wykorzystywać je, aby śledzić bieg wydarzeń (fabułę) i postrzeganie świata przez te postaci. Proces ten, wyjaśnia badacz, pozwala nam wejść w istotną dla czytelniczego doświadczenia w *świecie rzeczywistym* relację z postaciami fikcyjnymi, rozumieć je (bądź nie), empatyzować z nimi (bądź nie) itd. (CP 177). Co więcej, postaci fikcyjne – choć ontologicznie odmienne od osób rzeczywistych – pod względem kognitywnym traktowane są podobnie. U podstaw takiego rozumienia postaci literackiej leży przekonanie, że – jako ludzie – posiadamy „teorię umysłu”, za którym to terminem kryje się przeświadczenie, że inna osoba „ma umysł i świadomość podobną do naszej” (CP 178). Należy tu zauważyć, że chociaż może się wydawać, iż za kognitywnym nazewnictwem zaproponowanym przez Stockwella kryją się dobrze znane badaczom literatury kryteria i procedury służące analizie

postaci literackiej, to jednak wprowadzenie tych – zaczerpniętych z psychologii kognitywnej – modeli otwiera nowe perspektywy badawcze (np. służące pogłębieniu rozumienia roli emocji w odbiorze tekstu czy empatii).

Niestety, po raz kolejny przykładowa analiza tekstu literackiego zaproponowana przez Stockwella jest rozczarowująca i tylko w ograniczonym stopniu wiąże się z problematyką poruszaną w rozdziale. Trudno także podzielać przekonanie autora, że metoda modelowania umysłu okazuje się najskuteczniejsza w badaniu tekstów, w których mamy do czynienia z umysłami „nietypowymi” (CP 187). Być może istotnie utwory takie wymagają ze strony czytelnika więcej „zaangażowania mentalnego” niż teksty, w których występują postaci bardziej „tradycyjne”. Niezależnie jednak od tego, z jak bardzo skomplikowaną (lub nie) postacią czytelnik ma do czynienia, to przecież – jak twierdzi sam Stockwell – w sposób naturalny „buduje on [całościowy – przyp. aut.] bogaty obraz mentalny” tej postaci (CP 178).

W rozdziale dwunastym, pt. „Immersion and ambience”, autor podręcznika powraca do kwestii „zanurzenia” czytelnika w świat tekstu w toku lektury. Według Stockwella w poetyce kognitywnej proces ten ma postać „ucieleśnionej symulacji” (CP 196). Wydaje się, że największą wartością tego rozdziału jest opisanie zjawiska odbioru czytelniczego za pomocą terminologii zapożyczonych z psychologii i narratologii kognitywnej⁴³.

W sekcji „A feeling for the fictional world” – nowej w stosunku do wydania pierwszego – Stockwell wprowadza po raz pierwszy termin „nastrój” (*ambience*), który ma łączyć stosowane w literaturoznawstwie anglosaskim pojęcia „atmosfera” (*atmosphere*) i „ton” (*tone*). Jak zakłada autor, podejście kognitywne umożliwi ujęcie tych aspektów doświadczenia tekstu w sposób bardziej precyzyjny. Zaproponowana analiza fragmentu powieści Ch. Miéville’a nie ujawnia jednak takiej precyzji. Nie jest również jasne dla czytelnika, dlaczego istota tak rozumianego nastroju (*ambience*) mieści się w „obłoku niezrealizowanych możliwości” (CP 202).

W rozdziale trzynastym, noszącym tytuł „Directions and connections”, Stockwell wyznacza możliwe kierunki dalszego rozwoju dyscypliny, wyróżniając w sposób „hasłowy” takie obszary jak podświadomość (*subliminality*), doświadczenie, kreatywność, symulacja i etyka. Autor utwierdza tym samym czytelnika w przekonaniu, że możliwości poetyki kognitywnej nie zostały dotychczas wyczerpane.

Podsumowując, należy raz jeszcze wspomnieć, że nasze uwagi wypowiedziane są z punktu widzenia literaturoznawców stosujących wybrane narzędzia poetyki kognitywnej w praktyce analityczno-interpretacyjnej.

⁴³ Np. teoria przepływu – *cognitive flow*, czy teoria ram kontekstowych – *contextual frame theory*, która może stać się przydatnym narzędziem przy analizie odbioru tekstu literackiego.

Z tej perspektywy uporządkowanie treści w nowej książce wydaje się bardziej logiczne, a poszczególne rozdziały na ogół zyskały na klarowności. Bez wątplenia mocną stroną drugiego wydania podręcznika jest uaktualniona bibliografia zamieszczona nie tylko na końcu książki, ale także uporządkowana tematycznie w każdym rozdziale, w zamykającej go sekcji „Sources and further reading”. Mimo wszystko nieco rozczarowujący jest fakt, że wprowadzając zmiany, Stockwell nie modyfikuje analiz tekstów literackich przedstawionych w poprzednim wydaniu.

W naszym mniemaniu *Cognitive Poetics 2020* przedstawia obiecującą, poszerzoną w stosunku do wydania z roku 2002 interdyscyplinarną propozycję metodologiczną. Aby mogła ona wzbudzić szerszy odzew wśród polskich literaturoznawców, powinna jednak w większym stopniu uwzględnić tradycję badań literackich oraz położyć mocniejszy nacisk na interpretację tekstu literackiego. Sądzymy również, że pewne terminy – zaczerpnięte z kontekstu językoznawczego – wymagają dokładniejszego omówienia. Przyjmując szerszą perspektywę należy podkreślić, że badania kognitywne nie oferują „sztywnych” naukowych założeń; implikują raczej pewną *postawę badawczą*⁴⁴. Tym samym, jak słusznie zauważa D. Korwin-Piotrowska, „każdy, kto chce zajmować się jakąś odmianą *cognitive science*, musi z jednej strony pogodzić się z brakiem precyzyjnie wytyczonych granic dla całej dziedziny [...], z drugiej zaś – odnaleźć własne pole i narzędzia badań oraz właściwą tradycję, zarówno pozytywną, jak i negatywną”⁴⁵. Reasumując, o ile można zakwestionować wartość pewnych analiz czy nawet propozycji teoretycznych Stockwella, książka w nowej wersji jest inspirująca i – zgodnie z intencją autora – skłania do dyskusji i wymiany myśli (CP 211).

BIBLIOGRAFIA

- Amalgamaty kognitywne w sztuce*, red. A. Libura, Kraków 2007.
Claassen E., *Author Representations in Literary Reading*, Amsterdam 2012.
Cognitive Grammar in Literature, red. Ch. Harrison i in., Amsterdam 2014.
Cognitive Literary Science: Dialogues between Literature and Cognition, red. M. Burke, E.T. Troscianko, Oxford 2017.
Cognitive Poetics in Practice, red. J. Gavins, G. Steen, London and New York 2002.
Cognitive Poetics: Goals, Gains, and Gaps, red. G. Brône, J. Vandaele, Berlin 2009.
Cognitive Stylistics: Language and Cognition in Text Analysis, red. E. Semino, J. Culpeper, Amsterdam 2002.

⁴⁴ D. Korwin-Piotrowska, *Powiedzieć świat...*, s. 9. Por. D.S. Danaher, dz. cyt., s. 183.

⁴⁵ D. Korwin-Piotrowska, *Powiedzieć świat...*, s. 10.

- Danaher D.S., *Cognitive poetics and literariness: Metaphorical analogy in Anna Karenina*, [w:] *Perspectives on Slavic Literature*, red. K. van Heuckelom, D. Danaher, Amsterdam 2007, s. 183–207.
- Freeman M.H., *The Poem as Icon: A Study in Aesthetic Cognition*, Oxford 2020.
- Gąsowski P., *Wprowadzenie do kognitywnej poetyki komiksu*, Poznań 2016.
- Grzeszczuk B., *Metafora konceptualna – na przykładach z polskiej poezji dwudziestowiecznej*, [w:] *Kognitywizm w poetyce i stylistyce*, red. G. Habrajska, J. Ślósarska, Kraków 2006, s. 97–110.
- Kognitywizm w poetyce i stylistyce*, red. G. Habrajska, J. Ślósarska, Kraków 2006.
- Korwin-Piotrowska D., *Poetyka – przewodnik po świecie tekstów*, Kraków 2011.
- Korwin-Piotrowska D., *Powiedzieć świat. Kognitywna analiza tekstów literackich na przykładach*, Kraków 2006.
- Marecki M., *From poetic to cognitive: Bridging literature and science in cognitive poetics*, „Eger Journal of English Studies” 2012, nr XII, s. 41–50.
- Marecki M., *Poetyka kognitywna – ‘nowy rozdział w historii badań literackich’ czy użyteczne narzędzie analizy literackiej?*, „ER(R)GO. Teoria-Literatura-Kultura” 2013, nr 2/27, s. 167–173.
- Pluciennik J., *Literackie identyfikacje i oddźwięki: poetyka a empatia*, wyd. 2, Kraków 2004.
- Przestrzenie kognitywnych poszukiwań*, red. A. Kwiatkowska, Łódź 2012.
- Rembowska-Pluciennik M., *Poetyka intersubiektywności. Kognitywistyczna teoria narracji a proza XX wieku*, Toruń 2012.
- Sawicki S., *Poetyka. Interpretacja. Sacrum*, Warszawa 1981.
- Sobolczyk P., *Kognitywna vs. kognicyjna poetyka vs. „poietyka”?*, „Teksty Drugie” 2010, nr 4, s. 88–100.
- Steen G., Gavins J., *Contextualising cognitive poetics*, [w:] *Cognitive Poetics in Practice*, red. J. Gavins, G. Steen, London and New York 2002.
- Stockwell P., *Cartographies of Cognitive Poetics*, „Pragmatics and Cognition” 2008, nr 16/3, s. 587–598.
- Stockwell P., *Cognitive Poetics: An Introduction*, London and New York 2002.
- Stockwell P., *Cognitive Poetics: An Introduction*, second ed., London and New York 2020.
- Stockwell P., *Poetyka kognitywna. Wprowadzenie*, przeł. A. Skucińska, Kraków 2006.
- Tabakowska E., *Językoznawstwo kognitywne a poetyka przekładu*, przeł. A. Pokojska, Kraków 2001.
- Tsur, R., *Deixis in literature: What isn't cognitive poetics?*, „Pragmatics and Cognition” 2008, nr 16/1, s. 119–150.
- Turner M., *The Literary Mind: The Origins of Thought and Language*, Oxford 1996.
- Wróblewski M., *Powieść graficzna. Studium gatunku w perspektywie kognitywistycznej*, Łódź 2016.
- Zarys poetyki*, red. E. Miodońska-Brookes, A. Kulawik, M. Tatara, Warszawa 1978.

Anna Kędra-Kardela – dr hab., prof. nadzw. UMCS, pracownik w Katedrze Anglistyki i Amerykanistyki UMCS. Zainteresowania naukowe: literatura brytyjska, angielska powieść gotycka, poetyka kognitywna, narratologia (kognitywna). Autorka książki *Reading*

as Interpretation. Towards a Narrative Theory of Fictional World Construction (2010). ORCID: 0000-0002-5534-8691. E-mail: <anna.kedra-kardela@mail.umcs.pl>.

Anna Kędra-Kardela – PhD (dr hab.) and full professor in the Department of British and American Studies at Maria Curie-Skłodowska University, Lublin. Her research interests include British literature, Gothic fiction, cognitive poetics and narratology. Author of *Reading as Interpretation. Towards a Narrative Theory of Fictional World Construction* (2010). ORCID: 0000-0002-5534-8691. E-mail: <anna.kedra-kardela@mail.umcs.pl>.

Andrzej Sławomir Kowalczyk – dr hab., pracownik w Katedrze Anglistyki i Amerykanistyki UMCS. Zainteresowania naukowe: niesamowitość w literaturze, dwudziestowieczna proza brytyjska, poetyka kognitywna, utopia i dystopia w literaturze i filmie. Ostatnio opublikował książkę *Forms and Shadows: A Cognitive-Poetic Reading of Charles Williams's Fiction* (2017). ORCID: 0000-0003-0623-0117. E-mail: <andrzej.kowalczyk@mail.umcs.pl>.

Andrzej Sławomir Kowalczyk – PhD, (dr hab.) and associate professor in the Department of British and American Studies at Maria Curie-Skłodowska University, Lublin. His research interests include the supernatural in literature, 20th-century British fiction, cognitive poetics, utopia and dystopia in literature and film. Author of *Forms and Shadows: A Cognitive-Poetic Reading of Charles Williams's Fiction* (2017). ORCID: 0000-0003-0623-0117. E-mail: <andrzej.kowalczyk@mail.umcs.pl>.

Ludotopia. O granicy świata gry

ABSTRACT. Maj Krzysztof M., *Ludotopia. O granicy świata gry* [Ludotopia. On the Boundaries of the World of Games]. „Przestrzenie Teorii” 35. Poznań 2021, Adam Mickiewicz University Press, pp. 347–364. ISSN 1644-6763. DOI 10.14746/pt.2021.35.17.

The essay presents an overview of the possible meanings and applications of the newly-coined term ‘ludotopia’, i.e. a “dialectical entanglement of game and space” – which challenges the boundaries of two neighbouring worlds: storyworld and gameworld. Seeking to trace the limitations of a thus defined gaming space, the author proceeds by reflecting upon the end of the game, or, more precisely, the endgame, in order to reconcile it with a notion of *horismós* (ὁρισμός) popular in more hermeneutically aligned video game studies. While doing so, the paper delivers an analysis of *Assassin’s Creed: Odyssey* showing three distinct stages in which a ludotopia can be opened towards more advanced world-building: (1) exploration and map reveal; (2) synchronisation of intelligible tags; and (3) renewal of narrative motivation. Thanks to a world-centered approach to the interpreted video game, the essay addresses how players inhabit, traverse, explore, and understand the surrounding ludic reality, rather than focusing on video game mechanics or procedures that affect their gameplay. In the end, a precise distinction between the storyworld and gameworld is introduced in order to reevaluate the ways both terms overlap with the aforementioned interpretation of ludotopia.

KEYWORDS: ludotopia, endgame, gameworld, storyworld, world-building, *Assassin’s Creed: Odyssey*

Wprowadzenie

Nie wszystkie światy gier wideo wytwarzają allotopie, nie wszystkie światy gier wideo wytwarzają utopie, nie wszystkie światy gier wideo wytwarzają dystopie. Wszystkie światy gier wideo kreują za to pewną przestrzeń wirtualnej rozgrywki, która nie musi z konieczności być w jakikolwiek sposób narratywizowana. Przestrzeń taką nazwać można ludotopią, podążając w równej mierze za tradycją terminologiczną funkcjonującą w badaniach nad światotwórstwem, jak i idiomem badań groznawczych, w obrębie których ukonstytuowały się już takie derywaty jak choćby ludonarracyjny, ludyczny, ludografia itp. Pojęcie ludotopii wprowadzone zostało pierwotnie przez redaktorów książki *Ludotopia: Spaces, Places and Territories in Computer Games*, Espena Aarsetha i Stephana Günzela, jako „wyrażające dialektyczne splećanie gry i przestrzeni”¹ – tej ostatniej rozumianej w równej mierze jako przestrzeń bycia (Martin Heidegger), jak i swoista praktyka życia (Michel de Certeau). Aarseth i Günzel nie wyszli jednakże

¹ E. Aarseth, S. Günzel, *Space. The Theoretical Frontier*, [w:] *Ludotopia Spaces, Places and Territories in Computer Games*, red. E. Aarseth i S. Günzel, Bielefeld 2019, s. 7.

znacząco w przytoczonej definicji poza nieledwie zarysowaną inicjatywę terminologiczną i w samej książce termin ten się nie przyjął – choć wcześniej patronował dwóm edycjom warsztatów na IT University of Copenhagen oraz University of Salford w Manchesterze, zorganizowanym przez Digital Games Research Association. Nie bez znaczenia pozostaje również to, że na oznaczenie ludycznej przestrzeni z powodzeniem używano dotąd Bachtinowskiego chronotopu, pozostającego w zgodzie także z narratologicznymi użyciami tego pojęcia². Kategoria ludotopii tymczasem, przez włączenie do refleksji nad czasoprzestrzenią elementu ludycznego, pozytywnie rokuje w zakresie potrzeby wypełnienia istniejącej wciąż luki między światem gry (*gameworld*) a światem narracji (*storyworld*), których przestrzeń wspólna nie została dotąd dostatecznie zdefiniowana, a granice – w wyraźny sposób zarysowane.

Właściwości ludotopii, wzięwszy pod uwagę konieczność wprowadzenia rozróżnień między światem gry a światem narracji, powinny być definiowane w pewnym *spectrum*. Ludotopografia ulega bowiem przemianom wprost proporcjonalnym do funkcji rozgrywki. Przestrzeń gry platformowej będzie kadrowana pod określone parametry etapu gry, jej dominantą będzie więc użyteczność w zakresie wprowadzania kolejnych mechanik utrudniających ukończenie określonego poziomu. Ten typ ludotopii wydaje się również najbardziej znany starszej społeczności odbiorczej, dobrze zaznajomionej z tytułami pokroju *Pacman*, *Dyna Blaster*, *UGH!*, *Super Mario Bros* czy popularnymi przygodówkami zręcznościowymi na licencji Disneya, jak choćby *Lion King* czy *Aladyn*. Zupełnie odmiennie sfunekjonalizowana będzie już przestrzeń gier 4X (*explore, exploit, expand, exterminate*). Gry z serii *Heroes of Might & Magic*, *Total War*, *Civilization*, *Crusader Kings* czy *Europa Universalis* wytwarzają ludotopię tożsamą z mapą: mapa pokrywa się tu w skali 1:1 z terytorium, wskutek czego w tym wypadku „to mapa aktualizuje świat, a nie świat mapę”³. W strategiach czasu rzeczywistego w rodzaju *Command & Conquer*, *Supreme Commander* czy *StarCraft* reprezentacje ludotopograficzne przedstawiać się będą w zbliżony sposób, z tą jednakże różnicą, że ukazywany w rzucie izometrycznym świat odznaczać się będzie już wyższym progiem realizmu, niedostępnym dla rzutu typowo karto-

² Przede wszystkim w pracach Tomasza Z. Majkowskiego. Por. przede wszystkim: tegoż, *Języki gropowieści. Studia o różnojęzyczności gier cyfrowych*, Kraków 2019; tegoż, *Złote runo. Gra wideo jako doświadczenie interpretacyjne*, [w:] *Olbrzym w cieniu: gry wideo w kulturze audiowizualnej*, red. A. Pitrus, Kraków 2012, s. 177–189; tegoż, *Grotesque Realism and Carnality. Bakhtinian Inspirations in Video Game Studies*, [w:] *New Perspectives in Game Studies: Proceedings of the Central and Eastern European Game Studies Conference Brno 2014*, red. T. Bártek, J. Miškov i J. Švelch, Brno 2015, s. 27–43.

³ M. Kłosiński, *Hermeneutyka gier wideo. Interpretacja, immersja, utopia*, Warszawa 2018, s. 89.

graficznego. Bardziej złożone typy ludotopii odnajdziemy w grach obecnie najpopularniejszych, począwszy od fokalizowanych pierwszoosobowo gier akcji, a skończywszy na różnorodnych typach gier fabularnych – od jednoosobowych cRPG (*computer role-playing games*) po wieloosobowe MMORPG (*massively multiplayer online role-playing games*). Tu również w znaczącym stopniu wykorzystane zostaną techniki światotwórcze, przesuwające dominantę ludotopijną z obszaru rozgrywki na obszar narracji oraz wytwarzanych przez nią pól odniesienia – a tym samym otwierające również nowe ścieżki ekspansji ludotopii (np. na inne media w uniwersach organizowanych transmedialnie czy na inne utwory fikcjonalne w uniwersach organizowanych transfikcjonalnie⁴). Rozpiętość ta dowodnie pokazuje, że mówiąc o świecie gry wideo, mówimy za każdym razem o innym typie świata: raz pokrywającego się z mapą rozgrywki, innym razem zaś poza tę mapę wykraczającego – co ponad wszelką wątpliwość pokazuje, że rzeczywistości takiej znacznie bliżej do kategorii świata narracji, aniżeli chociażby okrzepłego w polskim idiomie teoretycznoliterackim świata przedstawionego⁵.

Poziom zero grania

Najważniejszą cechą ludotopii wydaje się jednakże potencjał do opisu szeregu zjawisk charakterystycznych dla toczącej się w jej realiach rozgrywki. W odróżnieniu bowiem od wspomnianych na początku typów fikcyjnych światów (allotopii, utopii, dystopii i innych⁶), ludotopia definiuje nie tyle odmianę światotwórczej fikcji, ile jej specyficzne – bo interaktywne – sfunkcjonalizowanie. W ludotopiiach bowiem przede wszystkim gramy – i nie jest to typowy akt odbioru. O grze myśli się zazwyczaj jako o rozrywce, nie

⁴ Więcej na temat różnic w transmedialnej i transfikcjonalnej organizacji narracji światotwórczych: K.M. Maj, Światotwórstwo w perspektywie narratologicznej, [w:] *Literatura popularna*, t. 2: *Fantastyczne kreacje światów*, red. E. Bartos i in., Katowice 2014, s. 68–75.

⁵ Kategoria świata przedstawionego ujawnia problematyczność przede wszystkim w takich systemach narracyjnych, które zakładają ciągłą rewizję obszaru reprezentacji – już to na drodze konwergentnych korekt odbiorczych, modyfikacji, transpozycji i uzupełnień, realizowanych chociażby w fikcjach fanowskich, już to na drodze interakcji z rzeczywistością wirtualną, charakterystycznych zwłaszcza dla gier wideo. Problematyka ta, zbyt szeroka do omówienia w tym szkicu, zyskała obszerniejsze omówienie w rozdziale *Poza światem przedstawionym* książki: K.M. Maj, *Światotwórstwo w fantastyce: od przedstawienia do zamieszkiwania*, Kraków 2019. O różnorodności użycia kategorii świata w takich okolicznościach pisze również obszernie Marie-Laure Ryan. Zob. M.-L. Ryan, *Why Worlds Now?*, [w:] *Revisiting Imaginary Worlds*, red. M.J.P. Wolf, London 2016, s. 33–37.

⁶ Kompletniejszą listę typów światów fikcjonalnych przedstawia Umberto Eco w rozdziale *Światy science fiction* książki: U. Eco, *Po drugiej stronie lustra i inne eseje: znak, reprezentacja, iluzja, obraz*, przekł. J. Wajs, Warszawa 2012, s. 234–236.

zaś jako o rozgrywce. Tymczasem nie każda rozgrywka jest rozrywką – i podobne zastrzeżenie dotyczy odbioru każdego z dostępnych nam mediów, poczynając od literackiego, a skończywszy na filmowym czy komiksowym. Czym byłaby zatem rozgrywka? I dlaczego rozgrywałaby się ona właśnie w takiej a nie innej przestrzeni?

Michał Kłosiński w *Hermeneutyce gier wideo* decyduje się na odpowiedź lapidarną i zarazem najbardziej właściwą:

Odpowiedź na pytanie, czym jest gra, będzie zatem parafrazą odpowiedzi, jakiej udzielił Jonathan Culler na pytanie o to, czym jest literatura: gry to teksty, które badacz określi jako gry (przez analogię: literatura jest tym, co określimy jako literaturę, chwasty to te rośliny, których ogrodnik nie chce widzieć w swoim ogrodzie)⁷.

Trop wyznaczony przez Hansa-Georga Gadamera i Paula Ricoëura wiedzie Kłosińskiego następnie ku drugiej istotnej refleksji: otóż o wiele ważniejsze od tego, czym jest gra, jest to, czym jest granie, rozgrywanie, to więc, co – mówiąc językiem pragmatystów – gracz robi z grą, grając. Cóż bowiem znaczy: gram w grę? Może to oznaczać, że gram zgodnie z jej regułami, odtwarzając w ramach performatywu pewien odgórnie zaprojektowany scenariusz rozgrywki, albo wcielając się w fikcyjne postaci w ramach mimetycznej gry wyobrażeniowej (*mimesis as make-believe*)⁸, albo podążając za liniowo wytyczonym biegiem fabularnym, albo doświadczając wszystkiego tego, co gra ma mi do zaoferowania. Jacques Derrida nazwałby tę strategię bezpieczną wolną grą, która „jest ograniczona do podstawiania danych i istniejących, obecnych części”⁹. Grać możemy jednakże również i w drugim z sensów wyłożonych przez Derridę w cytowanym fragmencie *Struktury, znaku i gry w dyskursie nauk humanistycznych*: otóż w sposób wolny i nieskrępowany, wbrew systemowi narzuconych reguł, na przekór, w żywole Nietzscheańskiej „radosnej afirmacji wolnej gry świata bez prawdy, bez źródła, poddanej aktywnej interpretacji”¹⁰. W literaturze groznawczej taką praktykę określa się mianem metagrania, swoistej „wyższej strategii grania”, jak określili to Marcus Carter, Martin Gibbs i Mitchell Harrop¹¹ – obnażającej grywalność gry w zbliżony sposób do tego, jak metafikcja obnaża

⁷ M. Kłosiński, dz. cyt., s. 23.

⁸ K. Walton, *Mimesis As Make-Believe: On the Foundations of Representational Arts*, Cambridge 2007, s. 7. Por. również: M.J.P. Wolf, *Building Imaginary Worlds. The Theory and History of Subcreation*, New York 2013, s. 3.

⁹ J. Derrida, *Struktura, znak i gra w dyskursie nauk humanistycznych*, przekł. M. Adamczyk, „Pamiętnik Literacki” 1986, t. 30, nr 2, s. 266.

¹⁰ Tamże.

¹¹ M. Carter, M. Gibbs, M. Harrop, *Metagames, Paragames and Orthogames*, [w:] *Foundations of Digital Games 2012*, red. M.S. El-Nasr, M. Consalvo i S. Feiner, New York 2012, s. 12.

fikcyjność fikcji. To jednak oczywisty paradoks. Okazuje się, że rozgrywka będąca czystą rozrywką, wolną i nieskrępowaną, jest czymś nieprototypowym; i skoro istnieje wyższa strategia grania, musi być też jej stopień niższy.

Większość odbiorców gier wideo współdzieli podobne spostrzeżenie dotyczące grania jako takiego, z łatwością rozróżniając sytuację, w których rozgrywka pozostaje rozrywką i te, w których nią być przestaje. W silnie zanglicyzowanym socjolekcie graczy ta ostatnia sytuacja określana jest mianem *grindu* – całkowitego przeciwieństwa radosnej gry, żmudnego wypełniania narzuconych (a często oderwanych od realiów growego świata) zadań w obrębie odgórnie zaprojektowanego systemu awansu postaci w celu doprowadzenia do sytuacji, w której wreszcie będzie można czerpać rozrywkę z rozgrywki¹². Pozbawienie rozgrywki elementu rozrywkowego nie oznacza przy tym, co istotne, że przestajemy mieć do czynienia z grą. Satysfakcja odbiorcza staje się tu po prostu wprost proporcjonalna do wartości tego, co Marie-Laure Ryan nazywa inwestycją poznawczą (*cognitive investment*)¹³ – której, oczywiście, towarzyszy również inwestycja czasowa, a niekiedy i ekonomiczna. Prowadzi to do pewnego paradoksu. Otóż, skoro granie w grę bardzo często staje się równoznaczne z nieustannym awansowaniem awatara oraz towarzyszącym temu procesowi stopniowym wzrostem poziomu trudności, zapewniającym adekwatne do poziomu postaci wyzwania, wydaje się, że idealną grą może być wyłącznie gra bez zakończenia. Oto *opera aperta* ery cyfrowej: dzieło, które musi być stale otwarte, by nie pójść w zapomnienie i nie ustąpić innemu, lepiej odpowiadającemu na potrzeby odbiorcze. Oto zarazem i wyjaśnienie powodów, dla których dziś gry coraz częściej projektowane są nie jako skończone produkty, lecz usługi, zakładające długoletnie wsparcie produkcyjne w postaci cyklicznych aktualizacji grywalnej zawartości¹⁴. Oto wreszcie i wyzwanie: okazuje się bowiem, że w ludotopii idealnej roz(g)rywce nie ma końca.

Koniec gry

Etap rozgrywki, w którym wyczerpują się w równej mierze odgórnie przewidziane możliwości awansu postaci, jak i zaprojektowana przez scena-

¹² S. Nicholson, *Exploring the Endgame of Gamification*, [w:] *Rethinking Gamification*, red. M. Fuchs, S. Fizek i P. Ruffino, Lüneburg 2014, s. 290–292.

¹³ M.-L. Ryan, *Transmedial Storytelling and Transfictionality*, „Poetics Today” 2013, t. 34, nr 3, s. 385.

¹⁴ M. Davidovici-Nora, *Innovation in Business Models in the Video Game Industry. Free-To-Play or the Gaming Experience as a Service*, „The Computer Games Journal” 2013, t. 2, nr 3, s. 26; O. Clark, *Games as a Service. How Free2Play Design Can Make Better Games*, New York 2017.

rzystów (lub, coraz częściej, wygenerowana proceduralnie przez odpowiednie algorytmy¹⁵) zawartość fabularna, określany jest zarówno w publicystyce poświęconej grom wideo, jak i w groznawstwie jako *endgame*, czyli – dosłownie – koniec gry. Dotyczy to, wbrew mylnym uogólnieniom¹⁶, nie tylko sieciowych MMORPG, ale i wszystkich gier, które w obszarze ludotopii projektują dwa podstawowe etapy rozgrywki. Pierwszy z nich oferuje od górnice zaprojektowane doświadczenie narracyjne, obejmujące na poziomie makro główny i poboczny wątek fabularny, a na poziomie mikro – szereg pomniejszych aktywności, składających się na tzw. narrację emergentną, czyli niejako wynurzającą się ze świata w odpowiedzi na interakcje gracza z ludotopią¹⁷. Drugi możliwy do wyróżnienia obszar rozgrywki wiązałby się już z oddolną aktywnością performatywną gracza, podejmującego różnorodne decyzje kształtujące grową tożsamość narracyjną i – w zależności od poziomu skomplikowania danej gry – również wpływającego na przebieg fabularny bądź nawet dynamiczne zmiany w świecie gry. Zdefiniowane etapy nie muszą oczywiście występować w bezpośrednim następstwie po sobie, lecz mogą na siebie nachodzić – jednakże w większości przypadków na etap początkowy każdej rozgrywki przypadają będzie największy wzrost w ramach tzw. krzywej uczenia się (*learning curve*)¹⁸, czyli stopniowego opanowywania przez gracza dostępnych w grze mechanik czy schematów sterowania. W pracach groznawczych rzadziej wspomina się jednak o tym, że krzywa uczenia się jest tylko jednym z możliwych sposobów opisu topologicznego rozgrywki. Bardzo zbliżony rozkład ma bowiem proces osvajania się ze światem gry i aklimatyzacji w jego realiach, również

¹⁵ Y.-G. Cheong i in., *Planning with Applications to Quests and Story*, [w:] *Procedural Content Generation in Games*, red. N. Shaker, J. Togelius i M.J. Nelson, Cham 2016, s. 123–141.

¹⁶ Np. w: D. Jayemanne, *Time Invaders – Conceptualizing Performative Game Time Pages*, [w:] *Performativity in Art, Literature, and Videogames*, red. D. Jayemanne, Cham 2017, s. 259; S. Nicholson, dz. cyt., s. 294.

¹⁷ Narracja emergentna w rozumieniu groznawczym (przyjętym m.in. u Henry’ego Jenkinsa czy cytowanego wyżej Hartmuta Koenitzza) odnosi się do performatywnej aktywności narracyjnej gracza, samodzielnie projektującego fabułę w trakcie rozgrywki poprzez dynamiczne kształtowanie relacji między wywoływanymi przez siebie zdarzeniami w świecie. Por. H. Jenkins, *Game Design as Narrative Architecture*, [w:] *First Person: New Media as Story, Performance, and Game*, red. N. Wardrip-Fruin, P. Harrigan i J.H. Murray, Cambridge, London 2004, s. 128–129. Należy jednak zaznaczyć, że to, do czego groznawstwo potrzebowało nowego określenia, zostało już dawno opisane przez hermeneutycznie zorientowaną teorię narracji (przede wszystkim Paula Ricœura), operującą pojęciem tożsamości narracyjnej (w Polsce pilnym propagatorem tej kategorii w badaniach groznawczych pozostaje Michał Kłosiński), a postać ostateczną, w formule świata narracji (*storyworld*), zyskało w narratologii kognitywnej (David Herman) oraz transmedialnej (Jan-Noël Thon, Marie-Laure Ryan).

¹⁸ O. Goethe, *Gamification Mindset*, Cham 2019, s. 46–47.

postępujący w miarę upływu czasu i podobnie załamujący się wraz z już nie tyle opanowaniem sposobów nawigacji po nim, ile z poznaniem wszystkich jego zakątków. Proces ten moglibyśmy nazwać krzywą eksplorowania (*exploration curve*), mając jednak na względzie możliwie najszerszą definicję tego pojęcia, obejmującą więc nie tylko proces poznawania wszystkich lokacji dostępnych w obrębie ludotopii, lecz także akumulacji wiedzy o całym świecie gry. Gdzie jednak na obydwu krzywych zaznaczylibyśmy początek końca gry? W momencie załamania, paradoksalnie więc tam, gdzie wydawałoby się, iż zainteresowanie gracza tak światem gry, jak i samą rozgrywką zacznie maleć. Praktyka pokazuje jednakowoż, że dzieje się częstokroć odwrotnie. Otóż koniec rozgrywki może się okazać początkiem rozrywki, nieograniczonej już względami fabularnymi, ani napięciem wiążącym się z pragnieniem jak najszybszego rozwiązania narracyjnej intrygi.

Wzorcowym przykładem zbalansowania obydwu tak rozumianych stadiów grania jest *Assassin's Creed: Odyssey*, aRPG (*action role-playing game*) studia Ubisoft z 2019 roku¹⁹. W pierwszym etapie rozgrywki odbiorca wciela się w rolę Kassandry lub Aleksiosa, uczestnicząc w początkowej fazie wojen peloponeskich (od ok. 431 do 422 r. p.n.e. w kontrfaktycznym przebiegu historii przyjętym na przestrzeni całej serii *Assassin's Creed*) w archipelagu Morza Egejskiego i, równocześnie, demaskując knowania bractwa Czcieli Kosmosa, usiłującego wpływać dla własnego zysku na obydwie strony konfliktu. Obszar ludotopii onieśmiela swoim ogromem: licząc ponad 235 km², wymagał od projektantów przewidzenia szeregu mechanik umożliwiających nierealistycznie szybką podróż (np. żeglowanie z prędkością 45 węzłów starogrecką tiremą, osiągającą przy pełnym wietrze maksymalną prędkość 12 węzłów), a i to nawet nie sprawiło, by możliwe było zwiedzenie całościowego obszaru w mniej niż kilkadziesiąt godzin rzeczywistego czasu rozgrywki (samo przemierzenie ludotopii od jej południowo-zachodniej po północno-wschodnią granicę zajmuje ok. 2 godzin czasu rzeczywistego). Pokrycie fabularne tak rozległej przestrzeni wiąże się z szeregiem wyzwań narracyjnych. Fabuła musi być bowiem opowiedziana w taki sposób, by zachować dynamikę zgodną z wybranym modelem narracyjnym²⁰ i rozładowywać po osiągnięciu dowolnego wariantu punktu kulminacyjnego – a do tego jeszcze

¹⁹ Wszystkie przywołania za wydaniem: *Assassin's Creed: Odyssey*, Ubisoft 2019 [PC].

²⁰ Aktualne badania narratologiczne w groznawstwie wymieniają przynajmniej pięć takich modeli, oczywiście poza standardową (i nadużywaną, bo obecną zarówno w wariancie Arystotelesowskim, jak i współczesnym Campbellowskim) piramidą Freytaga: (1) przyczynowo-umoralniający (wzorzec oralny); (2) pętli bez rozwiązania („Wdowa bengalska”); (3) działań i konsekwencji (Ganga), (4) centralno-epizodyczny (Sira) oraz (5) retrospektywno-epifanijny. Por. H. Koenitz i in., *The Myth of 'Universal' Narrative Models*, [w:] *Interactive Storytelling*, red. M. Haahr, H. Koenitz i R. Rouse, Cham 2018, s. 111–117.

nienachalnie oprowadzać gracza po świecie tak, by czuł się nienachalnie zachęcany do odkrywania całej pobocznej zawartości fabularnej. Oznacza to, że nielinearny bieg narracji, coraz częstszy na obecnym etapie rozwoju sztuki interaktywnej (świadczeniem czego mogą być chociażby takie produkcje, jak *Bandersnatch* Netflixa), może się okazać już niewystarczający do ciągłego stymulowania aktywności eksploracyjnej grających odbiorców. Coś innego musi tedy sprawiać, że ukończenie głównego wątku fabularnego nie jest już równoznaczne z ukończeniem gry – jak bywało ongiś w erze gier platformowych, segmentujących narrację między czytelnie rozpoczynane i kończone plansze oraz zmuszających do ciągłego przechodzenia ich poprzez wykorzystanie prostej mechaniki utraty określonej liczby szans na sfinalizowanie danego etapu gry. Jak zatem wykorzystać atuty dzieła interaktywnego do utrzymania uwagi odbiorczej bez konieczności ciągłego uzupełniania zawartości fabularnej lub mnożenia alternatyw narracyjnych w wyborach dialogowych i moralnych?

Studio Ubisoft rozwiązało ten dylemat trójstopniowo. W pierwszym rzędzie progresja fabularna uzależniona została od odkrywania kolejnych połączeń mapy, znamionowanego odsłanianiem pokrywającej ją mgły wojny, skrywającej przed wzrokiem gracza obszary *terra incognita*²¹. W *Assassin's Creed: Odyssey* mgłą zastąpił starogrecki fresk przedstawiający *oikumene* (οἰκουμένη), którego fragmenty, odpadające w miarę postępów w eksploracji

²¹ W publicystyce poświęconej grom wideo i badaniach groznawczych tak określa się obszary ludotopii, które na podobieństwo *Nebel des Krieges* z traktatu *O wojnie* Carla von Clausewitza, podlegają zaciemnieniu, uniemożliwiającemu np. śledzenie ruchów wojsk przeciwnika. Jeśli jednak wczytamy się uważniej w słowa Clausewitza, okaże się, że owa metaforyczna mgła ma o wiele bardziej złożone konsekwencje: „Na wojnie [...] każde działanie odbywa się jak gdyby w mroku, który podobnie jak mgła albo poświata księżyca, nadaje rzeczom rozmiary przesadne i dziwaczny wygląd [podkr. KMM]. Wszystko, czego nie można zbadać dokładnie przy takim słabym oświetleniu, musi odgadnąć talent albo też trzeba to zostawić szczęściu”. C. von Clausewitz, *O wojnie*, przeł. A. Cichowicz, Lublin 1995, s. 100. Te „rozmiary przesadne i dziwaczny wygląd” łatwo odnieść bowiem także do utrzymującego się w fantastycznych narracjach światotwórczych efektu niesamowitości, zachęcającego do zainteresowania nieodkrytymi obszarami świata nie ze względu na chęć zyskania taktycznej przewagi nad oponentem, lecz zaspokojenia poznawczej satysfakcji. Na ten drugi kontekst, nieobecny w opracowaniach ludologicznych (por. np. K. Skok, *Niepewność w grach – potencjalne korzyści i straty*, „Homo Ludens” 2019, nr 1 (12), s. 37–54) wskazuje w *Hermeneutyce gier wideo* Michał Kłosiński: „Nie sposób pominąć także tego, że ona sama podlega odkrywaniu jako mapa, czysta skrytość spowita »mgłą wojny«. Nieprzypadkowo to właśnie mgła została wykorzystana w funkcji metafory tego, co zasłania, skrywa, towarzyszy ona przecież magii czarnoksiężskiej w legendach arturiańskich oraz w pierwszej scenie pierwszego aktu *Makbeta* Szekspira [...]. Spowicie mapy mgłą ma tedy podwójny charakter: mistyczny oraz militarny [podkr. KMM]. Zatem już w mechanice mapy gry, a przez to rozumiem także technikę, w sensie Heideggerowskim, obecny jest element odkrycia i ukrycia, jest on w nią wpisany jako kluczowy dla rozgrywki”. M. Kłosiński, dz. cyt., s. 90.



Il. 1. Mapa-palimpsest z widoczną częścią odkrytą, przypominającą obraz satelitarny, oraz tą zakrytą mgłą wojny i przypominającą fresk

świata, odsłaniają skrytą pod nimi palimpsestowo kartograficzną reprezentację growej rzeczywistości, przypominającą do złudzenia obraz satelitarny. W *Assassin's Creed: Odyssey* widzieć – to zarazem wiedzieć, mapować – to zarazem odkrywać, a grać – to zarazem eksplorować. Postępy fabularne mierzone są zatem, moglibyśmy powiedzieć, stopniowym otwieraniem świata – co stwarza sugestię, jakoby odsłonięcie całej mapy i przemierzenie całego kartograficznego *milieu* było równoznaczne z wyczerpaniem zawartości fabularnej całego tytułu. W tym momencie do rozgrywki wkracza druga mechanika, umożliwiająca aktualizowanie mapy o znaczniki w miarę synchronizowania kolejnych punktów orientacyjnych, rozmieszczonych na całym archipelagu w taki sposób, by możliwe było podzielenie go na strefy wpływów wypełnione zarówno miejscami ważnymi z punktu widzenia gromowidcy²², jak i poboczną zawartością fabularną, wzbogacającą doświadczenie odkrywania ludotopii. Rozwiązanie to studio Ubisoft testuje z powodzeniem i w siostrzanych seriach *Watch Dogs* i *Far Cry*, za każdym razem dbając o to, by punkty synchronizacji pozostawały w zgodzie z empirycznym wyobrażeniem podob-

²² Pojęcie to, ukute przez Tomasza Z. Majkowskiego, tu jest używane w najszerszym możliwym znaczeniu, tj. głównej linii fabularnej, niekoniecznie jednak urastającej od razu do gatunkowej „odmiany gry cyfrowej, w której manifestuje się impuls powieściowy” (T.Z. Majkowski, dz. cyt., s. 49) i nie zawsze przejawiającej rozpoznane przez Majkowskiego cechy dystynktywne, w znacznej mierze wynikające z jego inspiracji światoodczuciem karnawałowym Bachtina i koncepcją różnorodności (tamże, s. 64).

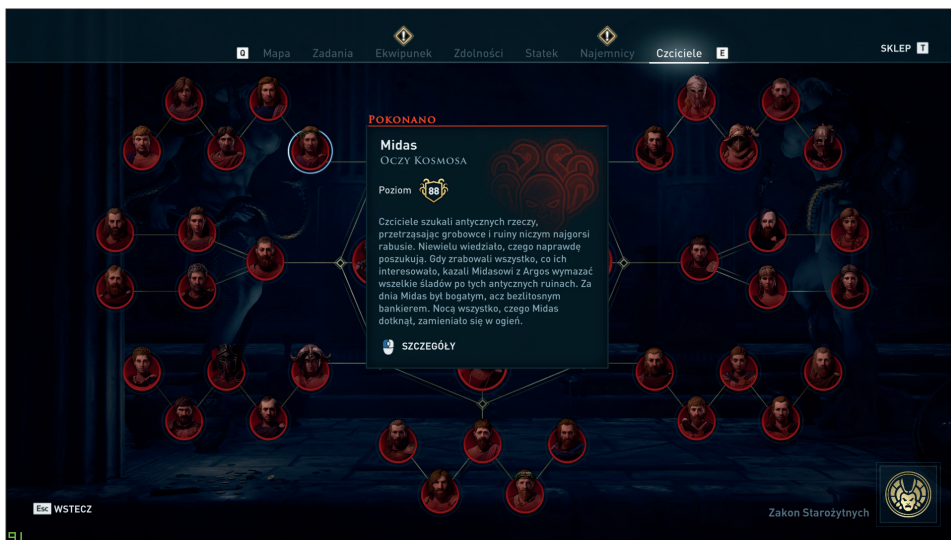
nych miejsc – i z tego też względu decydując się na lokowanie ich w najwyższej wypiętrzonych partiach map (zarówno pochodzenia naturalnego, jak i sztucznego, mowa więc w równej mierze o szczytach górskich i wysokich drzewach, co o starych zamkach bądź współczesnych wysokościorcach). Na tym etapie świat zapoznany i odsłonięty przed wzrokiem gracza wzbogaca się o wymiar inteligibilny: oto bowiem jesteśmy w mocy racjonalizować jego przestrzeń i funkcjonalizować odkryte miejsca w odniesieniu do ich roli w przyroście doświadczenia postaci lub w progresji fabuły²³. Systematyczne nanoszenie na mapę znaczników i kierowanie się w eksploracji ludotopii wskazówkami z mapy grozi jednak nieuchronnie repetytywnością, który to zarzut zresztą wielokrotnie podnoszono w kontekście gier studia Ubisoft z otwartym światem. Aby zrozumieć poziom znużenia odbiorczego wiążący się z takim stylem eksploracji, wystarczy wyobrazić sobie, że podróż do innego kraju musiałaby wiązać się w naszej rzeczywistości z każdorazowym wspinaniem się po wieżach ciśnięć, antenach radiowych czy wieżowcach i żmudnym nanoszeniem na mapę wszelkich miejsc, które wzbudziły naszą ciekawość²⁴. W *Assassin's Creed: Odyssey* wprowadzono z tego względu trzecie rozwiązanie, tym razem już jednak całkowicie narracyjne. W kolejne rejony świata prowadzi gracza mianowicie wątek śledztwa, wypełniającego w znacznym (lecz niecałkowitym) stopniu główny łuk fabularny²⁵.

Śledzenie spisku sekretnej bractwa, mieszającego szyki protagoniście gry, wymaga otóż zbierania dowodów, rozsianych po całym archipelagu Morza Jońskiego i Morza Egejskiego, począwszy od Wysp Jońskich i Peloponezu aż po Kretę i Lesbos. Dopiero zebranie kilku poszlak pozwala na wydedukowanie tożsamości konkretnego spiskowca i wytropienie jego kryjówki, w której najczęściej – już to wskutek bezpośredniej konfrontacji lub dalszego śledztwa – pojawia się kolejna wskazówka, prowadzącego na trop mocodawcy o wyższym stopniu wtajemniczenia. W ten oto sposób na mapie

²³ Wątek ten porusza również Majkowski w innym tekście, odnotowując, że w grach z otwartym światem: „gracz nie jest [...] wyłącznie wędrowcem”, lecz „staje się agentem racjonalnego porządku, przeobrażającym chaos grajobrazu w ład funkcjonalności, w sposób jednoznaczny identyfikując te obiekty, które mogą się do czegoś przydać”. T. Majkowski, *Pasja kartograficzna. Wyobraźnia imperialna i mapy w grach wideo z otwartym światem*, „Kultura Współczesna” 2016, nr 2 (90), s. 42.

²⁴ Wykorzystanie w tym samym celu technologii AR (*augmented reality*) i korzystanie z aplikacji nawigacyjnych niewiele wbrew pozorom zmienia: nasza wędrówka w obydwu wypadkach sprowadza się do mechanicznego podążania za cyfrowymi znacznikami i zapoznawania kolejnych oznaczanych przez nie obszarów.

²⁵ Użyteczne pojęcie łuku fabularnego (*narrative arc*), spinającego całość narracyjnego doświadczenia gry, wykorzystują za Jimem Bizzocchim. J. Bizzocchi i in., *The Role of Micronarrative in the Design and Experience of Digital Games*, [w:] *Proceedings of the 2013 DiGRA International Conference: DeFragging Game Studies*, red. C. Pearce, J. Sharp i H.W. Kennedy, Atlanta 2014.

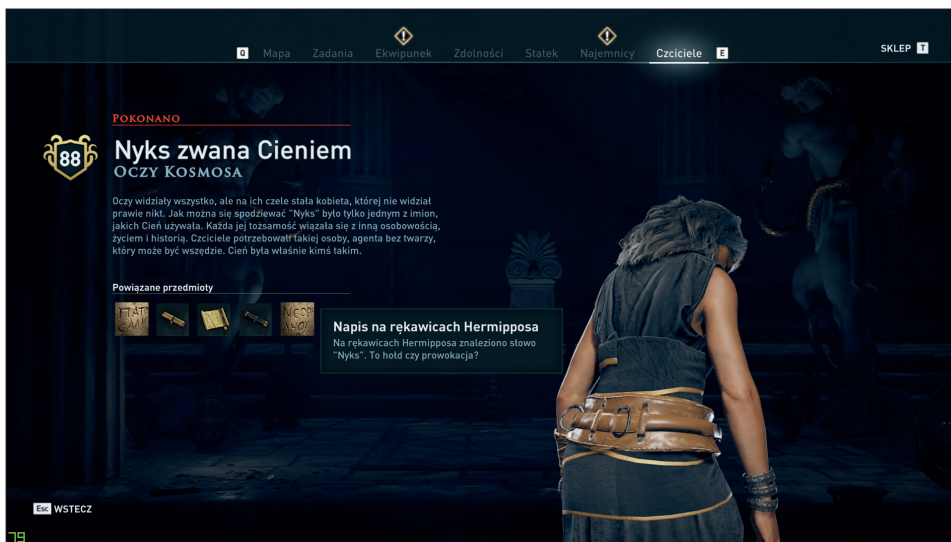


Il. 2. Druga warstwa mapy, przedstawiająca powiązania fabularne w drzewie relacji między akolitami tajemnego bractwa Czycieli Kosmosa

świata *Assassin's Creed* na mapie świata tworzy się warstwa narracyjna, oparta na sieci wzajemnych powiązań wszystkich członków tajemnego stowarzyszenia. Odzwierciedla to interfejs gry, umożliwiający zarówno swobodne przeglądanie mapy całej odkrytej ludotopii, jak i drzewa obrazującego sieci powiązań między spiskowcami, zawierającego również dane o tropach zakotwiczonych w poszczególnych lokacjach. Koniec gry następuje w efekcie nie tylko po osiągnięciu granic ludotopii i odkryciu wszystkich jej sekretów, lecz także po ukończeniu skorelowanego z eksploracją wątku śledztwa, znakomicie korespondującego z aktem odkrywania tego, co nieznanne.

Ostateczne potwierdzenie skuteczności tego rozwiązania przyniosły rozszerzenia fabularne *Assassin's Creed: Odyssey*, w tym zwłaszcza dodatki *Dziedzictwo ukrytego ostrza*, wprowadzający do gry kolejne sekretne bractwo – i tym samym zachęcający do ponownego wyruszenia w tytułową odyseję, pomimo oczywistego już na tym etapie odkrycia znaczących połączeń ludotopii.

Okazuje się zatem, że o atrakcyjności poznawczej otwartego świata przesądza nie jego rozległy obszar, nie hiperrealność i nie zagęszczenie dostępnej zawartości fabularnej – lecz motywacja narracyjna. Gdy kończy się bowiem gra i kończy fabuła, nie kończy się bynajmniej narracja. O jej zakończeniu decyduje w ostatecznym rozrachunku wyłącznie gracz, mogący wciąż w jej realiach rozgrywać własne scenariusze i to nawet wówczas, gdy nie towarzyszą temu oficjalnie wydawane rozszerzenia fa-



Il. 3. Powiązane z danym Czciotelem przedmioty składają się na sekwencję tropów rozsia-
 nych po świecie i możliwych do ułożenia w logiczny ciąg przyczynowo-skutkowy, prowadzący
 gracza do lokalizacji akolity

bularne. To również zdecydowany argument za dowartościowaniem roli
 tożsamości narracyjnej: gra toczy się bowiem dopóty, dopóki gracz będzie
 decydował się na kontynuowanie w realiach ludotopii swej wcieleniowej
 egzystencji.

Poza magiczny krąg ludotopii

Czy koniec gry może być zatem końcem historii? Końcem opowieści? Końcem świata? Tak, jeśli posłużymy się wąską definicją gry, historii, opo-
 wieści i samego świata: czyli jako racjonalnych, podzielnych, inteligibilnych
 struktur, opasanych wyraźnymi i wyodrębnialnymi granicami. Nie, jeśli
 zainspirujemy się zdaniem Jean-Luca Nancy'ego o końcu świata jako pa-
 radygmatu czytelnego, kosmicznego, uniwersalnego porządku – będącego
 zarazem początkiem świata sensu i egzystencji²⁶. W grze wideo jednak
 o wiele łatwiej nam jest obwieścić koniec wielu strukturalnych paradygma-
 tów z pozornym wyjątkiem właśnie uniwersalistycznego rozumienia świata.
 Ostatecznie to w groźnym świecie tak długo utrzymywała się definicja świata
 gry jako ekstensji magicznego kręgu, definiowanego w klasycznej książce

²⁶ J.-L. Nancy, *The Sense of the World*, Minneapolis 1997, s. 6.

Johana Huizingi jako „pewna zamknięta przestrzeń [...] oddzielona w sposób materialny lub idealny, odgrodzona od codziennego otoczenia [podkr. K.M.]”²⁷, wewnątrz której miałyby rozgrywać się zarządzana systemami reguł zabawa. Definicja ta jest nie do uzgodnienia z tezą naszych przemyśleń. W magicznym kręgu koniec rozgrywki będzie końcem rozrywki, zabawa skończy się, gdy magiczny krąg zostanie przerwany, już to z woli samych grających, już to przez nacisk czynników zewnętrznych. Do magicznego kręgu nie powracamy inaczej niż w akcie *replayu*, czyli wznowienia odroczonej (częstokroć, jak w szachach, wedle ściśle rozpisanych reguł) rozgrywki. Dopiero hermeneutyczne przepracowanie kategorii magicznego kręgu pozwala na dostrzeżenie, że jego właściwość bierze się z przyjętego w naszej rzeczywistości myślenia o przestrzeni, będącej, jak trafnie zauważa za Heideggerem Michał Kłosiński, „czymś urządzonym, wpuszczonym w swoje granice”²⁸ i wyznaczającej określony horyzont (ὄρισμός). Tu jednak pojawia się zasadniczy problem: czym innym jest bowiem świat Huizingi, czym innym świat Nancy’ego, czym innym świat inspirującego rozważania Kłosińskiego Heideggera czy Ricoeura i czym innym wreszcie świat aktualny, w którym powstają słowa tego eseju i świat możliwy, w którym zostaną one zrecenzowane, opublikowane w czasopiśmie naukowym i przeczytane. I one wszystkie są czym innym niż świat gry wideo, świat narracji i to wreszcie, co zdecydowaliśmy się tu nazwać ludotopią. O różnicy we wszystkich tych przypadkach decyduje właśnie ὄρισμός.

Dla projektantów gier wideo ὄρισμός ma wymiar produkcyjny i ekonomiczny. Granicę ludotopii i osadzonej w jej realiach rozgrywki wyznaczają ograniczenia budżetowe, pozwalające na taki, a nie inny projekt świata, takie, a nie inne zagęszczenie jego zawartości fabularnej i taką, a nie inną rozgrywkę. Dla graczy ὄρισμός ma wymiar poznawczy i światotwórczy. Granicy ludotopii i osadzonej w jej realiach rozgrywki nie wyznacza bowiem ani kres fabuły, ani krawędź rozpoznanej planszy – owej „teraźniejszej, empirycznej dolinki, którą tylko ślepcy mogą pomylić z całym światem” ze słynnego eseju Darko Suvina²⁹. Granicę ludotopii wyznacza wyłącznie tożsamość narracyjna gracza, sens, który decyduje się on nadać otaczającej go rzeczywistości i swojej w niej egzystencji. I dziać się tak będzie niezależnie od tego, czy podaży on za rozrysowaną linią fabularną od jednego węzła

²⁷ J. Huizinga, *Homo ludens: zabawa jako źródło kultury*, przekł. M. Kurecka i W. Wirpsza, Warszawa 1985, s. 37.

²⁸ M. Heidegger, *Budować, mieszkać, myśleć*, [w:] tegoż, *Odczyty i rozprawy*, przekł. J. Mizera, Warszawa 2007, s. 149.

²⁹ D. Suvin, *O poetyce gatunku science fiction*, przekł. K.M. Maj, „Creatio Fantastica” 2019, t. 59, nr 1, s. 11.

narracyjnego do drugiego, czy też, przeciwnie, zdecyduje się rozegrać scenariusz całkowicie nieprzewidziany przez twórców i grać przeciwko samej grze, testując ograniczenia ludotopii i przekraczając je dzięki sile własnej wyobraźni. Dlatego tak istotne staje się tu zaproponowane w *Hermeneutycie gier wideo* przepracowanie koncepcji magicznego kręgu, wskazujące na wieloznaczność pojęcia *ὄρισμός*, owszem, mogącego delimitować obszar rozgrywki w znaczeniu najwęższym, jednak dziś coraz częściej wyznaczającego po prostu horyzont usensownionego świata. Dostrzegłszy, jak w horyzoncie zbiega się ziemia z niebem, widzimy nie dwa różne światy, a raczej „dialektykę tożsamości i różnicy”, którą dyktuje proces płynnej zmiany, *ἄλλοίωσις*, otwierający na to, co inne i allotopijne. To dlatego *Assassin's Creed: Odyssey* nie przestaje być grą po końcu gry. Póki bowiem egzystuje w nim tożsamość narracyjna gracza, póki zwiedza on świat, rozmawia z przemierzającymi go postaciami, ekwipuje się na targowiskach na odległe wyprawy, przemierza wody Morza Egejskiego z załogą śpiewającą poznawane po drodze szanty, póty pozostaje on w ciągłej otwartości na grupowieść – zarówno tę, jaką opowiedzą mu twórcy gry w kolejnym rozszerzeniu fabularnym, jak i tę, którą opowiada on sobie-samemu-jako-innemu³⁰. Koniec gry następuje w efekcie tylko wtedy, gdy nadchodzi kres egzystencji owego innego. „Nie ma już żadnego świata, jest koniec świata – dla Innego w chwili jego śmierci”³¹, pisze Jacques Derrida w *Rams*, uświadamiając paradoks wszystkich narracji ześrodkowanych na losach fikcyjnej postaci. Uśmiercając Jamesa Bonda, Batmana, Larę Croft, Agenta 47 czy Kasandrę lub Alexiosa z *Assassin's Creed: Odyssey*, kładziemy kres każdemu z ich światów, wyznaczamy *ὄρισμός*, za którym nie ma już nic poza sensem ich wirtualnej egzystencji. Logika rozgrywki jest jednak nieco bardziej skomplikowana: tak długo bowiem, jak rozgrywamy losy Jamesa Bonda, Batmana, Lary Croft, Agenta 47 czy Kasandry lub Alexiosa z *Assassin's Creed: Odyssey*, tak długo żyjemy-jako-inni, doświadczając allotopijnych światów w naznaczonych ich egzystencją granicach. Ludotopie zbliżają się w tym aspekcie do allotopii: ostatecznie bowiem granice przykładowego Świata Lodu i Ognia leżą tam, dokąd zdołali dotrzeć kupcy, podróżnicy i żeglarze, których relacje maesterzy Cytadeli spisywali w swych kronikach – i jakimże uproszczeniem byłoby zawężenie horyzontu tej allotopii do wyobraźni pisarskiej George'a R.R. Martina oraz wszystkich innych wspomagających go światotwórców, współautorów

³⁰ Bycie-sobą-samym-jako-innym Michał Kłosiński łączy z predyspozycją gracza do wcieleniowego zamieszkiwania wirtualnych światów, podpierając się rozważaniami teatrologicznym Esy Kirkkopelto oraz hermeneutycznymi Paula Ricoeura. Por. M. Kłosiński, dz. cyt., s. 63–73.

³¹ J. Derrida, *Sovereignties in Question. The Poetics of Paul Celan*, przekł. Th. Dutoit i O. Pasanen, New York 2005, s. 160.

fingowanej kroniki *Świat Lodu i Ognia*³². A przecież horyzont ten zawęzić możemy jeszcze bardziej, do wyobraźni potocznej odbiorców serialu *Gra o tron*, zaznajomionych ledwie z dwoma kontynentami (Westeros, Essos) spośród wszystkich czterech (Westeros, Essos, Sothoryos, Ulthos) całego znanego świata.

Rozsądny kompromis nakazywałby zatem sprobematyzowanie dynamicznej granicy między wyłaniającymi się z wolna dwoma postaciami ludotopii. Pierwsza z nich obejmowałaby rozumienie najwęższe, delimitujące świat rozgrywki do obszaru niewiele różniącego się od planszy gry – to tu kluczowe okazywałyby się analizowanie procedur, mechanik i algorytmów wprawiających w ruch cyfrową rzeczywistość. Druga jednak pokrywałaby się z kognitywistyczną wykładnią świata narracji, wzbogacającego statyczny komponent reprezentacji o komponent dynamiczny, ściśle powiązany z procesami poznawczymi zachodzącymi w umysłach odbiorców, których projekcje mentalne zyskują rangę zdecydowanie wyższą od jakichkolwiek wyglądków uschematyzowanych.

Ludotopia	
świat gry	świat narracji
Obszar rozgrywki, delimitowany przez ograniczenia techniczne (np. pamięć RAM potrzebną do wygenerowania obszaru o danym poziomie szczegółowości biomów roślinności) i decyzje artystyczne (np. wyświetlenie dwuwymiarowych tekstur, stwarzających iluzję głębi w odległej panoramie masywu górskiego) twórców gry, oferujący graczowi mechaniki umożliwiające na poziomie makro zanurzenie w świecie narracji (np. poprzez generowanie multimodalnej zawartości opcjonalnej, jak choćby poszerzających wiedzę o świecie książek), a na poziomie mikro interakcję z wszelkimi jego komponentami w obrębie wydzielonych wcześniej obszarów rozgrywki (lokacji)	Mentalna projekcja świata gry poszerzona o jego allotopijne pole odniesienia (wiedzę o świecie, <i>lore</i>) oraz złożony układ dynamicznie zmieniających się w toku gry reprezentacji, uzgadnianych na bieżąco przez graczy zarówno z encyklopedią świata aktualnego, jak i ksenoencyklopedią świata allotopijnego. W świecie narracji mieści się cały świat gry jako matryca dla wszystkich możliwych układów fabularnych oraz przestrzeni o negocjowalnych granicach wyobraźniowego zamieszkiwania

Ograniczenie wykładni ludotopii tylko do granic świata gry byłoby w proponowanej tu perspektywie takim samym błędem zatem, jak zrównywanie dynamicznie zmieniającego się świata narracji ze statycznym światem przedstawionym – i w równym stopniu prowadzącym do zawężo-

³² Mowa o książce: E.M. García, L. Antonsson, G.R.R. Martin, *Świat lodu i ognia: nieznaną historią Westeros oraz Gry o Tron*, przekł. M. Jakuszewski, Poznań 2014.

nego rozumienia fenomenu egzystencji w innym świecie. Światy gier wideo bowiem, podobnie jak i rzeczywistość nam już znana (więc również i przez nas zapoznana), nie zamykają się tak łatwo w swoich granicach – wskazują na za-granicę (zagra-nicę?)³³, na świat poza światem, słowem: na czystą i niezmierną potencjalność narracyjnego performansu.

BIBLIOGRAFIA

- Aarseth E., Günzel S., *Space. The Theoretical Frontier*, [w:] *Ludotopia Spaces, Places and Territories in Com-puter Games*, red. E. Aarseth i S. Günzel, Bielefeld 2019.
- Assassin's Creed: Odyssey*, Ubisoft 2019 [PC].
- Bizzocchi J. i in., *The Role of Micronarrative in the Design and Experience of Digital Games*, [w:] *Proceedings of the 2013 DiGRA International Conference: DeFragging Game Studies*, red. C. Pearce, J. Sharp i H.W. Kennedy, Atlanta 2014.
- Carter M., Gibbs M., Harrop M., *Metagames, Paragames and Orthogames*, [w:] *Foundations of Digital Games 2012*, red. M.S. El-Nasr, M. Consalvo i S. Feiner, New York 2012, s. 11–17.
- Clausewitz K. von, *O wojnie*, przeł. A.Cichowicz, Lublin 1995.
- Cheong Y.-G. i in., *Planning with Applications to Quests and Story*, [w:] *Procedural Content Generation in Games*, red. N. Shaker, J. Togelius i M.J. Nelson, Cham 2016, s. 123–141.
- Clark O., *Games as a Service. How Free2Play Design Can Make Better Games*, New York 2017.
- Davidovici-Nora M., *Innovation in Business Models in the Video Game Industry. Free-To-Play or the Gaming Experience as a Service*, „The Computer Games Journal” 2013, t. 2, nr 3, s. 22–51.
- Derrida J., *Sovereignities in Question. The Poetics of Paul Celan*, przekł. Th. Dutoit i O. Pasanen, New York 2005.
- Derrida J., *Struktura, znak i gra w dyskursie nauk humanistycznych*, przekł. M. Adamczyk, „Pamiętnik Literacki” 1986, t. 30, nr 2, s. 251–267.
- Eco U., *Po drugiej stronie lustra i inne eseje: znak, reprezentacja, iluzja, obraz*, przekł. J. Wajs, Warszawa 2012.
- García E.M., Antonsson L., Martin G.R.R., *Świat lodu i ognia: nieznaną historią Westeros oraz Gry o Tron*, przekł. M. Jakuszczyński, Poznań 2014.

³³ Myślenie nad zagranicą jako przestrzenią wolnej gry po końcu gry otwiera wątek niemieszczący się już w ramach niniejszego tekstu, a jednak istotny: tak jak bowiem zagranica wytwarza napięcie z tym, co swojskie, więc mieszczące się w zapoznanych granicach, tak też i to, co lokuje się poza granicami obszaru rozgrywki w równym stopniu oddziałuje na decyzje i afekty gracza. Byłby to równocześnie chyba najciekawszy odpowiednik angielskiego *endgame* przez sam fakt mieszczącego w sobie rdzenia „zagra” – jakkolwiek bowiem by nie ocierało się to o pseudoetymologię, inspiruje mimo wszystko rozważania nad relacją łączącą granice ludotopii z samą aktywnością gry w jej realiach.

- Goethe O., *Gamification Mindset*, Cham 2019, doi:10.1007/978-3-030-11078-9.
- Heidegger M., *Budować, mieszkać, myśleć*, [w:] tegoż, *Odczyty i rozprawy*, przekł. J. Mizera, Warszawa 2007, s. 149.
- Huizinga J., *Homo ludens: zabawa jako źródło kultury*, przekł. M. Kurecka i W. Wirpsza, Warszawa 1985.
- Jayemanne D., *Time Invaders – Conceptualizing Performative Game Time Pages*, [w:] *Performativity in Art, Literature, and Videogames*, red. D. Jayemanne, Cham 2017, s. 259–297.
- Jenkins H., *Game Design as Narrative Architecture*, [w:] *First Person: New Media as Story, Performance, and Game*, red. N. Wardrip-Fruin, P. Harrigan i J.H. Murray, Cambridge, London 2004, s. 118–130.
- Kłosiński M., *Hermeneutyka gier wideo. Interpretacja, immersja, utopia*, Warszawa 2018.
- Koenitz H. i in., *The Myth of ‘Universal’ Narrative Models*, [w:] *Interactive Storytelling*, red. M. Haahr, H. Koenitz i R. Rouse, Cham 2018.
- Maj K.M., *Światotwórstwo w fantastyce: od przedstawienia do zamieszkiwania*, Kraków 2019.
- Maj K.M., *Światotwórstwo w perspektywie narratologicznej*, [w:] *Literatura popularna, t. 2: Fantastyczne kreacje światów*, red. E. Bartos i in., Katowice 2014, s. 63–82.
- Majkowski T.Z., *Grotesque Realism and Carnality. Bakhtinian Inspirations in Video Game Studies*, [w:] *New Perspectives in Game Studies: Proceedings of the Central and Eastern European Game Studies Conference Brno 2014*, red. T. Bártek, J. Miškov i J. Švelch, Brno 2015, s. 27–43.
- Majkowski T.Z., *Języki gropowieści. Studia o różnorodności gier cyfrowych* Kraków 2019.
- Majkowski T.Z., *Pasja kartograficzna. Wyobrażenia imperialna i mapy w grach wideo z otwartym światem*, „Kultura Współczesna” 2016, nr 2 (90), s. 33–44.
- Majkowski T.Z., *Złote runo. Gra wideo jako doświadczenie interpretacyjne*, [w:] *Olbrzym w cieniu: gry wideo w kulturze audiowizualnej*, red. A. Pitrus, Kraków 2012, s. 177–189.
- Nancy J.-L., *The Sense of the World*, Minneapolis 1997.
- Nicholson S., *Exploring the Endgame of Gamification*, [w:] *Rethinking Gamification*, red. M. Fuchs, S. Fizek i P. Ruffino, Lüneburg 2014, s. 289–903.
- Ryan M.-L., *Transmedial Storytelling and Transfictionality*, „Poetics Today” 2013, t. 34, nr 3, s. 361–388.
- Ryan M.-L., *Why Worlds Now?*, [w:] *Revisiting Imaginary Worlds*, red. M.J.P. Wolf, London 2016, s. 33–43.
- Skok K., *Niepewność w grach – potencjalne korzyści i straty*, „Homo Ludens” 2019, nr 1 (12), s. 37–54.
- Suvin D., *O poetyce gatunku science fiction*, przekł. K.M. Maj, „Creatio Fantastica” 2019, t. 59, nr 1, 11, s. 9–24.
- Walton K., *Mimesis As Make-Believe: On the Foundations of Representational Arts*, Cambridge 2007.
- Wolf M.J.P., *Building Imaginary Worlds. The Theory and History of Subcreation*, New York 2013.

Krzysztof M. Maj – dr; adiunkt w Katedrze Technologii Informatycznych i Mediów Wydziału Humanistycznego AGH w Krakowie; groznawca i badacz narracji fantastycznych oraz światotwórczych; autor książek *Allotopie. Topografia światów fikcyjnych* (2015) i *Światotwórstwo w fantastyce. Od przedstawienia do zamieszkiwania* (2019); współredaktor książek *More After More. Essays Commemorating the Five-Hundredth Anniversary of Thomas More's Utopia* (2016), *Narracje fantastyczne* (2017), *Ksenologie* (2018) oraz *Dyskursy gier wideo* (2019). ORCID: 0000-0001-9799-8409. E-mail: <km-maj@agh.edu.pl>.

Krzysztof M. Maj – PhD, assistant professor in the Department of IT & Media Studies, Faculty of Humanities, AGH University of Science and Technology in Krakow; game studies scholar and researcher of fantasy and world-making narratives; author of the books *Allotopie. Topografia światów fikcyjnych* [*Allotopias. The Topography of Fictional Worlds*] (2015) and *Światotwórstwo w fantastyce. Od przedstawienia do zamieszkiwania* [*World-making in Fantasy. From representation to inhabitation*] (2019); co-editor of *More After More. Essays Commemorating the Five-Hundredth Anniversary of Thomas More's Utopia* (2016), *Narracje fantastyczne* [*Fantasy Narratives*] (2017), *Ksenologie* [*Xenologies*] (2018), and *Dyskursy gier wideo* [*Discourses of Video Games*] (2019). ORCID: 0000-0001-9799-8409. E-mail: <kmmaj@agh.edu.pl>.

Przekłady



W drodze do narratologii historycznej¹

ABSTRACT. Tiupa Walerij Igoriewicz, *W drodze do narratologii historycznej* [On the Way to Historical Narratology]. „Przestrzenie Teorii” 35. Poznań 2021, Adam Mickiewicz University Press, pp. 367–392. ISSN 1644-6763. DOI 10.14746/pt.2021.35.18.

The paper presents the concept of fundamentally new direction in the field of narratological studies – historical narratology. The author suggests turning to the research experience accumulated in Russian historical poetics by A. Veselovsky, P. Ricoeur’s and W. Schmid works. Narratology is seen as a theory of forming, storing and transmitting the event experience of the presence of the human self in the world. In particular, the work deals with diegetic picture of the world, with the historical dynamics of the most important types of narrative intrigue, and with the ethos of narrative. The most important characteristics of narrative are integrated into the concept of narrative strategy of a particular discourse. The emergence, spread and coexistence of narrative strategies in the diachronic dimension of the culture of storytelling as a form of human communication is at the core of research interest in historical narratology.

KEYWORDS: historical narratology, narrative strategies, ethos of narrative, diegetic picture of the world, narrative intrigue

Praktyki narracyjne przedstawiają niezliczone bogactwo ustnych i pisemnych wypowiedzi, informujących o dużych i małych zdarzeniach życia społecznego lub prywatnego. Bogactwo rozmaitych opowiadań jest przedmiotem intensywnie rozwijającej się w ostatnich dziesięcioleciach narratologii.

Rosyjskie literaturoznawstwo odnosi się do narratologii niejednoznacznie. Jedni pozostają obojętni wobec niej jako czegoś niezrozumiałego i niepotrzebnego, drudzy są nią zafascynowani jako kolejną modą (o „zagranicznym” zabarwieniu), trzeci są usposobieni negatywnie (z tej samej przyczyny). Tymczasem Paul Ricoeur, poddawszy problematykę narratologiczną, zdaje się, najbardziej gruntownej refleksji filozoficznej, podszedł do niej, biorąc pod uwagę to, „czego uczyli Bachtin, Genette, Lotman i Uspienski”².

Co istotne, papież Franciszek I niedawno (na 54. Światowy Dzień Środków Społecznego Przekazu) poświęcił „tematowi narracji” specjalne orędzie,

¹ Przekład z języka rosyjskiego na podstawie: W.I. Tiupa, *Na puti k istoriczeskoj narratologii*, „Nowyj filologiczeskij wiestnik” 2020, nr 3 (54), s. 32–54. Redakcja „Przestrzeni Teorii” dziękuje Autorowi za zgodę na publikację tłumaczonego tekstu.

² P. Ricoeur, *Czas i opowieść*, t. 2, *Konfiguracja w opowieści fikcyjnej*, przeł. J. Jakubowski, Kraków 2008, s. 242.

w którym mówił, że przekazywane przez ludzi „opowiadania mają na nas wpływ, utralają nasze przekonania i nasze postawy, mogą pomóc nam zrozumieć siebie i powiedzieć, kim jesteśmy”³. Wśród najbardziej znaczących ludzkich historii na równi z *Wyznaniami* św. Augustyna wymienił *Braci Karamazowych*.

Jednak powszechna metoda opowiadania nie jest wolna od zmian. Powoli, lecz nieustannie ewoluuje, przeobrażając się i rozgałęziając na pewne podsystemy, odpowiadające coraz bardziej skomplikowanym wymogom socjokulturowym człowieka.

Współczesna tzw. postklasyczna⁴ narratologia⁵ odeszła daleko nie tylko od przedklasycznej poetyki opowiadania, której podstawy wprowadziła Käte Friedemann, lecz również od klasycznej (strukturalistycznej) gramatyki opowiadania lat sześćdziesiątych XX wieku, która przybrała powszechnie znaną obecnie nazwę narratologia za sprawą Tzvetana Todorova. Do szczególnego rozwoju tego potencjału naukowego przyczyniła się praca Olgi Michajłowny Freudenberg *Pochodzenie narracji*⁶ [*Proischożdienije narracii*] ukończona w 1945 roku. Już w latach siedemdziesiątych XX wieku, począwszy od *Figur* Gérarda Genette’a, narratologia kładzie nacisk na komunikacyjny aspekt narracji (opowiadanie nieodzownie wymaga adresata), stanowiąc teorię komunikacji narracyjnej. Organicznie wpisuje się również we wprowadzony przez Michaiła Michajłowicza Bachtina metalingwistyczny nurt „rozpoznania istoty wypowiedzi oraz jej różnorodnych form gatunkowych w różnych dziedzinach ludzkiej działalności”⁷, korespondując z neoretorycznymi poszukiwaniami Chaima Perelmana, belgijskiej grupy μ i innych. Niezwykle znaczący był także zwrot historyków w stronę narratologicznie zorientowanych refleksji dotyczących własnego przedmiotu badań⁸.

Nie sposób zatem nie zauważyć, że dyskursy narracyjne zajmują nadzwyczaj istotne miejsce w kulturze ludzkiej. Można zaobserwować tzw. zwrot narratologiczny w naukach humanistycznych. Współczesna

³ „*Obys mógł opowiadać i utrwalić w pamięci*” (por. Wj 10, 2). *Życie staje się historią*. Orędzie papieża Franciszka na LIV Światowy Dzień Środków Społecznego Przekazu, <http://www.vatican.va/content/francesco/pl/messages/communications/documents/papa-francesco_20200124_messaggio-comunicazioni-sociali.html> [dostęp: 5.01.2021].

⁴ Wszystkie wyróżnienia w tekście pochodzą od autora (przyp. tłum.).

⁵ J. Pier, *Narratologies contemporaines*, éd. J. Pier, F. Berthelot, Paris 2010.

⁶ O.M. Freudenberg, *Pochodzenie narracji*, przeł. T. Brzostowska-Tereszkiewicz, [w:] *Semantyka kultury*, red. D. Ulicka, Kraków 2005.

⁷ M.M. Bachtin, *Estetyka twórczości słownej*, przeł. D. Ulicka, Warszawa 1986, s. 350.

⁸ H. White, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore 1973.

narratologia włącza w krąg swoich zainteresowań „utwory wszelkiego rodzaju (nie tylko werbalne), które w ten czy inny sposób przekazują zmianę [o charakterze zdarzeniowym – przyp. W.T.]”⁹.

Antropologiczne uzasadnienie zwrotu narratologiczny otrzymuje w fundamentalnej pracy Paula Ricoeura *Czas i opowieść*¹⁰ [*Temps et récit*, 1985], która w szczególności porusza problem „wystąpień ogólnych zjawisk (zdarzeń, procesów, stanów)”¹¹. Zarówno zdarzeniowość, jak i procesualność polegają na zmianach stanu rzeczy, chociaż istota tych zmian jest zasadniczo różna. Ludzkie doświadczenia dzielą się na procesualne (powtórzenia analogicznych sytuacji, pór roku, dób, rytuałów społecznych) i jednostkowe, niepowtarzalne. W ogólnym znaczeniu „termin »zdarzenie« oznacza coś niezwykłego, nieoczekiwanego, niekonwencjonalnego”¹².

Praktyki tworzenia historii narracyjnych stanowią mechanizmy formowania, przechowywania i retranslacji zdarzeniowego doświadczenia obecności ludzkiego ja w świecie. W obecnych warunkach historycznych przyspieszonego rozwoju cywilizacyjnego zdarzeniowa strona ludzkiego doświadczenia nabiera szczególnie wyraźnej aktualności.

Dzięki temu narratologia stanowi prężnie rozwijający się w XXI wieku fundamentalny kierunek poszukiwań badawczych z zakresu nauk humanistycznych. W Europie Zachodniej aktywnie działa stowarzyszenie narratologiczne [*European Narratology Network* (ENN)], które realizuje międzynarodową współpracę narratologów i koordynuje perspektywiczne badania naukowe w tym obszarze. W Rosji dana sfera opanowania ludzkiego doświadczenia nie jest jeszcze szeroko rozwinięta, choć światowa narratologia czerpie z dziedzictwa naukowego Michaiła Michajłowicza Bachtina, Jurija Michajłowicza Łotmana, Władimira Jakowlewicza Proppa i innych rosyjskich badaczy.

Analiza strategii, taktyk, technik i narzędzi medialnych tworzenia historii narracyjnych w ich historycznej zmienności i uwikłaniu socjokulturowym daje wgląd w mentalne uwarunkowania kultury ludzkiej i dróg jej rozwoju. Dzisiejsza narratologia, nabierając szerokiego, heurystycznego znaczenia, staje się interdyscyplinarnym projektem (David Herman) nauki o charakterze ogólnohumanistycznym. Postrzegając narrację jako sposób nie tylko zewnętrznego przekazu, lecz również wewnętrznego formowania

⁹ W. Schmid, *Narratologija*, Moskwa 2003, s. 14–15.

¹⁰ P. Ricoeur, *Czas i opowieść*, t. 1, *Intryga i historyczna opowieść*, przeł. M. Frankiewicz, Kraków 2008; tegoż, *Czas i opowieść*, t. 2, *Konfiguracja w opowieści...*; tegoż, *Czas i opowieść*, t. 3, *Czas opowiadany*, przeł. U. Zbrzeźniak, Kraków 2008.

¹¹ P. Ricoeur, *Czas i opowieść*, t. 1, *Intryga...*, s. 249.

¹² W. Schmid, *Narratologija...*, s. 22.

indywidualnego doświadczenia¹³, narratologia jest pojmowana jako „badanie sposobów, za pomocą których jesteśmy w stanie porządkować naszą pamięć, zamierzenia, życiowe historie, idee naszej »samosti (indywidualności)« lub »osobistej tożsamości«¹⁴.

Narratologiczna refleksja nad ludzkim bytem wywodząca się z poetyki dawno już przekroczyła jej granice – weszła w sferę historiografii i kognitywistyki, publicystyki i praktyk religijnych, reklamy, biznesu i rozmów codziennych, informacyjnych, politycznych, prawnych, psychoanalitycznych, medycznych i innych form komunikacji instytucjonalnej. Jednak ze względu na szczególną złożoność i różnorodność budowy narracyjnej tekstów artystycznych, to właśnie narratologia literaturoznawcza nie przestaje być filarem i bazą konceptualną takiego rodzaju badań.

Obiektem współczesnej narratologii jest rozległa przestrzeń kulturowa, którą tworzą teksty, opowiadające pewne historie, a przedmiot jej refleksji stanowią strategie komunikacyjne i praktyki dyskursywne opowiadania historii. Niemniej jednak ani sjużetologia¹⁵ literacka, ani poetyka narracji literackiej, ani teoria gatunków literackich, wchodzące w skład narratologii, nie tracą ani swojej specyfiki, ani swojej aktualności. Przeciwnie – bogate doświadczenie literaturoznawcze, ekstrapolowane na nieartystyczne teksty narracyjne, otwiera przed ich badaczami zasadniczo nowe heurystyczne możliwości.

Szczególnie nauka o literaturze może wnieść w rozwój narratologii kolejny istotny wkład, wzbogacając ją o problematykę i instrumentarium analityczne poetyki historycznej.

Współczesna narratologia ma na razie charakter czysto teoretyczny. Monika Fludernik miała uzasadnione podstawy, aby mówić o „przeważającym w narratologii głębokim lekceważeniu diachronicznego podejścia”¹⁶, a na jej wezwanie z 2003 roku do „zrywu” w „kierunku fascynująco nowej dziedziny badań [historyczno-narratologicznych – przyp. W.T.]”¹⁷ nie ma

¹³ J. Bruner, *A narrative model of self-construction*, „Annals of the New York Academy of Sciences” 1997, vol. 818 (1), s. 145–161.

¹⁴ J. Brokmeier, R. Harrie, *Narratiw: problemy i obieszczaniya adnoj altiernatiwnoj paradigmy*, „Woprosy filosofii” 2000, № 3, s. 29.

¹⁵ ‘Sjużet’ nie ma w języku polskim ekwiwalentu terminologicznego, dlatego w jego przekładzie, jak i pochodnych zastosowana została transkrypcja. W polskim literaturoznawstwie istnieje termin ‘fabuła’, natomiast w rosyjskim – przywiązuje się dużą wagę do rozróżnienia fabuły i węższego znaczeniowo sjużetu. Przeciwstawienie fabuła-sjużet nabrało szczególnego znaczenia u Wiktora Szklowskiego i innych formalistów, choć sam termin ‘sjużet’ ma rodowód znacznie wcześniejszy, jeszcze przedformalistyczny. Zob. P. Fast, *Przeciwstawienie „fabuła-sjużet” w literaturoznawstwie rosyjskim*, „Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze”, 1982, nr 6, s. 81–96 (przyp. tłum.).

¹⁶ M. Fludernik, *The Diachronization of Narratology*, „Narrative” 2003, vol. 11, no. 3, s. 334.

¹⁷ Tamże, s. 332.

jeszcze należytego odzewu. Ponadto badania Irene de Jong w obrębie tego zagadnienia prezentują się skromnie¹⁸.

Narratologia, podobnie jak cała zachodnia humanistyka, wyrosła na wielowiekowym gruncie średniowiecznej scholastyki i niesie na sobie jej piętno. Ma to odbicie nie tylko w wielu tendencjach naukowych o zabarwieniu scholastycznym, lecz również, odwrotnie – niekiedy w radykalnych, bezwzględnych zrywach w stronę dekonstrukcji. Rosyjskiej tradycji naukowej obce jest i jedno, i drugie. W zamian posiada poetykę historyczną jako nie empiryczną, lecz teoretyczną konceptualną komparatystykę o charakterze ogólnym, zapoczątkowaną w XIX wieku przez Aleksandra Nikołajewicza Wiesiołowskiego i aktywnie rozwijającą się w Rosji przez ostatnie dziesięciolecie XX wieku. Poetyka historyczna daje potwierdzenie, że istota dowolnego fenomenu humanistycznego może być odkryta jedynie w stadium jego rozwoju. I uczy konstruowania historycznie uzasadnionych teorii.

Komparatywizm, zgodnie z intencją Wiesiołowskiego, w specjalnym, nie profetycznym rozumieniu jest to „ta sama metoda historyczna, tyle że zwielokrotniona, powtórzona w równoległym szeregu, prowadząca do możliwie pełnego uogólnienia”¹⁹. Metoda paralelnych szeregów historycznych – w istocie kluczowa kategoria konceptualnej komparatystyki – zakłada jednocześnie ciągłość zjawisk ewoluującej kultury (zastąpioną pojęciem szeregu) i ich stadialność (zastąpioną pojęciem historycznego paralelizmu). Metodologia Wiesiołowskiego ukonstytuowała komplementarność ciągłości (uwzględnienie „przywiązania w akcie twórczości indywidualnej”²⁰) i stadialności (konieczność „podobnych tendencji”²¹) jako czynników rozwoju kulturowego.

Poetyka historyczna liczy już sto pięćdziesiąt lat, a mimo to zachodnia filologia – w odróżnieniu od szkoły formalnej i Bachtina – nie jest z nią dobrze zaznajomiona. „Na Zachodzie go [Wiesiołowskiego – przyp. W.T.] prawie nie znają”²². Pierwsze spotkanie z rosyjską szkołą poetyki historycznej odbiorców niemieckojęzycznych odbyło się całkiem niedawno²³. Analogiczne publikacje w języku angielskim i francuskim nie istnieją, nie zostały również

¹⁸ I. de Jong, *Diachronic Narratology (The Example of Ancient Greek Narrative)*, „Handbook of Narratology” 2014, vol. 1, s. 115–122.

¹⁹ A.N. Wiesiołowski, *O metodzie i zadaniach historii literatury jako nauki*, przeł. H. Dubyk, „Tekstualia” 2018, nr 3 (54), s. 41.

²⁰ A.N. Wiesiołowski, *Poetika sjużetow*, [w:] tegoż, *Istoriczeskaja poetika*, ried., wstęp, statja i primiecz. W. Zyrmunskij, Leningrad 1940, s. 493.

²¹ Tamże, s. 498.

²² I.O. Szajtanow, *Komparatiwistika i/ ili poetika: Anglijskije sjużety glazami istoriczeskoj poetiki*, Moskwa 2010.

²³ Zob. D. Kemper, V. Tjupa, S. Taškenov (Hg.), *Die russische Schule der Historische Poetik*, Munchen 2013.

przetłumaczone prace Wiesiołowskiego. Między innymi z tego powodu, jak sądzę, wypracowanie diachronicznego aspektu współczesnej narratologii jest dopiero w zarodku²⁴. W 2019 roku pod kierunkiem Wolfa Schmid, Johna Piera i Petera Hühna były prowadzone prace nad europejskim projektem zespołowym słownika narratologii diachronicznej. Ponadto Schmid w bieżącym roku opublikował monografię, dotyczącą uzasadnienia narracji, której zakończenie poświęcił problemom i perspektywom narratologii diachronicznej²⁵.

Podstawową kategorią narratologiczną jest *zdarzenie* lub, dokładniej, zdarzeniowość bytu. Jednak nie należy myśleć, że status zdarzeniowości pozostawał niezmienny na przestrzeni wieków. Wprost przeciwnie: ewoluował wraz z ewolucją ludzkiej świadomości.

Zdarzeniowy status wydarzenia zależy od aksjologicznego ukierunkowania świadomości, które „nie jest [...] jednak władne zmienić bytu, by tak rzec, materialnie [...]. Może jedynie przeobrazić sens bytu (rozpoznać go, usankcjonować itp.). Na tym polega wolność sędziego i świadka”²⁶. Specyfika wypowiedzi narracyjnej polega właśnie na tym, że nadaje ona faktowi lub pewnemu całokształtowi faktów status zdarzeniowości. Żaden kataklizm naturalny czy prawo społeczne bez odniesienia do intencji narracyjnej świadomości nie jest jeszcze zdarzeniem. Żeby nim zostać, musi przybrać status zrozumianego faktu, który definiowany jest przez przynależność do „[obrazu] świata, który wyznacza skalę tego, co jest zdarzeniem”²⁷.

Obraz świata stanowi wspólną nazwę dla wielu uogólniających systemów wyobrażeń o życiu: językowego, etnicznego, naukowego, religijnego, artystycznego, zawodowego, związanego z wiekiem, genderowego itp. W każdej z takich wariacji jest specyficzny dla danej sfery komunikacji zespół wyjściowych założeń o najbardziej ogólnych przesłankach obecności człowieka w bycie. Analogicznie do umownej przestrzeni matematycznej uogólniający obraz świata „gwarantuje możliwą znaczeniową jedność możliwych sądów”²⁸ o życiu.

Za najbardziej podstawowy pod tym względem należy uznać retoryczny obraz świata – pojęcie wprowadzone przez ojca nowej retoryki Chaima Perelmana odnośnie do intersubiektywnego *toposu* *zgody* czy inaczej *nadrzędnego toposu*, bez którego porozumienie jest nieosią-

²⁴ Por. stosunkowo nieśmiałe próby w tym kierunku: I. de Jong, dz. cyt., s. 115–122.

²⁵ W. Schmid, *Narrative Motivierung: Von der romanischen Renaissance bis zur russischen Postmoderne*, Berlin–Boston 2020.

²⁶ M.M. Bachtin, *Estetyka...*, s. 484.

²⁷ J. Łotman, *Struktura tekstu artystycznego*, przeł. A. Tanalska, Warszawa 1984, s. 333.

²⁸ M.M. Bachtin, *W stronę filozofii czynu*, przeł. B. Żyłko, Gdańsk 1997, s. 85.

galne. Perspektywa porozumienia, potencjalnie możliwa do osiągnięcia poprzez każdą wypowiedź, wymaga, żeby mówca i słuchacz wychodzili od powszechnych wyobrażeń o zasadach świata dotyczących obiektu wypowiedzi. Topos zgody zawęży możliwą optykę widzenia świata przez pewien zbiór wyjściowych założeń i aktywizuje w świadomości komunikantów pewną umowną przestrzeń i czas (diegetyczną, jak zwykle się nazywać w narratologii).

Referencyjną stronę wypowiedzi, jak twierdził Michel Foucault, „konstytuują nie *rzeczy, fakty, realności* czy *istoty*, lecz prawa [...] istnienia, obowiązujące przedmioty, które są w niej nazwane”²⁹. Retoryczny obraz świata stanowi pewien zbiór takich praw istnienia dla nazywanych obiektów. Narracyjne modyfikacje retorycznych obrazów świata, lub inaczej, diegetyczne obrazy świata są stadialne już w swojej genezie: każdy z nich jest pozycjonowany na określonym stopniu rozwoju ludzkiej świadomości, lecz w konsekwencji jest aktualizowany pod względem historycznym w późniejszych kontekstach kulturowych.

Precedensowy obraz świata jest oparty na założeniu, że na świecie wszystko już było i znów nastąpi, analogicznie do zmieniających się pór roku. Narracyjny status opowiedzianego zdarzenia polega na jego odpowiedzialności w stosunku do wyjściowego arcyzdarzenia. Taki obraz świata ma swój początek w pierwotnej świadomości na skutek rozwoju narracji jako opowiadania mitów. Postacie są tu aktantami, sprawcami działań, dokonują jedynie tego, do czego są przeznaczone, zgodnie ze swoją funkcją sjużetową (w bajce) albo fatum (w opowieści mitycznej). Tutaj bohater nie wybiera, a celowo dokonuje właśnie tego, co może i powinien, ponieważ „nie jest oddzielony od swojego losu, są jednością, los wyraża pozaosobową stronę jednostki, a jego czyny jedynie odsłaniają zawartość losu”³⁰.

Imperatywny obraz świata oparty jest na wyjściowym założeniu, że życie jest definiowane nie przez cykliczną powtarzalność, a przez wyższy porządek świata, w którym niejawnie panuje zasada wyższej sprawiedliwości. Bohater jest tu nosicielem pewnej natury (typowego charakteru, stabilnej pozycji życiowej); zawsze ma swobodę wyboru, ale każde jego działanie jest dla niego próbą, ponieważ w ostatecznym rozrachunku okazuje się dobre albo złe, a wybór – słuszny albo niesłuszny. Taki obraz świata bierze swój początek w postmitologicznej religijnej świadomości i jest realizowany w narracyjnej praktyce opowiadania przypowieści, a później w hagiografii, w kanonicznym gatunku opowieści, który zakłada obowiązkową próbę bo-

²⁹ M. Foucault, *Archeologia wiedzy*, przeł. A. Siemek, Warszawa 1977, s. 121.

³⁰ A.J. Guriewicz, *O przyrodzie gieroiczeskowo w poezji giernanskich narodow*, „Izwiestija Akademii Nauk SSSR. Sierija literatury i jazyka” 1978, № 2, s. 145.

h a t e r a , która z kolei „wiąże się z koniecznością wyboru [...] i w rezultacie z nieuchronnością oceny moralnej”³¹.

A w a n t u r n i c z y (o k a z j o n a l n y , według Perelmana) obraz świata przedstawia życie jako splot przypadkowych zdarzeń, analogicznie do gier hazardowych, gdzie dowolny wynik, nawet najbardziej niewiarygodny, jest możliwy. „Człowiek przygody jest człowiekiem przypadku”³². Tutaj wszystko tłumaczone jest nie precedensem i prawem moralnym, a indywidualnością bohatera, jego samoprzejawianiem się (często bezwolnym) w sytuacjach nieprzewidywalnego, wyciągniętego dla niego losu. Taki obraz świata bierze swój początek w czasach antycznych wraz ze wzrostem socjokulturowego znaczenia prywatnego życia człowieka, wpływającego poza społecznością polis. Długi czas jest obecny w pogłoskach, plotkach, żartach, wreszcie zdomawia się w a n e g d o t a c h (w wyjściowym znaczeniu tego słowa u Prokopiusza z Cezarei). Później zostaje przejęty przez kanoniczny gatunek noweli i powieść awanturniczą.

W końcu, p r a w d o p o d o b n o ś c i o w y obraz świata, wypracowany jest na podstawie teorii synergetyki Ilji Prigożyna, którego źródło historyczne można upatrywać w antycznych żywotach (szczególnie istotne są *Żywoty równoległe* Plutarcha). Obraz ten zostaje następnie aktywnie przyswojony przez następującą po powieści awanturniczej – powieść klasyczną. Życie człowieka traktowane jest tu jako nieliniarna trajektoria indywidualnego istnienia, przechodząca przez różne sytuacje zdarzeniowości, które mogą być zarówno precedensowe, jak i imperatywne czy awanturniczo-okazjonalne. Jednak wyznacznikiem powieści realizującej strategię narracyjną *żywota* są p u n k t y b i f u r k a c j i , jak zwykło się je nazywać w synergetyce, momenty nieuniknionych przekształceń dalszej linii życia. W takich momentach bohater staje się podmiotem indywidualnego doświadczenia i osobowościowego samookreślenia. Trajektoria obecności w prawdopodobnościowym świecie jest złożona z łańcucha czynów – w szerokim rozumieniu tego terminu, jakie nadał mu Bachtin. Tożsamość postaci występuje tutaj jako jej samotożsamość, powierzając jej odpowiedzialność za wybór jednego z prawdopodobnych stanów prawdopodobnościowego świata (a t r a k t o r ó w , posługując się językiem synergetyki) i tym samym za ukierunkowanie dalszego biegu życia. W powieściowym życiopisanu ma miejsce „historyczne konstytuowanie świata (w bohaterze i przez bohatera)”³³. Jednak prawdopodobnościowy

³¹ N.D. Tamarczenko, *Russkaja powiest' Sieriebrianowo wieka: Problemy poetiki szuzeta i žanra*, Moskwa 2007, s. 19.

³² M.M. Bachtin, *Problemy literatury i estetyki*, przeł. W. Grajewski, Warszawa 1982, s. 291. W oryginale: «Авантюрный человек – человек случая» (przyp. tłum.).

³³ N.D. Tamarczenko, *Russkij klassiczeskij roman XIX wieka: Problemy poetiki i tipologii žanra*, Moskwa 1997, s. 37.

wybór nie ma tutaj odniesienia ani do imperatywnego absolutu, ani do relatywizmu awanturniczego rozumienia świata.

Wymienione diegetyczne obrazy świata przynależą kolejno do różnych historycznych stadiów procesu, który Wiesiołowski określił jako rozwój osobowości. Wciąż bywają jednak wykorzystywane i aktualizowane. Zazwyczaj taka aktualizacja odbywa się poza wolą samego narratora, który, jak wiadomo, dotrzymuje kroku narracyjnej kulturze swojej epoki. W badaniu literatury i innych praktyk opowiadania historii pryncypialne znaczenie ma ujawnienie podstawowego obrazu świata jako kodu genetycznego tego czy innego utworu.

W narracjach literackich, podobnie jak w większości innych, obraz świata jest skoncentrowany wokół postaci (lub systemu postaci). Dlatego właśnie uwaga zostaje zogniskowana na tożsamości narracyjnej uczestników opowiadanych zdarzeń.

Właściwie co pozwala nam na przypisywanie działań, wyglądu zewnętrznego, stanu wewnętrznego tej, a nie innej postaci opowiadanej historii? Czy tylko użycie nazw własnych? Te towarzyszą przecież daleko nie każdej frazie, odnoszącej się do postaci, która ponadto może nie być nazwana wprost, lecz metaforycznie. Niemniej jednak jeśli chodzi o klasyczną literaturę, to niekiedy identyfikujemy i rozumiemy wymyśloną postać lepiej, niż realnie istniejących ludzi z naszego otoczenia.

Problematyka etnicznej, socjalno-grupowej, konfesjonalnej, genderowej, związanej z wiekiem, indywidualno-osobowościowej tożsamości po Eriku Eriksonie³⁴ jest aktywnie podejmowana nie tylko w psychologii, ale również w innych naukach humanistycznych. W życiu praktycznym dana problematyka wyraźnie uwypukliła się w historycznym kontekście kultury romantycznej. Egocentryczna mentalność ja-świadomości postawiła przed człowiekiem egzystencjalny imperatyw: być samym sobą! Lecz co znaczy zostać i być samym sobą?

Paul Ricoeur słusznie wprowadził do dyskursu wokół tego tematu kategorię tożsamości narracyjnej. Identyfikacja i samoidentyfikacja podmiotu, jak się wydaje, nie są możliwe poza narracją, ponieważ podmiotem jest ten, do którego należy czyn (niedziałanie również jest formą czynu), a czyn zawsze jest zdarzeniowy, innymi słowy, zakłada możliwość jego narracyjnej eksplikacji.

Ricoeur, odchodząc od rozważań Davida Hume'a o niemożności objęcia refleksją naszego ja jako pewnego systemu³⁵ i rozwijając „pomysł stresz-

³⁴ Zob. E.H. Erikson, *Tożsamość a cykl życia*, przeł. M. Żywicki, Poznań 2004; tegoż, *Identity: Youth and Crisis*, New York 1968.

³⁵ D. Hume, *Traktat o naturze ludzkiej*, przeł. Cz. Znamierowski, Warszawa 2015, s. 339–340.

czenia życia w formie opowieści”³⁶, twierdzi, że samorefleksja podmiotu powinna odbywać się wyłącznie „w formie opowieści”³⁷, ponieważ „o narracyjnej jedności życia”³⁸ jesteśmy w stanie mówić, jedynie „sytuując ją pod znakiem opowieści uczących łączyć narracyjne retrospekcję i prospekcję”³⁹.

Każdy z nas jest nosicielem nie tylko kolektywnego, ale i osobistego doświadczenia – egzystencjalnego doświadczenia przeżywania swojego niepowtarzalnego życia. Tego rodzaju doświadczenie zabezpiecza naszą samotożsamość jako ja, a unikalność naszego egzystencjalnego doświadczenia czyni go zdarzeniowym, czyli skorelowanym z narracją. Jak przekonuje Ricoeur, właśnie „opowieść buduje tożsamość”⁴⁰. Doświadczenie życia, składające się z wielu historii z naszym udziałem, jest „magazynowane” w naszej pamięci w narracyjnych formach potencjalnego opowiadania o sobie.

Samotożsamość osobistego bytu jest formowana nie tylko wewnątrz, lecz również zewnątrz: przez opowiadania innych o nas (początkowo rodziców). Doświadczenie tych opowiadań człowiek częściowo przyswaja jako własne, a częściowo je odrzuca: ignoruje lub podaje w wątpliwość. Można powiedzieć, idąc za Ricoeurem, że tożsamość narracyjna podmiotu stanowi swego rodzaju napięcie między dwoma biegunami osobowości. Ricoeur, wychodząc od opozycji *idem – ipse* w języku łacińskim, upatruje w niej konstruktywne napięcie między biegunem zewnętrznej tożsamości *charakteru*, na podstawie której bohater jest identyfikowany przez otoczenie, a biegunem jego wewnętrznej *samosti – indywidualności* (fr. *ipséité*, niem. *Selbst*), na podstawie której identyfikuje sam siebie.

Ricoeur definiuje charakter jako „ogół cech wyróżniających, pozwalających ponownie zidentyfikować ludzką jednostkę jako będącą tą samą”⁴¹. Koresponduje to z rosyjską tradycją, w której termin ‘charakter’ oznacza „to, co łączy w tekście artystycznym rozmaite manifestacje postaci, pozwalając w umotywowany sposób przypisać je do jednej i tej samej osoby”⁴². Podczas gdy w anglojęzycznej narratologii kategorie ‘postać’ i ‘charakter’ pod względem terminologicznym nie są rozróżniane.

W badaniach Ricoeura na jednym biegunie znajduje się bajka ludowa, w której „postać jest charakterem, który daje się zidentyfikować i ponownie rozpoznać jako ten sam”⁴³, a na drugim – literatura strumienia świa-

³⁶ P. Ricoeur, *O sobie samym jako innym*, przeł. B. Chelstowski, Warszawa 2018, s. 262.

³⁷ Tamże, s. 262.

³⁸ Tamże, s. 270.

³⁹ Tamże.

⁴⁰ Tamże, s. 245.

⁴¹ Tamże, s. 197.

⁴² I.M. Markowicz, *Izbrannyje raboty*, Sankt Pietiersburg 2008, s. 290.

⁴³ P. Ricoeur, *O sobie samym jako innym...*, s. 246.

domości, gdzie „osoba przestała być charakterem”⁴⁴. Ten ostatni fenomen Ricoeur interpretuje „jako odsłonięcie bycia sobą na skutek utraty oparcia w byciu tym samym”⁴⁵. Rozwój historyczny tożsamości narracyjnej, według Ricoeura, polega na jej stopniowym przemieszczeniu od bieguna ja-dla-innych (charakteru) do bieguna ja-dla-siebie [osobowościowej *samosti* (indywidualności)].

Jednak w rzeczywistości droga historycznych etapów ewolucji tożsamości narracyjnej jest znacznie bardziej skomplikowana. Szczególnie nieostrość definicyjna charakteru nie zawsze prowadzi do wysunięcia na pierwszy plan indywidualno-osobowościowego ja i odwrotnie – brak wyrazistej *samosti* (indywidualności) postaci niekoniecznie prowadzi do jej jaskrawo nakreślonego charakteru. Rozważania francuskiego filozofa z całym swoim heurystycznym znaczeniem nie do końca odpowiadają realiom procesu literackiego jako obiektu narratologii historycznej.

Tożsamość narracyjna postaci bajkowej w ogóle nie stanowi problemu, ponieważ nie jest ona obdarzona wewnętrznym punktem widzenia skierowanym na nią samą, jej samotożsamość zostaje potwierdzona z zewnątrz – za sprawą kolektywnego doświadczenia. Bohater bajki jest jedynie a k t o r e m – jak obecnie zwykło się go nazywać – funkcjonalną figurą. Nie ma jeszcze charakteru, który pojawi się wraz z powstaniem literatury.

Co zaś dotyczy się strumienia świadomości, burzącego narracyjne formy refleksji nad życiem, to w nim wszelka indywidualność ulega rozkładowi, tracąc nie tylko zewnętrzne, ale i wewnętrzne podpory samotożsamości. Identyfikacja podmiotu nie jest możliwa poza narracją, a literatura strumienia świadomości jest anarracyjna jak mit czy marzenie senne. Zgodnie z psychoanalizą Zygmunta Freuda opowiedziany sen jest narracyjny o tyle, o ile werbalnie przekazując swoje nocne wrażenia, porządkujemy je przez nałożenie na nie struktur zdarzeniowego doświadczenia. Literatura strumienia świadomości wymaga od czytelnika analogicznego podejścia, lecz nie kształtuje jego własnego doświadczenia, jak to czyniła klasyka literacka.

Tożsamość narracyjna postaci narracyjnych, jak zauważył Ricoeur, jest w istocie historycznie zmienna i wymaga szczególnej uwagi ze strony narratologii historycznej. Pierwotnemu rozwojowi narracji literackiej towarzyszyło wypracowanie charakterów, które stopniowo oddalało zdarzeniowość na dalszy plan. Początkowo tożsamość charakteru była prostą konsekwencją łańcucha zdarzeniowego jako struktury narracyjnej: „Postacie – pisał Aristoteles – działają więc nie po to, aby umożliwić przedstawienie charakterów,

⁴⁴ Tamże.

⁴⁵ Tamże, s. 247–248.

lecz właśnie ze względu na działania przyjmują odpowiednie właściwości charakterów⁴⁶. Jednak do XVII wieku narracja literacka przekształcała się na tyle, że Nicolas Boileau-Despréaux głosił: „Dajcie każdemu własną zaletę lub narów/ Wieków, ludów badajcie różne obyczaje”⁴⁷. Jeszcze bardziej precyzyjnie w XVIII wieku wypowiadał się Gotthold Ephraim Lessing: akurat „charaktery osób, dzięki którym fakty się urzeczywistniły, są przyczyną, dla której wybiera właśnie to, a nie inne wydarzenie [...]. Tylko charaktery muszą być dla niego święte”⁴⁸.

Jednak już szekspirowskich bohaterów nie sposób sprowadzać do ich charakteru. O Hamlecie można powiedzieć, że jest nosicielem *samosti* (indywidualności), która nie koresponduje z jego zewnętrzną tożsamością. Doniosłego odkrycia osobowości jako *samosti* (indywidualności) samostnego ja dokonali romantycy, słusznie postrzegający Szekspira za swojego prekursora.

Kto może wyjawic „dzieje duszy ludzkiej”⁴⁹, które, jak zostało powiedziane w *Bohaterze naszych czasów*, „są ciekawsze [...] od dziejów całego narodu”⁵⁰. Dla Lermontowskiego lirycznego bohatera istotny jest postulat: „Ja – albo Bóg sam – albo nikt”⁵¹. Według słów Ricoeura jest to m o d a l n o ś ć t o ż s a m o ś c i – samost’ (indywidualność) osobowościowego ja. Szczególnie tożsamość romantyczna sprowadza się do osobowości absolutnej bez powłoki w postaci charakteru.

Średniowieczne rosyjskie postacie również nie były obdarzone charakterem, lecz zupełnie z innej przyczyny. Świętość lub grzeszność w istocie nie stanowią charakteru, są szczególną jakością egzystencji. W piśmiennictwie staroruskim „do XVII wieku problem ‘charakteru’ w ogóle nie istniał [...]. Przedmiotem zainteresowania literatury Starej Rusi były odrębne stany psychologiczne [...]. Tematyka żywotów, chronografów, literatury religijno-dydaktycznej dotyczyła psychicznych stanów granicznych”⁵², a nie charakterów poszczególnych ludzi.

Jak wyjaśniał Siergiej Siergiejewicz Awierincew: „Pisarz chrześcijański wieków średnich chciał narzucić chrześcijańskiemu czytelnikowi poczucie bezpośredniego, osobistego współuczestnictwa w dobru świata i osobistej

⁴⁶ Arystoteles, *Retoryka. Retoryka dla Aleksandra. Poetyka*, przeł. H. Podbielski, Warszawa 2004, s. 325–326.

⁴⁷ N. Boileau-Despréaux, *L’art poétique – Sztuka poetycka*, przeł. M. Grzędzielska, Lublin 1989, s. 49.

⁴⁸ G.E. Lessing, *Dramaturgia hamburska*, przeł. O. Dobijanka, Wrocław 1956, s. 135.

⁴⁹ M. Lermontow, *Bohater naszych czasów*, przeł. W. Rogowicz, Wrocław 1996, s. 75.

⁵⁰ Tamże.

⁵¹ M. Lermontow, *Nie, jam nie Byron – inny – sam*, przeł. B. Żyranik, [w:] tegoż, *Wybór poezji*, wstęp i kom. W. Jakubowski, Wrocław 1972, s. 43.

⁵² D.S. Lichaczow, *Czelowiek w literaturze Driewniej Rusi*, Moskwa 1970, s. 78.

współwiny za światowe zło [...]. Takiemu zaś »naczelnemu zadaniu« obiektywna, obserwująca »psychologia charakterów« jawnie nie odpowiada⁵³. Ale i awanturnicze historie z XVII wieku, jak anonimowa *Historyja o Frole Skobiejewie* [*Powiest' o Frole Skobiejewie*]⁵⁴, czy nawet z XVIII wieku, jak *Prigożaja powaricha, ili pochodzienia razwratnoj żenszcziny* [*Nadobna kucharka, czyli przygody rozpustnej kobiety*] Gieorgija Iwanowicza Czulkowa – podobnie jak bajki ludowe – są pozbawione narracyjnego wypracowania charakterów. Na przykład narrator nie rozpatruje Froła Skorobiejewa pod względem jego charakteru, nie snuje również rozważań na temat jego grzeszności, lecz sprowadza postać do sjużetowej funkcji szczęśliwego włóczęgi.

W rosyjskiej prozie literackiej po raz pierwszy opracowania charakteru podjął się Nikołaj Michajłowicz Karamzin. Kolizja opowieści *Biedna Liza*⁵⁵ [*Biednaja Liza*] jest nie tyle kolizją okoliczności, co zderzeniem charakterów, a tajemnicza historia opowiedziana w *Wyspie Bornholm*⁵⁶ [*Ostrow Borngolm*] nie zawiera w sobie ani motywacji swojego początku, ani sjużetowego zakończenia: zainteresowanie zostaje przeniesione z sytuacji sjużetowej – pozostającej bez wyjaśnienia – na to, w jak różny sposób jest ona przeżywana przez wszystkich trzech uczestników – ze względu na odmienność ich charakterów.

Idąc za Ricoeurem należy przyznać, że właśnie powieść klasyczna „od *Księżnej de Clèves* czy angielskiej powieści XVIII wieku po Dostojewskiego i Tołstoja [...] zbadała [...] pośrednią przestrzeń”⁵⁷ współdniesienia charakteru (zewewnętrznej tożsamości postaci) i *samosti* [(indywidualności) wewnętrznej jej samotożsamości].

W literaturze rosyjskiej podstawowe rozróżnienie charakteru i *samosti* (indywidualności) po raz pierwszy zostało zrealizowane w *Eugeniuszu Onieginie*. Tutaj charaktery dwóch głównych bohaterów w ostatnim rozdziale nagle zmieniają się nie do poznania. Jednak okazuje się, że osobowościowa niepowtarzalność bohaterki, nierozpoznana przez Oniegina podczas pierwszego spotkania, zostaje przez nią w pełni zachowana pod powłoką nowego, typowo świeckiego charakteru. Takiego rodzaju tajemniczość twarzy, przyśloniętej maską charakteru, stanowi jedno z miejsc wspólnych w rosyjskiej literaturze klasycznej.

⁵³ S.S. Awierincew, *Na skrzyżowaniu tradycji (szkice o literaturze i kulturze wczesnobiżantyjskiej)*, przeł. D. Ulicka, Warszawa 1988, s. 86.

⁵⁴ *Historyja o Frole Skobiejewie*, przeł. J. Litwiniuk, [w:] *Antologia dawnej noweli rosyjskiej*, red. R. Śliwowski, Warszawa 1978.

⁵⁵ M. Karamzin, *Biedna Liza*, przeł. R. Śliwowski, [w:] tegoż, *Królowa pocałunków: opowiadania o miłości*, Warszawa 1975.

⁵⁶ N.M. Karamzin, *Wyspa Bornholm*, przeł. R. Śliwowski, [w:] *Antologia dawnej noweli rosyjskiej*, red. R. Śliwowski, Warszawa 1978.

⁵⁷ P. Ricoeur, *O sobie samym jako innym...*, s. 246.

W opowiadaniu o życiu swoich postaci realizm osiąga głęboką organiczną jedność wnętrza i zewnątrz – charakteru i *samosti* (indywidualności). Są to dwie strony tożsamości narracyjnej bohatera jako jedności. Tak na przykład lenistwo Obłomowa tworzy dominującą negatywną cechę jego charakteru (obłomowszczyznę), nieodłączną jednak od jego pozytywnej wewnętrznej naturalności, prostoty, „słoneczności”⁵⁸. W podobnego rodzaju dwujedności bohaterów kryje się specyficzny urok klasycznego realizmu.

Szczegółne miejsce w historycznej diachronii tożsamości zajmują bohaterowie Antona Pawłowicza Czechowa. Jeśli u jego poprzedników charakter i *samost’* (indywidualność) stanowią dwie strony typowej indywidualności postaci (zazwyczaj z przewagą jednej z nich), to u Czechowa ma miejsce rozwarstwienie tego, co wydawało się nierozzerwalne. Podwójne życie Gurowa – jawne i tajemne – właśnie tym się odróżniają, że w pierwszym funkcjonuje on jako człowiek przejrzystego charakteru, znanego „wszystkim, którzy się z nim stykali”⁵⁹, podczas gdy w drugim – jako głębinowe ja. Historia tej postaci polega na tym, jak pod powłoką tożsamości charakteru całkiem zwyczajnego, majątnego moskwianina, silnie wpisanego w życie obywatelskie, budzi się *samost’* (indywidualność), którą bohater, a wraz z nim i narrator, rozumie odtąd jako prywatną tajemnicę, leżącą u podstaw każdej ludzkiej egzystencji.

Dotkliwe konsekwencje dla literatury rosyjskiej katastrofy rewolucyjnej roku 1917 i kolejno – Wielkiej Wojny Ojczyźnianej wnikliwie opisał Osip Emiljewicz Mandelsztam w szkicu *Koniec powieści* [*Koniec romana*, 1925]. Zanik tego gatunku przepowiadał pisarz, wychodząc z założenia, że u podstaw narracji powieściowej leży narracja biograficzna, a wstrząsy historyczne, którym poddane były miliony istnień, pozbawiły ludzi osobistych biografii: „akcje jednostki w historii upadły”⁶⁰. W rzeczywistości jednak powieść ocalała, lecz przełom rewolucyjny znacząco wpłynął na strukturę tożsamości narracyjnej postaci powieściowej czy w ogóle literackiej.

Charakter zaczęto określać nie tyle na podstawie zależności między postacią a okolicznościami jej prywatnej biografii, co przede wszystkim jej pozycji wobec narodowej katastrofy (emigrant, zwycięzca, poputczyk, wpisujący się w sowiecką rzeczywistość itp.). Osobowościowa *samost’* (indywidualność) jeśli się ujawnia, to jest określana jako „niepoprawne skrzywienie

⁵⁸ W.I. Tiupa, *Soliarnyje powtory w romanie Gonczarowa „Obłomow”*, „Kritika i semiotika” 2010, № 14, s. 113–117.

⁵⁹ A. Czechow, *Pani z piaskiem*, przeł. N. Galczyńska, [w:] tegoż, *Straszna noc i inne opowiadania*, wyb. i wst. R. Śliwowski, Warszawa 1989, s. 334.

⁶⁰ O. Mandelsztam, *Koniec powieści*, [w:] tegoż, *Szkice literackie*, przeł. R. Przybylski, Warszawa 1972, s. 153.

osobowości”⁶¹ – trauma mentalna z reguły o podłożu historycznym: wyjątkowe przeżywanie doświadczenia społecznego upadku lub jego konsekwencji. Na przykład w *Armii konnej* Isaaka Emmanuilowicza Babla „czechowskie” rozróżnienie *samosti* (indywidualności) i charakteru ujawnia się w następujący sposób: po zdecydowanym czynie (zabójstwo gęsi i żądanie jej upieczenia), który był zgodny z normą komisarzkiego charakteru i wzbudzał szacunek krasnoarmiejców, serce komisarza Lutowa „zbroczone mordem, chrobotąło i wyciekało”⁶².

Literatura socrealizmu, począwszy od „zarodka” – powieści *Matka* Maksyma Gorkiego, była zorientowana na poszukiwanie pozytywnych charakterów jako prawdziwych bohaterów swojej epoki. Wskutek konfliktów z takimi charakterami formowały się również charaktery negatywne. Osobowościowa *samost’* (indywidualność) straciła na znaczeniu i praktycznie zniknęła z literatury sowieckiej epoki stalinowskiej. Archaiczna struktura postaci (charakter bez osobowości) przejawiała się wyraźnie nie tylko w utworach rewolucyjno-patetycznych czy powieściach produkcyjnych, lecz również w komicznych powieściach Ilji Ilfa i Jewgienija Pietrowa, które nie wchodzi do kanonu socrealizmu, lecz w pełni przynależą do wiodącej praktyki narracyjnej swojej epoki. Odtwarzając fenomen bohatera awanturniczego (analogicznie wobec postaci włóczęgowskich powieści i nowel), współautorzy mistrzowsko zaprezentowali „maskowość” charakteru nie tylko otaczających Ostapa Bendera postaci, ale także jego własnego. Przy czym *samost’* (indywidualność), karmiąca istnienie bohatera włóczęgowską energią, nie zostaje ujawniona, podobnie jak w przypadku średniowiecznego Frola Skobiejewo.

Co zaś dotyczy się osobowościowej samotności, to osobowość postrewolucyjna jest traumatyczna. Miarą jej *samosti* (indywidualności) jest teraz jej wewnętrzne straumatyzowanie. Najwyraźniej przejawia się ono w literaturze emigracyjnej (Władimir Władimirowicz Nabokow, Gajto Iwanowicz Gazdanow i in.), ale w pełni jest obecne również w utworach sowieckich pisarzy, wychodzących daleko poza ramy socrealizmu: *Mistrz i Małgorzata*, *Doktor Żywago*, *Życie i los*, a także *Cichy Don* (przyporządkowanie wczesnej powieści Michaiła Aleksandrowicza Szołochowa do socrealizmu było spowodowane czynnikami koniunkturalnymi i nie ma uzasadnienia w poetyce utworu).

Katastroficzne sytuacje stalinowskiego terroru i II wojny światowej stały się na tyle mocnymi impulsami do zachowania w literaturze rosyjskiej po-

⁶¹ L.A. Kolobajewa, *Od Błoka do Brodzkowo (o ruskiej literaturze XX wieku)*, Moskwa 2015, s. 203.

⁶² I. Babel, *Moja pierwsza gęś*, przeł. M. Toporowski, [w:] tegoż, *Historia jednego konia*, wyb. Z. Fedeci, Warszawa 1988, s. 46.

strewolucyjnego modelu zależności charakteru i *samosti* (indywidualności), że na przestrzeni około stu lat traumatyczność osobowościowego doświadczenia i uzasadnianie charakteru przez tę czy inną katastrofę historyczną tworzyło dominantę tożsamości narracyjnej. Jej przejawy można dostrzec w czołowych przykładach współczesnej praktyki literackiej. Szczególną uwagę zwraca w tym kontekście *Awiator* Jewgienija Germanowicza Wodołazkina, w którym intryga narracyjna polega na odtworzeniu samotożsamości przez człowieka z „zamrożoną” pamięcią.

Kategoria intrygi wzbogaca współczesną narratologię jeszcze pod innym względem. Ricoeur sięgnął po pojęcie intrygi, które pojawiło się już wcześniej u Paula Veyne’a⁶³. „Rozszerzając i pogłębiając pojęcie intrygi”⁶⁴, Ricoeur połączył w nim *mythos* Arystotelesa i *emplotment* Haydena White’a (emplotment „polega na nadaniu historii sensu” przez narracyjne połączenie tworzących ją zdarzeń „w jednej, wszechogarniającej lub archetypicznej formie”⁶⁵), akcentując przy tym nieodzowną adresatywność narracji. „Sens podstawowego działania konfigurującego intrygę”⁶⁶, zgodnie z Ricoeu-rem, „różnorodność epizodów przekształca w jedną i kompletną historię”⁶⁷, przygotowaną w taki sposób do receptywnej refi guracji świadomości czytelnika. Intryga dla Ricoeura jest sjużetem skoncentrowanym nie na fabule (którą zajmowali się rosyjscy formalści), a na czytelniku, to znaczy sjużetem rozpatrywanym w aspekcie swojego czytelniczego zainteresowania.

W sferze estetycznej twórczości słownej (biorąc pod uwagę wielką literaturę, a nie rzemiosło literackie) odbiór artystyczny dzieła stanowi przedmiot zainteresowania zarówno po pierwszej, jak i kolejnej lekturze. Przy ponownym czytaniu przeżywamy radość poznawania, a nie powtarzania: ulegający przeobrażeniom podmiot percepcji – wszak nieprzerwanie zmieniamy się nie tylko zewnętrznie, ale i wewnętrznie – dokonuje bezprecedensowej i niepowtarzalnej aktualizacji znanej treści. Innymi słowy, przy ponownym czytaniu arcydzieła kolejny raz realizujemy nowe komunikacyjne „zdarzenie [...] opowiadania”⁶⁸ (Bachtin).

Intryga jako zainteresowanie narracją skierowane do czytelnika polega na napięciu łańcucha zdarzeniowego. Takiego rodzaju napięcie, według Ricoeura, wzbudza pewne receptywne oczekiwania i „trwanie rozciągające się między początkiem a końcem”⁶⁹. „W tym sensie Biblia – twierdzi

⁶³ P. Veyne, *Comment on écrit l'histoire*, Paris 1971.

⁶⁴ P. Ricoeur, *Czas i opowieść*, t. 2, *Konfiguracja w opowieści...*, s. 241.

⁶⁵ H. White, dz. cyt., s. 7, 8.

⁶⁶ P. Ricoeur, *Czas i opowieść*, t. 1, *Intryga...*, s. 84.

⁶⁷ P. Ricoeur, *Czas i opowieść*, t. 2, *Konfiguracja w opowieści...*, s. 18.

⁶⁸ M.M. Bachtin, *Problemy literatury...*, s. 484.

⁶⁹ P. Ricoeur, *Czas i opowieść*, t. 2, *Konfiguracja w opowieści...*, s. 68.

Ricoeur – jest monumentalną intrygą dziejów świata, a każda intryga literacka stanowi rodzaj miniatury wielkiej intrygi łączącej Apokalipsę i Księgę Rodzaju⁷⁰. Zgodnie z myślą Ricoeura dowolna historia, „aby stać się logiką opowieści, musi się [...] zwrócić w stronę kulturowo uznanych konfiguracji, w stronę [...] schematyzmu opowieści [...]. Działanie może zostać opowiedziane jedynie dzięki temu schematyzmowi”⁷¹.

Ponad wiek przed Ricoeurem pisał Wiesiołowski: „Intrygi, jakimi posługują się powieściopisarze, sprowadzają się do wąskiej kategorii, którą z kolei można zredukować do jeszcze mniejszej typologicznej charakterystyki”⁷². Owa intuicja poetyki historycznej może i powinna zostać podchwyciona i rozwinięta przez narratologię historyczną, ponieważ dostępne schematy opowiadania są typowe dla najróżniejszych form narracji, w tym również dalekich od artystyczności. Jak twierdzi Ricoeur, literacka „intryga musi być typowa”⁷³, ponieważ czytelnik rozpoznaje perspektywy kontynuacji (w większości automatycznie, bez specjalnego zastanawiania się) dzięki „naszej zdolności śledzenia historii i osiągniętej zażyłości z tradycją narracyjną”⁷⁴.

W penetracjach tradycji narratologicznej poetyka historyczna przeszła długą i perspektywiczną drogę. Starożytne typy budowy sjużetu: kumulatywny, cykliczny, liminalny czy perypetyjny były już wielokrotnie badane i opisywane. Biorąc pod uwagę receptywny aspekt opowiadania przedstawiają one w istocie najważniejsze „typowe intrygi”, jednak ich rozumienie z punktu widzenia narratologii różni się od pojmowania literaturoznawczego.

Raphaël Baroni widzi powstające różnice w następujący sposób: „Intryga, zgodnie z podejściem strukturalistycznym, jest skończonym całokształtem, w którego ramach rozwiązanie i rozwiązanie są symetryczne, podczas gdy dla postklasycznego narratologa [...] intryga jest doświadczeniem wytężonego czytania: rozwiązanie i rozwiązanie są sekwencyjnymi etapami, które za pomocą zawiloci (z fr. *méandres*) opowiadania rytmizują niepewny ciąg dalszy”⁷⁵.

Zmiana perspektywy w znacznym stopniu była spowodowana zmianami historycznymi w obrębie samej narracji literackiej. W utworach należących do nieklasycznej literatury pięknej schematy narracyjne są „wielokrotnymi wirtualnymi perspektywami, które otwierają się w centrum historii w kierunku potencjalnego, ale nieokreślonego horyzontu”⁷⁶. Taka intryga tworzy

⁷⁰ Tamże, s. 41–42.

⁷¹ Tamże, s. 75.

⁷² A.N. Wiesiołowski, *Izbrannoje: na puti k istoriczeskoj poetikie*, Moskwa 2010, s. 19.

⁷³ P. Ricoeur, *Czas i opowieść*, t. 1, *Intryga...*, s. 67.

⁷⁴ P. Ricoeur, *Czas i opowieść*, t. 2, *Konfiguracja w opowieści...*, s. 94.

⁷⁵ R. Baroni, *Réticence de l'intrigue*, [w:] *Narratologies contemporaines*, Paris 2010, s. 212.

⁷⁶ R. Baroni, *Réticence de l'intrigue...*, s. 212.

„zainteresowanie doświadczeniem u czytelnika, w którym kognitywność (prognostyczna, diagnostyczna) i emocjonalność (niepokój, ciekawość, zdziwienie) są nierozzerwalnie związane”⁷⁷.

Począwszy od dojrzałych opowiadań Czechowa, które wywarły niemały wpływ na literaturę światową, zarysowywała się i rozwijała tendencja osłabienia sjużetowej zdarzeniowości. Konsekwencją tego była historyczna tendencja zanikania intrygi zdarzeniowej na rzecz formowania się fenomenu intrygi słowa, kiedy dla czytelnika ważne jest nie tylko to, jak utwór się zakończy, lecz także to, w jaki sposób będzie to opowiedziane, w jakiej tonacji i stylistyce historia zostanie doprowadzona do końca. Intryga słowa akcentuje receptywny aspekt wypowiedzi narracyjnej: natężenie oczekiwania czytelnika jest wzmagane i zaspokajane w receptywnej świadomości w większym stopniu dzięki narzędziom werbalizacji łańcucha zdarzeniowego, niż samej jego zdarzeniowości.

Intryga słowa nie jest osobnym typem intrygi w stosunku do tych wyżej wymienionych, lecz stanowi jej drugie oblicze, właściwe zwłaszcza narracjom literackim. Stylistyka i rytmika opowiadającego dyskursu, jego kompozycyjne uporządkowanie, przeplatająca go sieć jawnych i skrytych powtórzeń zadają tonalność narracji, emocjonalno-woluntarny ton wypowiedzi skierowany do adresata. Jeśli intryga fabularna wzbudza intelektualne zainteresowanie recypientów, to intryga słowa indukuje ich refleksję emocjonalną na temat otrzymanej informacji narracyjnej.

Zwiększona uwaga wobec receptywno-komunikacyjnego aspektu praktyk narracyjnych jest podyktowana samą własnością narracji jako „zdarzenia samego opowiadania (czynności), w którym sami bierzemy udział jako słuchacze-czytelnicy”⁷⁸. Przy czym receptywny aspekt narracji nie sprowadza się do intrygi. Innym – w jeszcze mniejszym stopniu zbadanym – aspektem odbioru dyskursu narracyjnego jest etos jego narracji. Jak słusznie zauważa Ricoeur, „nie ma opowieści obojętnej etycznie”⁷⁹, ponieważ „antycypacja aspektów etycznych zawiera się w samej strukturze czynności opowiadania”⁸⁰.

Nic dziwnego, że najnowsza narratologia, jak i tożsama z nią neoretoryka, zaczyna zwracać się w stronę kategorii etosu⁸¹, definiowanego przez neoretorykę jako projektowany „stan odbiorcy, który powstaje w wyniku oddziaływania na niego jakiejś wiadomości”⁸². Wyjawienie intencji komu-

⁷⁷ Tamże, s. 211.

⁷⁸ M.M. Bachtin, *Problemy literatury...*, s. 484.

⁷⁹ P. Ricoeur, *O sobie samym jako innym...*, s. 191–192.

⁸⁰ Tamże, s. 191.

⁸¹ L. Altes, *Ethos and Narrative Interpretation: The Negotiation of Values in Fiction*, Lincoln (Nebraska) 2014.

⁸² Ż. Djubua i in., *Obščiaja ritorika*, Moskwa 1986, s. 264.

nikacyjnej narracji oznacza skonstruowanie budowy tekstu narracyjnego w odniesieniu do „świata życia czytelnika”⁸³ (Ricoeur). Etos narracji wymaga ze strony odbiorcy odpowiedniego pod względem mentalnym nastawienia, zakłada receptywne nastawienie adresata, korelujące z inicjatywą komunikacyjną podmiotu mówiącego. Belgijscy neoretorycy grupy μ słusznie zauważają, że: „istności etosu utworu należy szukać w integracji wszystkich jego elementów, w interferencjach, konwergencjach, napięciach, które przy tym powstają”⁸⁴.

Etos narracji ponadto nie istnieje poza historią. Zawsze był ściśle związany z diegetycznym obrazem świata, niemniej ma własną linię rozwoju.

Słuchacze z góry znają narracyjne zakończenie bajkowej lub mitogenicznej narracji z precedensowym obrazem świata, prowadzonej w modalności poznania. Ma tu miejsce rekreatywna intryga odbudowy normalnego biegu życia jako pewnego wspólnego dobra. Zainteresowanie odbiorem narracji jest podtrzymywane nie za pomocą oczekiwania końcowego rezultatu, a poprzez niuanse detalizacji i rozwój struktury językowej opowiadania.

„Antycypowane słowo odpowiedzi”⁸⁵ nosi przy tym ch ó r a l n y charakter, jest identyczne ze słowem wypowiedianym.

Receptywne nastawienie adresata takiej wypowiedzi polega na uzyskaniu i zachowaniu przynależności do powszechnie znanego doświadczenia rodzajowego, na chóralnej samoidentyfikacji ze wszystkimi s w o i m i . Jako etos narracyjny podobnego typu opowieści występuje etos p o k o j u , przezwyciężenia afektów, pozbycia się niepokoju.

Pokój, jako uwolnienie się od strachu przed otaczającą rzeczywistością i wzmocnienie wiary w zachowanie stabilnego życiowego porządku jest podstawową arcywartością w przestrzeni komunikacyjnej mitu. W kulturze współczesnej narracje pokoju funkcjonują przede wszystkim, choć nie wyłącznie, wśród dziecięcych odbiorców i w sferze reklamy.

Dla parenetycznych narracji o budowie przypowieściowej jest typowy etos p o w i n n o ś c i w stosunku do normatywnych zasad porządku świata, kanonicznego wzoru, formalności stosunków międzyludzkich. Tak właśnie był pojmowany etos retoryczny przez Arystotelesa: „dokonaliśmy więc zestawienia toposów [retoryczne *loci communes* – przyp. W.T.], z których należy tworzyć entymemy dotyczące dobra i zła, tego, co szlachetne i brzydkie, sprawiedliwe i niesprawiedliwe”⁸⁶.

Zainteresowanie odbiorem narracji nie tylko w bajkach, ale i w znacznie bardziej skomplikowanych pod względem literackim utworach (na przykład

⁸³ P. Ricoeur, *Czas i opowieść*, t. 2, *Konfiguracja w opowieści...*, s. 250.

⁸⁴ Ż. Djubua i in., dz. cyt., s. 275.

⁸⁵ M.M. Bachtin, *Problemy literatury...*, s. 107.

⁸⁶ Arystoteles, dz. cyt., s. 149.

nowelach Lwa Nikolajewicza Tolstoja) jest zogniskowane wokół ostatecznej pozytywności bądź negatywności łańcucha zdarzeniowego, pozwalającego na wyciąganie wniosków, wartości moralnych z odebranych historii. „Antycypowane słowo odpowiedzi”⁸⁷ nosi przy tym pietystyczny, pouczający charakter.

Organizacja narracji na normatywnych podstawach jest swego rodzaju alternatywą dla etosu pokoju, ponieważ zawiera impuls nieskończonego zatroskania poprzez wartość swojej pozycji, całkowite wypełnianie obowiązku, legitymizację wypowiedzi itp. Takie zatroskanie aktualizuje jednak nie indywidualne ja, a imperatywność porządku świata. Obowiązek to ponadindywidualna powinność, to troska niwelująca różnorodność odmiennych ja, akcentująca w nich zacięzioną negatywną stronę żądzy.

Awanturniczy obraz świata, intryga przygody motywują receptywne nastawienie słuchacza, które polega na oczekiwaniu nieoczekiwanego. Przy czym dla receptywnej świadomości, mówiąc słowami Gilles’a Deleuze’a, „nie ma tu żadnych reguł uprzednich, a każda kolejna [receptywna – przyp. W.T.] zagrywka określa własne reguły, gra o własne zasady gry”⁸⁸. Tak więc Ostapa Bendera nie można uznać ani za pozytywnego, ani za negatywnego bohatera: czytelnicy powieści Ilji Ilfa i Jewgienija Pietrowa w istocie mają dowolność swoich etycznych i politycznych ocen wyczynów oraz sytuacji życiowej tej postaci. „Antycypowane słowo odpowiedzi”⁸⁹ w tym kontekście można po Bachtinowsku określić jako „wielogłos”, jako „odmienność i odrębność głosów”⁹⁰.

Etos narracyjny takiego uczestnictwa w zdarzeniu opowiadania może zostać określony jako etos samoaktualizacji. Ten etos realizuje receptywne nastawienie życzenia, u którego podstaw leży samowystarczalność ludzkiego ja. Życzenie jest impulsywne, samowolne, życzenie także jest troską, ale troską o *samość* (indywidualność), moralny stan obciążonego samoodczuwania. Takie czytanie obdarza historię narracyjną sensem, który, według określenia Barthes’a, jest „pragnieniem”⁹¹.

Etos samoaktualizacji jako receptywnego zachowania czytelnika Tolstoj wyraził w *Annie Kareninie*:

Czytając, jak bohaterka romansu dogląda chorego, Anna sama miała ochotę chodzić cichymi krokami po pokoju pacjenta; czytając o członku parlamentu wygłaszają-

⁸⁷ M.M. Bachtin, *Słowo w powieści*, przeł. W. Grajewski, [w:] tegoż, *Problemy literatury...*, s. 107.

⁸⁸ G. Deleuze, *Logika sensu*, przeł. G. Wilczyński, M. Herer, Warszawa 2011, s. 92.

⁸⁹ M.M. Bachtin, *Słowo w powieści*, przeł. W. Grajewski, [w:] tegoż, *Problemy literatury...*, s. 107.

⁹⁰ M.M. Bachtin, *Dostojewski. 1961*, przeł. B. Żyłko, „Odra” 2001, nr 1, s. 47.

⁹¹ R. Barthes, *Krytyka i prawda*, przeł. W. Błońska, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. 2, oprac. H. Markiewicz, Kraków 1976, s. 160.

cym przemówienie, pragnęła sama wypowiedzieć tę mowę; czytając, jak lady Mary konno cwałowała za gończymi, jak dokuczwała bratowej i jak zadziwiała wszystkich odwagą, Anna pragnęła czynić to samo⁹².

Sama Tołstojowska narracja wpisuje się jednak w etos powinności i oto jak zmienia się odbiór Anny:

Bohater powieści zaczynał już osiągać szczyt swego typowego angielskiego szczęścia – tytuł baroneta oraz majątek – i Anna właśnie miała ochotę wybrać się z nim do jego posiadłości, gdy nagle poczuła, że właściwie powinien on się wstydzić i że tak samo ona się wstydzi. „Czegóż to on ma się wstydzić? Czemu i ja się wstydzę?” – spytała sama siebie urażona i zdziwiona⁹³.

Charakterystykę życzenia jako nowego, nienormatywnego etosu kultury rozwinął w swojej pracy Arthur Schopenhauer. Jeśli, podążając za etosem powinności, „człowiek [...] mógłby [...] uznać jakąś rzecz za dobrą i na skutek tego jej chcieć”, to egocentryczny podmiot czasów nowożytnych „najpierw jej chciał, a potem nazwał dobrą [...], czynność woli jest podstawą jego istoty”⁹⁴. W szczególności receptywne nastawienie życzeniowe prowadzi do swobody czytelniczej „przyjemności tekstu” (Roland Barthes) albo przeciwnie – niezadowolenia.

Prawdopodobnościowy obraz świata, ugruntowany za sprawą klasycznej powieści, skrywał w sobie przesłanki do przewyciężenia egocentrycznego etosu samoaktualizacji bez redukcji autonomii ludzkiego ja. Awanturnicza narracja (podobnie jak parenetyczna) rozróżnia dwie świadomości: narratora władającego intrygą i adresata czekającego na jej rozwiązanie. Odwrotnie rzecz ma się z konwergentnymi narracjami. Narracje te łączą owe świadomości, wiodąc je do sensu opowiadanej historii, który pozostaje niejasny nawet dla samego narratora.

Takie połączenie w dialogu zgody, które, według Bachtina, „nie jest utożsamieniem, nie jest mechanicznym echem”⁹⁵, nie prowadzi świadomości komunikantów do chóralnego czy normatywnego niwelowania, zakładając za każdym z nich własną prawdę. Tak twierdził Bachtin, zgoda „z natury jest wolna”, ponieważ „za nią zawsze znajduje się dal, którą się pokonuje, i zbliżenie (ale nie zespolenie)”⁹⁶. Zdarzenie opowiadania (czynności) z takim etosem jest realizowane jako komunikacyjny akt solidarności, a nie podpo-

⁹² L. Tołstoj, *Anna Karenina*, przeł. K. Iłakowiczówna, Kraków 2012, s. 115.

⁹³ Tamże, s. 116.

⁹⁴ A. Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, t. 1, Warszawa 1994, s. 447.

⁹⁵ M.M. Bachtin, *Dopótnienija i izmienienija k Dostojewskomu*, [w:] *Sobranije soczinienij w 7. t.*, t. 6, *Problemy poetiki Dostojewskiego, Raboty 1960–1970 gadow*, Moskwa 2002, s. 302.

⁹⁶ M.M. Bachtin, *Dostojewski...*, s. 47.

rządkowania czy arbitralności. Zakłada ono „poparcie, wzbogacające słowo”⁹⁷ ze strony adresata. Przed obliczem ogólnej tajemnicy bytu aktualizowane jest „wzajemne uznanie między podmiotami”⁹⁸, jak i uznanie autonomicznej subiektywności (własnej p r a w d y) bohaterów opowiadanej historii.

Dla narracji inspirowanej dialogiczną pozycją wspólnego sensu opowiadanej historii jest typowy etos solidarności. W taki sposób można zakwalifikować receptywne nastawienie na udział (analogicznie do autorskiego) w odniesieniu do opowiadanego zdarzenia: nie podporządkowanie, nie dublowanie, ale właśnie solidarność dwóch równoprawnych, niewspółzależnych świadomości. Wspólna prawda, według Bachtina, „wymaga wielości świadomości [...] jest zasadniczo zdarzeniowa i rodzi się w punkcie styku różnych świadomości”⁹⁹.

Etos solidarności zamiast subiektywnego życzenia ujawnia u podstaw indywidualnego bytu intersubiektywną odpowiedzialność, którą odróżnić należy od ponadindywidualnej powinności. Moralny stan odpowiedzialności to dialogiczna troska o Innego: czy moje życie odpowiada na potrzeby innego życia?

Wszystkie wymienione wyżej parametry komunikacji narracyjnej sprowadzają się do kategorii narracyjnej strategii (szczególny rodzaj strategii komunikacyjnych).

Strategie narracji literackiej często bezpodstawnie zostają sprowadzane do technik pisarskiego rzemiosła. Tak przedstawia się lakoniczna definicja tej kategorii w *A Dictionary of Narratology* Geralda J. Prince’a: „określony zbiór czynności narracyjnych lub środków narracyjnych wykorzystywany do budowy narracji w celu osiągnięcia określonego rezultatu”¹⁰⁰.

Tymczasem pojęcie strategii zapożyczone z terminologii wojskowej trafnie charakteryzuje najbardziej podstawowe mechanizmy działalności, które zależą od wyboru stratega, a po dokonaniu przez niego własnego strategicznego wyboru ukierunkowują jego twórcze poczynania i w dużej mierze determinują końcowy rezultat.

Michael Foucault, badając „tworzenie strategicznych wyborów” w sferze praktyk dyskursywnych, twierdził, że „wybory strategiczne nie wyłaniają się bezpośrednio z jakiejś wizji świata lub dominacji interesu, w których miałyby się konkretnie przejawiać taki lub inny podmiot mówiący”; są one dokony-

⁹⁷ M.M. Bachtin, *Problemy literatury...*, s. 108.

⁹⁸ P. Ricoeur, *Wyzwanie semiologiczne: problem podmiotu*, przeł. E. Bieńkowska, [w:] tegoż, *Egzystencja i hermeneutyka. Rozprawy o metodzie*, wyb. S. Cichowicz, Warszawa 2003, s. 286.

⁹⁹ M.M. Bachtin, *Problemy twórczości Dostojewskiego*, przeł. W. Grajewski, [w:] *Ja-Inny. Wokół Bachtina, Antologia*, t. 1, red. D. Ulicka, Kraków 2009, s. 197.

¹⁰⁰ G. Prince, *A Dictionary of Narratology*, Lincoln & London 1987, s. 64.

wane w zależności od „pozycji, jaką zajmuje podmiot względem dziedziny przedmiotów, o których mówi”¹⁰¹. Wariacje na temat takich „twierdzeń” są nieliczne i zawsze historycznie uzasadnione.

W dowolnej sferze działalności odmienność strategii wynika z jednej strony z odmienności jej wyjściowych warunków, a z drugiej – odmienności ostatecznych celów (końcowych założeń, intencji).

Celem mowy czy pisma jest zdarzenie komunikacyjne współdziałania świadomości, które przy tym mogą być zasadniczo różne: chóralna jedność lub postawa monologiczna, dialogowy wielogłos sporu lub dialogowa zgoda solidarności. Dane postawy wypowiedzi narracyjnych definiują przywołane wyżej etosy narracji.

Co zaś tyczy się wyjściowych warunków narracji, to są one określane przez aktualny dla danej wypowiedzi diegetyczny obraz świata. Niemniej, o czym świadczą nasze najnowsze badania, wydaje się, że każdy z narracyjno-strategicznych obrazów świata w zasadzie może być bazą referencyjną dla dowolnego lub prawie dowolnego etosu narracji.

Powstanie, rozpowszechnienie i współwystępowanie strategii narracyjnych tworzy swego rodzaju punkt wyjścia zainteresowań badawczych, zmierzających w stronę narratologii historycznej. Oczywiście do ukonstytuowania tej spadkobierczyni poetyki historycznej wiedzie długa droga, lecz nie znaczy to, że należy z niej rezygnować.

Przełożyła Agnieszka Ścibior

BIBLIOGRAFIA

- Altes L., *Ethos and Narrative Interpretation: The Negotiation of Values in Fiction*, Lincoln (Nebraska) 2014.
- Arystoteles, *Retoryka. Retoryka dla Aleksandra. Poetyka*, przeł. H. Podbielski, Warszawa 2004.
- Awierincew S.S., *Na skrzyżowaniu tradycji (szkice o literaturze i kulturze wczesnobizantyjskiej)*, przeł. D. Ulicka, Warszawa 1988.
- Babel I., *Moja pierwsza gęś*, przeł. M. Toporowski, [w:] tegoż, *Historia jednego konia*, wyb. Z. Feddecki, Warszawa 1988.
- Bachtin M.M., *Dopólnienia i izmienienia k Dostojewskomu*, [w:] *Sobranije soczinienij w 7 t.*, t. 6, *Problemy poetiki Dostojewskogo, Raboty 1960–1970 gadow*, Moskwa 2002.
- Bachtin M.M., *Dostojewski. 1961*, przeł. B. Żyłko, „Odra” 2001, nr 1.
- Bachtin M.M., *Estetyka twórczości słownej*, przeł. D. Ulicka, Warszawa 1986.
- Bachtin M.M., *Problemy literatury i estetyki*, przeł. W. Grajewski, Warszawa 1982.

¹⁰¹ M. Foucault, dz. cyt., s. 86.

- Bachtin M.M., *Problemy twórczości Dostojewskiego*, przeł. W. Grajewski, [w:] *Ja-Inny. Wokół Bachtina, Antologia*, t. 1, red. D. Ulicka, Kraków 2009.
- Bachtin M.M., *Słowo w powieści*, przeł. W. Grajewski, [w:] tegoż, *Problemy literatury i estetyki*, przeł. W. Grajewski, Warszawa 1982.
- Bachtin M.M., *W stronę filozofii czynu*, przeł. B. Żyłko, Gdańsk 1997.
- Baroni R., *Réticence de l'intrigue*, [w:] *Narratologies contemporaines*, Paris 2010.
- Barthes R., *Krytyka i prawda*, przeł. W. Błońska, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. 2, oprac. H. Markiewicz, Kraków 1976.
- Boileau-Despréaux N., *L'art poétique – Sztuka poetycka*, przeł. M. Grzędzińska, Lublin 1989.
- Brokmeier J., Harrie R., *Narratiw: problemy i obieszczania adnoj altiernatiwnoj paradigmy*, „Woprosy filosofii” 2000, № 3.
- Bruner J., *A narrative model of self-construction*, „Annals of the New York Academy of Sciences” 1997, vol. 818 (1), s. 145–161.
- Czechow A., *Pani z piaskiem*, przeł. N. Gałczyńska, [w:] tegoż, *Straszna noc i inne opowiadania*, wyb. i wst. R. Śliwowski, Warszawa 1989.
- de Jong I., *Diachronic Narratology (The Example of Ancient Greek Narrative)*, „Handbook of Narratology” 2014, vol. 1, s. 115–122.
- Deleuze G., *Logika sensu*, przeł. G. Wilczyński, M. Herer, Warszawa 2011.
- Djubua Ż. i in., *Obščiaja ritorika*, Moskwa 1986.
- Erikson E.H., *Identity: Youth and Crisis*, New York 1968.
- Erikson E.H., *Tożsamość a cykl życia*, przeł. M. Żywicki, Poznań 2004.
- Fludernik M., *The Diachronization of Narratology*, „Narrative” 2003, vol. 11, no. 3.
- Foucault M., *Archeologia wiedzy*, przeł. A. Siemek, Warszawa 1977.
- Freudenberg O.M., *Pochodzenie narracji*, przeł. T. Brzostowska-Tereszkiewicz, [w:] *Semantyka kultury*, red. D. Ulicka, Kraków 2005.
- Guriewicz A.J., *O prirodzie gieroiczeskowo w poezji giermanskich narodow*, „Izwestija Akademii Nauk SSSR. Sierija literatury i jazyka” 1978, № 2.
- Historyja o Frole Skobiejewie*, przeł. J. Litwiniuk, [w:] *Antologia dawnej noweli rosyjskiej*, red. R. Śliwowski, Warszawa 1978.
- Hume D., *Traktat o naturze ludzkiej*, przeł. Cz. Znamierowski, Warszawa 2015.
- Karamzin N.M., *Biedna Liza*, przeł. R. Śliwowski, [w:] tegoż, *Królowa pocatunków: opowiadania o miłości*, Warszawa 1975.
- Karamzin N.M., *Wyspa Bornholm*, przeł. R. Śliwowski, [w:] *Antologia dawnej noweli rosyjskiej*, red. R. Śliwowski, Warszawa 1978.
- Kemper D., Tjupa V., Taškenov S. (Hg.), *Die russische Schule der Historische Poetik*, Munchen 2013.
- Kołobajewa L.A., *Od Błoka do Brodżkowo (o russkoj literaturie XX wieka)*, Moskwa 2015.
- Lermontow M., *Bohater naszych czasów*, przeł. W. Rogowicz, Wrocław 1996.
- Lermontow M., *Nie, jam nie Byron – inny – sam*, przeł. B. Żyranik, [w:] tegoż, *Wybór poezji*, wstęp i kom. W. Jakubowski, Wrocław 1972.
- Lessing G.E., *Dramaturgia hamburska*, przeł. O. Dobijanka, Wrocław 1956.
- Lichaczow D.S., *Czelowiek w literaturie Driewniej Rusi*, Moskwa 1970.
- Łotman J., *Struktura tekstu artystycznego*, przeł. A. Tanalska, Warszawa 1984.

- Mandelsztam O., *Koniec powieści*, [w:] tegoż, *Szkice literackie*, przeł. R. Przybylski, Warszawa 1972.
- Markowicz I.M., *Izbrannyje raboty*, Sankt Pietiersburg 2008.
- „Obyś mógł opowiadać i utrwalić w pamięci” (por. Wj 10, 2). *Życie staje się historią*. Orędzie papieża Franciszka na LIV Światowy Dzień Środków Społecznego Przekazu, <http://www.vatican.va/content/francesco/pl/messages/communications/documents/papa-francesco_20200124_messaggio-comunicazioni-sociali.html> [dostęp: 5.01.2021].
- Pier J., *Narratologies contemporaines*, éd. J. Pier, F. Berthelot, Paris 2010.
- Prince G., *A Dictionary of Narratology*, Lincoln & London 1987.
- Ricoeur P., *Czas i opowieść*, t. 1, *Intryga i historyczna opowieść*, przeł. M. Frankiewicz, Kraków 2008.
- Ricoeur P., *Czas i opowieść*, t. 2, *Konfiguracja w opowieści fikcyjnej*, przeł. J. Jakubowski, Kraków 2008.
- Ricoeur P., *Czas i opowieść*, t. 3, *Czas opowiadany*, przeł. U. Zbrzeźniak, Kraków 2008.
- Ricoeur P., *O sobie samym jako innym*, przeł. B. Chelstowski, Warszawa 2018.
- Ricoeur P., *Wyzwanie semiologiczne: problem podmiotu*, przeł. E. Bieńkowska, [w:] tegoż, *Egzystencja i hermeneutyka. Rozprawy o metodzie*, wyb. S. Cichowicz, Warszawa 2003.
- Schmid W., *Narrative Motivierung: Von der romanischen Renaissance bis zur russischen Postmoderne*, Berlin–Boston 2020.
- Schmid W., *Narratologija*, Moskwa 2003.
- Schopenhauer A., *Świat jako wola i przedstawienie*, t. 1, Warszawa 1994.
- Szajtanow I.O., *Komparatiwistika i/ ili poetika: Anglijskije sjużety głazami istoriczeskoj poetiki*, Moskwa 2010.
- Tamarzenko N.D., *Russkaja powiest' Sieriebrianowo wieka: Problemy poetiki sjużeta i žanra*, Moskwa 2007.
- Tamarzenko N.D., *Russkij klassiczeskij roman XIX wieka: Problemy poetiki i tipologii žanra*, Moskwa 1997.
- Tiupa W.I., *Soliarnyje powtory w romanie Gonczarowa „Obłomow”*, „Kritika i semiotika” 2010, № 14, s. 113–117.
- Tolstoj L., *Anna Karenina*, przeł. K. Hłakowiczówna, Kraków 2012.
- Veyne P., *Comment on écrit l'histoire*, Paris 1971.
- White H., *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore 1973.
- Wiesiołowski A.N., *Izbrannoje: na puti k istoriczeskoj poetikie*, Moskwa 2010.
- Wiesiołowski A.N., *O metodzie i zadaniach historii literatury jako nauki*, przeł. H. Dużyk, „Tekstualia” 2018, nr 3 (54).
- Wiesiołowski A.N., *Poetika sjużetow*, [w:] tegoż, *Istoriczeskaja poetika*, ried., wstęp, statja i primiecz. W. Żyrmunskij, Leningrad 1940.

Walerij Igoriewicz Tiupa (ur. 1945) – prof. dr hab. Rosyjskiego Państwowego Uniwersytetu Humanistycznego w Moskwie (RGGU), kierownik Katedry Poetyki Teoretycznej i Historycznej, rosyjski literaturoznawca, komparatysta, narratolog. Wykładał na uni-

wersytetach w Samarze, Lwowie, Kemerowie, Nowosybirsku, Bydgoszczy. Gościnnie prowadził też wykłady w Japonii, Wietnamie i Korei Południowej. Jest autorem ponad 350 publikacji naukowych z zakresu teorii literatury, teorii komunikacji i analizy dyskursu, komparatystyki i narratologii. Opublikował m.in.: *Chudożestwiennost' litieraturnowo proizwiedienija* (1987), *Analitika chudożestwiennowo* (2001), *Litieratura i mientalnost'* (2009), *Wwiedienije w sravnitelnuju narratologiju* (2016).

Valery Igorevich Tiupa (born 1945) – PhD (dr hab.), professor of the Russian State University for the Humanities in Moscow (RGGU), head of the Department of Theoretical and Historical Poetics, Russian literary critic, comparatist, and narratologist. He has lectured at universities in Samara, Lviv, Vietnam, and South Korea. He has authored over 350 scientific publications in the area of literary theory, communication theory and discourse analysis, comparatism and narratology. His publications include, among others: *Chudożestwiennost' litieraturnowo proizwiedienija* (1987), *Analitika chudożestwiennowo* (2001), *Litieratura i mientalnost'* (2009), *Wwiedienije w sravnitelnuju narratologiju* (2016).

Agnieszka Ścibior – absolwentka filologii rosyjskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, doktorantka literaturoznawstwa na Wydziale Filologicznym UJ. Zainteresowania: proza rosyjska XX i XXI wieku, teoria i praktyka przekładu tekstów naukowych. Redaktor naczelna „Monografii Towarzystwa Doktorantów Uniwersytetu Jagiellońskiego”. Ostatnio opublikowane przekłady: W.I. Tiupa, *Własności gatunkowe strategii narracyjnych*, „Teksty Drugie” 2019, nr 2, s. 137–148; W.I. Tiupa, *Postmodernizm jako kryzys mentalny*, „Przestrzenie Teorii” 2020, nr 33, s. 409–417; W.I. Tiupa, *Wprowadzenie do narratologii porównawczej*, Petrus, Kraków 2021. ORCID: 0000-0002-8093-5695.

Agnieszka Ścibior – MA in Russian philology from the Jagiellonian University, PhD student of literary studies in the Faculty of Philology at the Jagiellonian University in Cracow. She is interested in 20th-century Russian prose and translation theory and practice. Editor-in-chief of “Monografia Towarzystwa Doktorantów Uniwersytetu Jagiellońskiego” (“Monograph of the Association of Doctoral Students of the Jagiellonian University”). Recently published translations: W.I. Tiupa, *Własności gatunkowe strategii narracyjnych*, “Teksty Drugie” 2019, no. 2, pp. 137–148; W.I. Tiupa, *Postmodernizm jako kryzys mentalny*, “Przestrzenie Teorii” 2020, no. 33, pp. 409–417; W.I. Tiupa, *Wprowadzenie do narratologii porównawczej*, Petrus, Kraków 2021. ORCID: 0000-0002-8093-5695.



Scena krytyczna

Światowa historia literatury polskiej. Interpretacje, pod red. Magdaleny Popiel, Tomasza Bilczewskiego, Stanleya Billa, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2020, stron 677

Mapowanie kanonu. Literatura polska w perspektywie światowej

ABSTRACT. Mikołajczak Małgorzata, *Mapowanie kanonu. Literatura polska w perspektywie światowej* [Mapping the Canon. Polish Literature in the World Perspective]. „Przestrzenie Teorii” 35. Poznań 2021, Adam Mickiewicz University Press, pp. 395–413. ISSN 1644-6763. DOI 10.14746/pt.2021.35.19.

The article discusses the research proposal presented in *Światowa historia literatury polskiej. Interpretacje* [World History of Polish Literature. Interpretations], edited by Magdalena Popiel, Tomasz Bilczewski and Stanley Bill. Mikołajczak contrasts the research concept of world literature with the dominant approaches to the world literature in the area of contemporary literary studies and the traditional model of the history of literature. She reflects on the situation of Polish literature in the world, taking into account the ways in which Polish works circulate in other cultural circles, the possibilities and limitations of translation as well as shifts within the canon. She also indicates the opportunities that open up for Polish literature in the global context.

KEYWORDS: world literature, history of Polish literature, intercultural transfer, canon, translation, reception

Wśród „możliwych innych” historii literatury, powstających w odpowiedzi na kryzys syntezy historycznoliterackiej, diagnozowany na początku lat dziewięćdziesiątych przez Teresę Walas¹, propozycja opracowana przez Magdalенę Popiel, Tomasza Bilczewskiego i Stanleya Billa wyróżnia się co najmniej potrójnie: reprezentuje nową, obiecującą perspektywę badawczą; oferuje ujęcie bardzo atrakcyjne dla polskiego czytelnika, zwłaszcza dla czytelnika zainteresowanego międzynarodową recepcją rodzimej twórczości oraz – co łączy się z wymienionymi cechami – odpowiada na wyzwanie, jakie przed literaturoznawstwem stawia kultura tranzytywna, sieciowość

¹ Por. T. Walas, *Czy jest możliwa inna historia literatury?*, Kraków 1993. Najbliższym kontekstem dla omawianej książki są dwie trzy wydane niedawno pozycje: *Being Poland. A New History of Polish Literature and Culture since 1918* (red. T. Trojanowska, J. Niżyńska, P. Czapliński, A. Polakowska, Toronto 2018) i A. Nasiłowska, *Historia literatury polskiej* (Warszawa 2019), *Another Canon. The Polish Nineteenth Novel in World Context* (red. G. Borkowska, L. Wiśniewska, Zürich 2020).

i globalizacja. Wyzwanie streszcza się w pojęciu „literatura światowa” i wiąże się z tendencją, która od dwóch dekad intensywnie rozwija się w nauce o literaturze, a w ostatnich latach przenika również do polskiej refleksji badawczej², u nas jednak nie zaowocowała jak dotąd pracami o charakterze historycznoliterackim. Dlatego *Światowa historia literatury polskiej. Interpretacje* (Kraków 2020) ma szczególną rangę: jest nie tylko pierwszą rodzimą monografią poświęconą literaturze światowej, ale też pierwszą publikacją adaptującą kategorię *world literature* do badań nad twórczością polską.

Sam koncept „literatury światowej” nie jest nowy. Już w roku 1827 na łamach czasopisma „Über Kunst Und Altertum” terminem *Weltliteratur* posłużył się Goethe, postulując koncepcję „literatury powszechnej [*Weltliteratur*] dla całej ludzkości”, a przedtem jeszcze pojęcie to było wykorzystywane przez innych autorów, m.in. Augusta Ludwiga Schlözera³.

Idea historii literatury, która byłaby alternatywna wobec narodowego monolitycznego modelu i obejmowałaby różnorodność rozmaitych literatur, odżywa dziś w obszarze badań interkulturowych, uprawianych pod hasłami „międzynarodowej historii literatury”, „transkulturowej historii literatury” i „porównawczej literatury światowej”. Wywiedzione stąd projekty badawcze wyznaczają horyzont współczesnej komparatystyki kulturowej⁴ – najbardziej wpływowe spośród nich to „Światowa Republika Literatury” Pascale Casanovy, „literatura światowa” Davida Damroscha i „światowy system literatury” Franco Morettiego⁵.

Redaktorzy monografii, czerpiąc z tych inspiracji – głównie z rozważań Damroscha, który definiuje literaturę światową „jako dzieła czytane poza krajem rodzimym i poza gronem odbiorców specjalizujących się w literaturze danego kraju”⁶ – przyjmują własną perspektywę, zorientowaną na

² Na temat literatury światowej pisali u nas m.in. Andrzej Hejmej – w kontekście komparatystyki (*Komparatystyka i (inna) historia literatury*, [w:] *Kulturowa historia literatury*, pod red. A. Łebkowskiej, W. Boleckiego, Warszawa 2015, s. 83–104) i Tomasz Bilczewski – w kontekście przekładu (*Historia literatury, komparatystyka, przekład*, [w:] *Kulturowa historia literatury...*, s. 105–114), sześć lat temu ukazał się numer „Tekstów Drugich” (2014, nr 4) w całości poświęcony literaturze światowej.

³ Por. F. Rosset, *Czy „Rękopis znaleziony w Saragossie” Jana Potockiego jest utworem polskim?*, [w:] *Światowa historia literatury polskiej. Interpretacje*, pod red. M. Popiel, T. Bilczewskiego, S. Billa, Kraków 2020, s. 141. Wszystkie kolejne cytaty, pochodzące z tej książki, będą oznaczać skrótem ŚHLP i numerem strony.

⁴ Por. A. Hejmej, dz. cyt., s. 89.

⁵ Por. P. Casanova, *Światowa republika literatury*, przeł. A. Turczyn, E. Gałuszka, Kraków 2017; D. Damrosch, *What is World Literature?*, Princeton–Oxford 2003; F. Moretti, *La letteratura vista da lontano*, Torino 2005.

⁶ D. Damrosch, *Literatura światowa w dobie postkanonicznej i hiperkanonicznej*, przeł. A. Tenczyńska, [w:] *Niewspółmierność. Perspektywy współczesnej komparatystyki. Antologia*, pod red. T. Bilczewskiego, Kraków 2010, s. 373.

zagraniczne funkcjonowanie rodzimej twórczości. Interesuje ich światowa historia literatury polskiej, czyli taka, która pokazuje, jak za sprawą przekładu polskie teksty wychodzą poza obręb jednego języka i uczestniczą w wielojęzycznym i zarazem wielokulturowym obiegu. Projekt ma charakter światowy również z tego względu, że – jak czytamy we wstępie – „wynika z próby wyjścia poza granice oglądu uwarunkowanego wyłącznie lokalnie poprzez oddanie głosu przedstawicielom różnych języków, geografii i wspólnot wyobrażonych” (ŚHLP 14).

Przedstawiciele, o których tu mowa, jest trzydziestu trzech. Każdy z nich jest związany (za sprawą pochodzenia bądź zatrudnienia na zagranicznej uczelni) z kulturą inną niż polska, każdemu (oprócz Normana Daviesa, autora posłowania) powierzono opracowanie jednego rozdziału poświęconego wybranemu autorowi oraz jego dziełu. Owe wybory bynajmniej nie są oczywiste. Stanowią, jak wyjaśniają redaktorzy, efekt negocjacji z autorami, a równocześnie wynikają z formuły całości – i nad nią na początek trzeba się zatrzymać.

Obszerny, bo liczący ponad sześćset siedemdziesiąt stron, tom światowej historii literatury polskiej zaczyna się od rozdziału na temat *Bogurodzicy* (poprzedza go *Wprowadzenie. Literatura polska i jej światy*), a kończy się rozdziałem poświęconym *Księgom Jakubowym* Olgi Tokarczuk (właściwym zamknięciem tomu jest wyżej wspomniane posłowie). Pomędzy nimi mieszczą się omówienia utworów należących do kolejnych epok, przy czym reprezentacja poszczególnych okresów jest nieproporcjonalna: literaturze staropolskiej i oświeceniowi poświęcono po cztery rozdziały, po trzy romantyzmowi i dwudziestemu wiekowi, po dwa przypadły na pozytywizm i Młodą Polskę, najwięcej, bo aż trzynaście rozdziałów zajmuje literatura współczesna.

Chronologia to jedyna zasada łącząca to opracowanie z tradycyjną syntezą historycznoliteracką, pozostałe parametry *Światowej historii literatury polskiej* są niestandardowe, co w pierwszym rzędzie wiąże się z multifokalizacją: literatura jest tu ukazana w szerokim spektrum wynikającym z wielu punktów widzenia, a zarazem w zbliżeniu, perspektywę oglądu wyznacza z jednej strony różnorodność kulturowa (autorzy poszczególnych rozdziałów reprezentują szesnaście kultur pochodzących z czterech różnych kontynentów) i wielość języków badawczych, z drugiej – ukierunkowanie na poszczególne dzieło i jego autora. Dzięki mikroskopowemu oglądowi (sygnalizowanemu w podtytule książki: *Interpretacje*) utwór nie jest jedynie „okazem, reprezentującym pewną historyczną klasę dzieł”⁷, ale – o co przed laty dopominał się Janusz Sławiński, pisząc o syntezie historycznoliterackiej – realnością, która „sama przez się zasługuje na uwagę”. Formuła

⁷ J. Sławiński, *Historio literatury – badaj się sama*, „Teksty” 1976, nr 2, s. 4.

historycznoliteracka, którą zaproponowali redaktorzy tomu, mogłaby być odpowiedzią na ówczesne dylematy Sławińskiego, który pytał:

Czy zatem trzeba bezwzględnie pogodzić się z tym dramatycznym rozdarciem literaturoznawczego dyskursu? Albo historia literatury, albo „sztuka interpretacji”? Albo strategia badawcza programowo zrywająca więzi z praktyką czytania, albo strategia wchodząca w aktywny dialog z ową praktyką – jednak za cenę pozostawania poza granicami wiedzy uchodzącej za naukową? Wyobrażam sobie historię literatury, która usiłowałaby to rozdzielenie przezwyciężyć [...]”⁸.

W tym wypadku próbą przezwyciężenia rozdźwięku czy – jak to ujmuje badacz – „rozdarcia” i „rozdwojenia” między podejściem syntetyzującym i idiograficznym jest rozwiązanie stosowane w nowoczesnych podręcznikach: w tekst główny wpisano ramki informacyjne – kapsuły, zawierające różnego typu hasła. Wśród objaśnień o charakterze słownikowo-encyklopedycznym znalazły się odniesienia szczegółowe (do autorów, utworów, wydarzeń politycznych i historycznych itp.) i ogólne (do zjawisk z zakresu poetyki, procesu historycznoliterackiego, kultury, życia literackiego etc.), które nie tylko wzbogacają kontekst, ale też porządkują wiedzę i urozmaicają przekaz. Dwutorowość narracji profiluje kształt książki – ma ona jednocześnie wymiar naukowy i dydaktyczny, jest adresowana zarówno do znawców literatury, jak i czytelników nieprofesjonalnych, może też z powodzeniem pełnić rolę przewodnika po literaturze polskiej.

Walentz zaproponowanej przez redaktorów historii literatury polega też na tym, że przekuwa w atut słabe punkty tradycyjnej syntezy historycznoliterackiej, o której Henryk Markiewicz pisał swego czasu:

[...] skądkolwiek patrzemy, synteza historycznoliteracka jawi się nam jako konstrukcja ułomna – nie dając się w pełni zrealizować ze względu na luki materiałowe, niepewna swego obiektywizmu w doborze i interpretacji dostępnego materiału, zdeformowana, jeśli nie subiektywizmem, to w każdym razie prezentyzmem, tylko hipotetyczna w wyjaśnianiu, zmagająca się z trudnościami odpornej przez swą linearność materii językowej, skazana nieuchronnie na niejednorodność i niekonsekwencję, kompromisy i wybiegi⁹.

Dziś mianem „konstrukcji ułomnej” skłonni bylibyśmy nazywać raczej te opracowania, które wyrastają z utopijnej ambicji ogarnięcia całości i aspirują do tego, by oferować przegląd pełny, wyczerpujący, wszechstronny. Powszechnie literaturoznawstwo niewątpliwie domaga się nowego podejścia,

⁸ Tamże, s. 6.

⁹ H. Markiewicz, *Dylematy historyka literatury*, [w:] *Nowe problemy metodologiczne literaturoznawstwa*, pod red. H. Markiewicza, J. Sławińskiego, Kraków 1992, s. 22.

dlatego warto zapytać: czy formuła światowej historii literatury polskiej wraz z cechującymi ją lukami materiałowymi, subiektywizmem w doborze i interpretacji, z kompromisami, niejednorodnością i niekonsekwencjami – innymi słowy: z tym wszystkim, co wypunktował Markiewicz – nie jest aby najlepszą możliwą propozycją? Taką w dodatku, która nie wymaga dodatkowych uzasadnień, gdyż w sukurs przychodzi tu sposób konceptualizowania literatury światowej. Twórczość tę można bowiem ujmować najogólniej rzecz biorąc na dwa sposoby i badać ją albo tak, jak proponuje autor „światowego systemu literatury” Moretti, a zatem opisując wzajemne zależności między dziełami, poszukując ogólnych zasad rządzących artystyczną twórczością i stosując zasadę czytania z dystansu (*distant reading*), albo – i z tą właśnie opcją mamy tutaj do czynienia – tak jak chce Damrosch: preferując *close reading* oraz „tryb czytania, którego można doświadczyć intensywnie z kilkoma dziełami równie efektywnie, co w przypadku badania ekstensywnego z dużą ich liczbą”¹⁰. W tym drugim wypadku wyzwaniem staje się dobór lektur i jego kryteria.

Co zatem wybrano? Z tekstów kluczowych dla polskiej literatury w *Światowej historii literatury polskiej* znalazły się tylko niektóre: wspomniana wyżej *Bogurodzica*, która jako najstarszy utwór napisany w języku polskim ma niekwestionowany status tekstu „pierwszego”, a także pieśń *Czego chcesz od nas, Panie* i *Treny* Jana Kochanowskiego, *Sonety* Mikołaja Sępa Szarzyńskiego, *Mikołaja Doświadczyńskiego przypadki* Ignacego Krasickiego, *Pan Tadeusz* Adama Mickiewicza, *Lalka* Bolesława Prusa, *Quo vadis* Henryka Sienkiewicza, zbiór *Łąka* Bolesława Leśmiana, *Granica* Zofii Nałkowskiej, *Trans-Atlantyk* Witolda Gombrowicza, *Inny świat* Gustawa Herlinga-Grudzińskiego, *Pamiętnik z powstania warszawskiego* Mirona Białoszewskiego, *Proszę państwa do gazu* Tadeusza Borowskiego. Ponadto przedmiotem interpretacji stały się wybrane utwory „kanonizowanych” twórców: wiersze *Do Matki Polki* i *Polaty się tży...* Mickiewicza, *Ironia* Cypriana Norwida, *Który skrzywdziłeś* Czesława Miłosza, *Pisanie życiorysu* Wisławy Szymborskiej, *Spróbuj opiewać okaleczony świat* Adama Zagajewskiego, nowela *Wiosna* Brunona Schulza, dramat *Białe małżeństwo* Tadeusza Różewicza, cykl reportaży *Podróże z Herodotem* Ryszarda Kapuścińskiego. A dalej: utwory, które sytuują się raczej na obrzeżach głównego korpusu klasyki literatury polskiej, takie jak *Rękopis znaleziony w Saragossie* Jana Potockiego, *Nienasylenie* Stanisława Ignacego Witkiewicza, *Płomienie* Stanisława Brzozowskiego, *Solaris* Stanisława Lema, „rosyjski” cykl Mariusza Wilka, *Myśli nieuczesane* Stanisława Jerzego Leca. Wreszcie teksty, które – wolno przypuszczać – nie zmieściłyby się nawet w kanonie

¹⁰ D. Damrosch, *Dość czasu i świata*, przeł. A.F. Kola, „Teksty Drugie” 2014, nr 4, s. 123.

sensu largo: Duma Lukierdy Franciszka Karpińskiego, *Lejbe i Siora* Juliana Ursyna Niemcewicza, *Pałę Paryż* Brunona Jasieńskiego. Powyższy zestaw skłania do pytań w rodzaju: dlaczego omawiany jest dramat Różewicza, a nie jego poezja? co zdecydowało, że wśród licznych wierszy noblistki wyróżniono *Pisanie życiorysu*? a jeśli uwzględniono pozostałych noblistów, to czemu nie ma Władysława Reymonta? Można by się upominać również o innych autorów, zwłaszcza o „wielkich nieobecnych”: co z Juliuszem Słowackim? Krzysztofem Kamilem Baczyńskim? Zbigniewem Herbertem? innymi?

Wszystkie te pytania należałoby jednak uchylić; wyrastają one z przywiązania do tradycyjnego pojęcia kanonu, a czy dzisiaj istnieje jeszcze jakiś kanon? Żyjemy w epoce postkanonicznej, twierdzi Damrosch i trudno nie zgodzić się z tym rozpoznaniem. Nawet więc jeśli „intensywne czytanie” obejmuje nie „kilka”, lecz ponad trzydzieści utworów, jak dzieje się to w omawianej książce, to nie można oczekiwać, że będzie to podręcznikowa reprezentacja.

Demontaż kanonu ściśle się wiąże z sytuacją, w jakiej znajduje się literatura światowa, podlegająca wielokierunkowym obiegom, transferom, przepływow. Z jednej strony mamy do czynienia ze „zmienną liczbę zagranicznych dzieł, aktywnie cyrkulującą wewnątrz danej kultury”¹¹, tj. z mikrokanonem, z drugiej – z mapowaniem tradycyjnego kanonu i przewartościowaniem, wynikającym tyleż z „zainteresowań i preferencji obecnych w środowisku literackim” (SHLP 18), co z geokulturowych dyslokacji. Literatura polska, funkcjonująca w wielojęzycznej transnarodowej przestrzeni, byłaby zatem – posłużę się charakterystyką kanonu transatlantyckiego Bożeny Shallcross – nie „skróconą lub uproszczoną wersją polskiego kanonu, lecz jego adaptacją – przy pomocy przekładów – w innym języku i systemie edukacyjnym, innej kulturze, dzięki innym podmiotom”¹²; „zmieniającą się konstelacją”¹³, która dzięki tłumaczom i badaczom ulega ciąglemu przeorientowaniu. Dlatego pytanie o wybór bezpośrednio łączy się z najważniejszą dla literatury światowej kwestią, jaką jest przekład.

W przypadku światowej historii literatury polskiej, napisanej przez przedstawicieli zagranicznych ośrodków, wykładowca i tłumacz to nierzadko ta sama osoba. Można przypuszczać, że część omawianych utworów znalazła się tu właśnie ze względu na translację dokonaną w ostatnim czasie. Dotyczy to m.in. *Lalki*, którą na grunt japoński adaptował w roku 2017 Tokimasa Sekiguchi, *Granicy* przetłumaczonej na język angielski w roku 2016 przez Ursulę Phillips, rosyjskich tłumaczeń prozy Wilka, którymi od roku 2001 zajmuje się Irina Adelgejm (ostatnie tłumaczenie ukazało się w roku 2017)

¹¹ Tamże, s. 22.

¹² B. Shallcross, *Requiem dla kanonu? Szczególny przypadek kanonu transatlantyckiego*, przeł. A. Skrabińska-Zielińska, „Teksty Drugie” 2014, nr 4, s. 292.

¹³ Tamże.

czy – biorąc pod uwagę przekład, który ukazał się już jakiś czas temu – pieśni *Czego chcesz od nas, Panie* przełożonej na język włoski przez Andree Ceccherelli; tłumaczenia *Podróży z Herodotem* dokonanego przez Wu Lan, wiersza *Opiewaj okaleczony świat*, którym zajęła się Clare Cavanagh.

Najnowsze dokonanie translatorskie to przekład *Ksiąg Jakubowych* na język angielski (*The Books of Jacob*), który ukazał się w listopadzie 2021 roku. Pracy nad tłumaczeniem książki Tokarczuk poświęcony jest ostatni rozdział, mający status odmienny od pozostałych. Redaktorzy nazwali go „coda”, uruchamiając kilka znaczeń tego określenia. W świetle wcześniejszego rozdziału, zamkniętego rękopisem wiersza *Opiewaj okaleczony świat* Zagajewskiego, praca w słowie, z której zdaje relację Jennifer Croft, staje się niejako podjęciem afirmatywnego gestu – przesłanie Zagajewskiego znajduje oddźwięk w mikrosuspensie, jakim jest „pragnienie czytania dalej, żądza przewrócenia kartki” (ŚHLP 631). Odejscie poety, który zmarł 21 marca 2021 roku, już po ukazaniu się książki, nieoczekiwanie dopisało do zainscenizowanego w ten sposób dialogu nowy komentarz, wzmacniając brzmienie tego ostatniego akordu.

Twórczość Zagajewskiego od dawna już rezonuje poza strefę lokalną, a jej przykład unaocznia, jak owocna może być współpraca wybitnego poety i znakomitego tłumacza. W dużym stopniu za sprawą Cavanagh Zagajewski należy dziś w Stanach Zjednoczonych do najbardziej znanych polskich autorów i cieszy się tam popularnością znacznie większą niż np. Różewicz¹⁴. To jeden z paradoksów literatury światowej: zagraniczna recepcja, a dotyczy to nie tylko wymienionych poetów, odbiega, niekiedy znacznie, od rodzimego odbioru. Za tę sytuację najczęściej odpowiedzialny jest tłumacz. Poezja Różewicza, słabo znana w Ameryce, znajduje silniejszy oddźwięk na Wyspach Brytyjskich, gdyż swoją poetycką obecność w języku angielskim poeta zawdzięcza głównie Adamowi Czerniawskiemu, mieszkającemu w Wielkiej Brytanii.

Tłumacz jest promotorem, a często także akuszerem sukcesu autora, czego dowodzi niemal każdy rozdział omawianej książki. Dlatego trudno się dziwić Wu Lan, gdy pisze: „Dziś z prawdziwą dumą i satysfakcją mogę stwierdzić, że dzięki moim przekładom na chiński Ryszard Kapuściński zyskał w Chinach sławę wybitnego reportażysty” (ŚHLP 591). Ale można tu znaleźć także sporo przykładów świadczących o tym, że sam tłumacz nie wystarczy. Na przykład w wypadku dramatów równie dużo zależy od reżysera. Dowodzi tego m.in. amerykańska recepcja *Białego małżeństwa*, o której pisze Tamara Trojanowska – dzięki udanym realizacjom teatral-

¹⁴ Pisze o tym Piotr Wilczek, *Kanon literatury polskiej jako wyzwanie dla zagranicznego polonisty. Problem przekładu*, „Wielogłos” 2008, nr 2/4.

nym ta właśnie sztuka Różewicza jest najbardziej popularna w Ameryce Północnej. Natomiast jeśli chodzi o utwory „do czytania” (niesceniczne), czynnikami, które mają realny wpływ na popularność danego autora, są: znane wydawnictwo, dobra prasa (głównie recenzje w prestiżowych wydawnictwach), rekomendacja literackich autorytetów (pisarzy i krytyków)¹⁵. Taką opiniotwórczą rolę odegrała swego czasu *Historia literatury polskiej* Miłosza, stając się punktem odniesienia dla sposobu odbioru literatury polskiej w Stanach Zjednoczonych. Phillips właśnie Miłoszowi przypisuje słabe zainteresowanie tamtejszych czytelników *Granicą* Nałkowskiej. „W swoich ogólnych uwagach zamieszczonych w *Historii* – stwierdza – przyjmuje on [Miłosz – przyp. M.M.] wobec Nałkowskiej postawę dość pogardliwą, poświęcając jej zaledwie jedną stronę” (ŚHLP 369). Odwrotny przypadek to patronat, jakim wybitni pisarze anglojęzyczni, Philip Roth i Cynthia Ozick, objęli pisarstwo Schulza. Stanley Bill pisze, że w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych ubiegłego stulecia to właśnie ich opinie stanowiły siłę napędową rozwoju reputacji polskiego pisarza i sprawiły, że zaczęto go postrzegać jako „tajemniczy talent, który wyłonił się z prowincjonalnego mroku »innej Europy«, zanim został połknięty przez wojenną zagładę” (ŚHLP 380). Zaskoczeniem dla polskiego czytelnika może być uznanie, jakim pisarza z Drohobycza darzą tak znani twórcy, jak John Updike czy Maxwell Coetzee.

Najbardziej jednak frapujący, jeśli chodzi o losy recepcji, okazuje się... przypadek. Może on wpłynąć na przekład na wiele sposobów, tak choćby jak stało się to z wierszem Zagajewskiego, błędnie przetłumaczonym z powodu uszkodzonego faksu. Lektura *Światowej historii literatury polskiej* jest niezwykle ciekawa również z tego względu, że unaocznia, jak często dynamiką odbioru rządzi nieoczekiwane wydarzenie, splot okoliczności. Gdyby Albert Camus nie zginął w wypadku, to entuzjastycznie przez niego przyjęty *Inny świat* Herlinga-Grudzińskiego znalazłby we Francji wydawcę już w latach sześćdziesiątych. Stało się inaczej i książka polskiego autora ukazała się tam dopiero w roku 1985. W międzyczasie we Francji zmieniły się nastroje polityczno-społeczne, a wraz z nimi oczekiwania czytelnicze i zaraz po ogłoszeniu publikacji pojawiły się wypowiedzi, z których, jak odnotowuje Maria Delaperrière, „przebija uczucie zażenowania, że dzieło tej rangi co *Inny świat* musiało czekać na francuskie wydanie aż trzydzieści pięć lat” (ŚHLP 426). To zresztą nie koniec zaskoczeń, kolejnym jest to, że francuskie tłumaczenie powieści zostało oparte na wersji... angielskiej.

W świetle tych i innych przytoczonych w książce historii sentencja *Habent sua fata libelli* nabiera nowego znaczenia. Każdy rozdział *Światowej historii literatury polskiej* staje się osobną fascynującą opowieścią o książ-

¹⁵ Tamże.

kach, które przekroczywszy granice macierzystego języka, otrzymują nowe życie, przechodzą metamorfozę. Niekiedy zmieniają się nie do poznania, jak stało się to z powieścią *Płomienie*, przełożoną na język niemiecki przez Stanisława Kubickiego. Tłumacz posłużył się utworem Brzozowskiego dla własnych celów politycznych, dlatego powycinał niektóre fragmenty, zlekceważył walory estetyczne i z ambitnego dzieła uczynił rodzaj powieści przygodowej. Trzeba było dopiero kolejnego przekładu autorstwa Leona Richtera, by obudzić zainteresowanie *Płomieniami* jako utworem przełamującym granice gatunku, nowatorskim. Odwrotny efekt osiągnął anonimowy tłumacz powieści epistolarnej *Lejbe i Siora*, który również mocno ingerował w tekst oryginału, manipulując nim w celach politycznych i społecznych. Aby wpisać utwór w program emancypacji ludności żydowskiej, umiędzynarodowił jego przesłanie i zrezygnował z polskich kontekstów. Dzięki temu „żydowski romans” Niemcewicza, który w kraju spotkał się ze słabym odzewem, został żywo przyjęty i równie żywo dyskutowany przez ówczesnych holenderskich czytelników.

Z perspektywy literatury światowej tradycyjny dylemat dotyczący przekładu, który wyraża się w alternatywie „wierny czy piękny?”, okazuje się nie tak istotny, ważniejsza jest polityka przekładu i pole napięć między tożsamością i różnicą, władzą i przyporządkowaniem. Jak pisze Knut Andreas Grimstad:

Każdy przekład jest interpretacją i formą wymiany kulturowej, osadzonej i uwikłanej w strukturach władzy oraz dyskursach tożsamości, nieustannie negocjujących między przeszłością a teraźniejszością, lokalnym a globalnym, podobieństwem a różnicą, udomowieniem a wyobcowaniem (ŚHLP 442).

Główne pytanie, które przewija się przez całą książkę, brzmi zatem inaczej: czy zachować kulturę oryginału, czy „przystosować” tłumaczenie do kultury docelowej? Kluczowe okazują się tu dwie strategie przekładu sformułowane przez Lawrence’a Venutiego: wyobcowanie, które zakłada, że język docelowy powinien dostosować się do znaczeń tekstu źródłowego (*source-oriented*) i udomowienie, polegające na ruchu odwrotnym, tj. na przybliżeniu tłumaczonego tekstu do odbiorcy (*target-oriented*). Utwór Niemcewicza dzięki udomowieniu otrzymał niejako „drugie życie”, ale autorzy omawianej książki pokazują też, jak utwory mogą stracić na przełamywaniu polskiej formy. Dotyczy to m.in. opowiadań oświecimskich Borowskiego, przetłumaczonych na język angielski. Ruch poza to, co narodowe, a także w kierunku uniwersalizacji znaczeń, wymusił rozwiązania, które spowodowały, że utwory Borowskiego odbierano w kategoriach świadectwa, a ich autora traktowano jako ocalałą ofiarę, pomijając artystyczno-literacki wymiar jego relacji. Nie

udało się pokazać, pisze Bożena Karwowska, że Borowski za pomocą języka uzyskał to, „co dopiero czterdzieści lat później w filozoficznym eseju zawarł Primo Levi, mówiąc o braku poczucia wspólnoty więźniów, jej przyczynach i konsekwencjach świadka” (ŚHLP 409).

Rozstrzygnięcia dotyczące przekładu to bez wątpienia jeden z ważniejszych problemów literatury światowej. Dzięki autorom, którzy uchylają tajniki swego warsztatu translatorskiego, książka daje wgląd w stosowane przez nich praktyki „udomowienia”, pozwala zobaczyć, jak to wygląda „od środka”. Oryginalne rozwiązanie zastosował Sekiguchi, tłumacząc na język japoński *Lalkę*: aby rozróżnić odmiany polszczyzny, którymi posługują się poszczególni bohaterowie powieści, przypisał niektórym z nich inny rodzaj pisma i zastosował... katakanę, tj. sylabariusz używany w Japonii głównie do zapisu zapożyczeń oraz nazw własnych obcego pochodzenia. W przypadku powieści Prusa wyzwaniem dla tłumacza stała się różnorodność typologiczna postaci, wymagająca korzystania z kilkudziesięciu stylów, tonów, języków. Częstszym problemem jest idiomatyczność języka, jednak i ona nie musi być przeszkodą. Wirtuozeria stylistyczna *Mysli nieuczesanych* Leca, opartych na kalamburach i figurach retorycznych (zeugmie i sylepsie) wydaje się nieprzekładalna, a jednak tłumaczenie na język szwedzki wybranych aforyzmów, które powstało z inicjatywy Leonarda Neugera, okazało się strzałem w dziesiątkę. Szwedzi dostrzegli i docenili maestrię i błyskotliwość Leca, jego grę z totalitaryzmem, dowcip. Stylistyczne straty zostały zrekompensowane „wejściem w głąb”, „zwiększeniem zasięgu” – na tym właśnie, tłumaczy Damrosch, polega proces stawania się literaturą światową, czyli taką, jak głosi jedna z trzech definicyjnych tez badacza, która zyskuje w tłumaczeniu¹⁶.

W ostatecznym bilansie zysków i strat, traktowanych za Robertem Frostem jako to, co gubi się w przekładzie, szala zdecydowanie przechyla się na korzyść tych pierwszych. A w takim razie należałoby zapytać, co oprócz wejścia w obieg światowy, zyskuje literatura polska? Lektura książki, opracowanej przez Popiel, Bilczewskiego i Billa, pokazuje, że zysków jest wiele. Najważniejszy z nich to osadzenie polskich utworów w nowych kontekstach i wywiedzione stąd nowe odczytania. Tak na przykład powieść *Mikołaja Doświadczyńskiego przypadki*, interpretowana w nawiązaniu do osiemnastowiecznej filozofii Kanta i w perspektywie europejskiego oświecenia, okazuje się dziełem, które oddaje „skomplikowane napięcia między Wschodem a Zachodem Europy” i ugruntowuje „wizerunek Polski jako po-

¹⁶ D. Damrosch, *Dość czasu...*, s. 101. Dwie pozostałe tezy brzmią następująco: „Literatura światowa to eliptyczna refrakcja literatur narodowych” i „Literatura światowa to nie ustalony kanon tekstów, lecz tryb lektury: forma bezstronnego zaangażowania w światy poza naszym własnym miejscem i czasem” (s. 101).

mostu między oboma biegunami europejskiej kultury” (ŚHLP 105). Innym przykładem świeżego spojrzenia jest zestawienie *Bogurodzicy* z *Pochwałą stworzenia* św. Franciszka z Asyżu, od której rozpoczyna się historia literatury włoskiej. To sąsiedztwo odsłania tyleż analogie, co różnice, niemniej rozważania na temat „zagadkowego palimpsestu”, które przy tej okazji snuje Ranocchi, rzucają na *Bogurodzicę* nowe światło. Ponadto dowodzą, że nowa komparatystyka to jedna z tych dziedzin, które dają odpowiedź pozytywną na pytanie postawione jakiś czas temu przez Marcina Cieńskiego: „czy literatura dawna jest dziś jeszcze czytana, czytelna i potrzebna”¹⁷. Potwierdzenie przynosi również lektura rozdziałów, w których badacze z zagranicy czytają inne polskie utwory sprzed wieków: *Treny* i pieśń *Czego chcesz od nas* Panie Kochanowskiego, *Sonety* Sępa Szarzyńskiego, utwory Karpińskiego, Potockiego, Niemcewicza.

Kontekst światowy pozwala wydobyć niedostrzegalne, a często też niedoceniane, jeśli patrzeć na nie jedynie z polskiej perspektywy, walory rodzimego pisarstwa. Na przykład dla Francuzów *Inny świat* stanowi jedno z najważniejszych dzieł, pozwalających poznać i przeniknąć mechanizmy sowieckiego systemu; dla Amerykanów „polska szkoła poezji”, której znaczenie wzrosło po ataku na World Trade Center, jest podpowiedzią, jak radzić sobie z traumatycznym doświadczeniem historii; we Włoszech *Quo vadis* to „bestseller na miarę światową”, łączący w sobie elementy powieści psychologicznej, kryminału, thrillera; dla czytelników rosyjskich fikcyjny świat przedstawiony w *Solaris* to jeden z najsłynniejszych literackich światów alternatywnych, zestawiany z Atlantydą Platona, Utopią Thomasa More’a, Laputą Jonathana Swifta czy zaginionym światem Arthura Conan Doyle’a.

Bywa, że zagraniczna lektura prowadzi do zaskakujących rewaloryzacji. Ariko Kato, japońska badaczka dopomina się o ponowną ocenę twórczości Brunona Jasińskiego, przedstawiając autora *Palę Paryż* jako „utalentowanego twórcę opowieści, który łącząc osobiste historie bohaterów o różnorodnym zapleczu społecznym, przekształcił opartą na absurdzie fabułę w fascynującą powieść, którą czyta się jednym tchem” (ŚHLP 325). Zapewne współczesne realia i doświadczenie pandemii stanowią dodatkowy impuls, by przeczytać na nowo powieść Jasińskiego, ukazującą wieloetniczne, wielokulturowe i wielojęzyczne wymiary metropolii dotkniętej epidemią. A inny powód, który wskazuje Kato, to autorska świadomość kreowania Orientu: „Z dzisiejszej perspektywy – stawia tezę badaczka – *Palę Paryż* to powieść, która wyprzedza okres pojawienia się problematyki postkolonialnej” (ŚHLP 329). Aktualizacje stanowią dodatkowy efekt zagranicznego oglądu, pozwalają

¹⁷ M. Cieński, *Historia literatury Pierwszej Rzeczypospolitej jako (nieunikniona?) Hybryda. O możliwych nowoczesnych metodach postępowania historyka literatury dawnej*, [w:] *Kulturowa historia literatury...*, s. 126.

np. w Mikołaju Doświadczyńskim zobaczyć „prototyp polskiego turysty przemierzającego Europę” (ŚHLP 110), w *Quo vadis* „zjawisko transmedialne *ante litteram*, wyprzedzające o niemal stulecie mechanizmy, które dopiero u progu XXI wieku zaczęły rządzić regułami odbioru wszystkich odmian literatury i sztuki” (ŚHLP 278).

Jest wreszcie innego typu profit, który odsłania się, gdy odwracając perspektywę, zapytamy, czy literatura zagraniczna też zawdzięcza coś polskiej twórczości? I tu raz jeszcze przywołam Wu Lan: „Inne kultury to [...] zwierciadła, w których przeglądamy się my i nasza kultura” (ŚHLP 589) – powtarza za Kapuścińskim badaczka i wyznaje, że jednym z powodów, które skłoniły ją do rozpoczęcia pracy przekładowej nad *Podróżami z Herodotem* była ciekawość, jak polski reportażysta postrzega Chińczyków. Analogiczna motywacja – zainteresowanie tym, co o Rosjanach myślą cudzoziemcy – stanowi o popularności, jaką cieszy się w Rosji cykl północny Wilka. Tego rodzaju konfrontacje są ważne, gdyż pomagają dookreślić własną tożsamość, spojrzeć na siebie „okiem innego”. Ale korzyści jest więcej. „Kultura przyjmująca może użyć obcego materiału na wszelkie możliwe sposoby”, pisze Damrosch i wśród owych sposobów wskazuje m.in. wykorzystanie tegoż materiału „jako pozytywnego modelu dla przyszłego rozwoju własnej tradycji”¹⁸. Z taką właśnie sytuacją mamy do czynienia w litewskiej recepcji *Pana Tadeusza* – „żaden inny tekst powstały poza granicami języka litewskiego nie wpisał się w tak znaczący sposób w kulturę Litwy jak inwokacja *Pana Tadeusza*” (ŚHLP 197) – zauważa Brigita Speičytė. Badaczka pisze też o tym, że echa inwokacji można usłyszeć także we współczesnej literaturze litewskiej i że inicjalna fraza „Litwo ojczyzno moja” stała się hasłem litewskiego patriotyzmu.

O ile w wypadku wschodniego sąsiada intertekstualne zależności nie są zaskoczeniem, o tyle niespodzianką mogą być ślady lektury polskich dzieł literackich w miejscu odległym geograficznie i kulturowo, jakim jest Brazylia. Chodzi o wiersz Castro Alvesa *Do Matki Niewolnika*, inspirowany utworem *Do matki Polki* Mickiewicza i o przekład *Polaty się tzy...* Paulo Leminskiego. Henryk Siewierski, komentując oba te „zdarzenia na planie interkulturowym”, stwierdza, że utwory polskiego wieszca „pomagają poezji brazylijskiej kształtować swój własny idiom poprzez transformację i wchłonięcie elementów kulturowo odległych” (ŚHLP 213). Właśnie tego rodzaju oddziaływanie wydaje się stanowić rację bytu literatury światowej.

Są też korzyści niewykorzystane, wynikające z wzajemnego oświeclania się literatury polskiej i zagranicznej i również dzięki tym interferencjom otwiera się pole interesującej relektury. Weźmy Norwida, który „jak gdyby

¹⁸ D. Damrosch, *Dość czasu...*, s. 104.

przychodzi z przyszłości, wyrażając poprzez swoje transfery wzniosłości i tragizmu w dziedzinę codziennej pracy prozaiczne tendencje nadchodzącej epoki” (ŚHLP 222). Jego recepcja, zauważa Michał Mrugalski, mogłaby przewartościować postrzeganie niemieckiej tradycji romantycznej, składa on bowiem współczesnym mu poetom „atrakcyjną ofertę [...] alternatywną wobec głoszonego przez Friedricha [...] od-przedmiotowienia i od-podmiotowienia liryki nowoczesnej” (ŚHLP 224). Nie tylko nowatorska poezja Norwida antycypuje zjawiska pojawiające się w europejskiej literaturze. Prekursorski charakter ma także twórczość Krasickiego i Witkacego. „Gdy Krasicki przeprowadzał elokwentną, acz ostrą krytykę kulturowej opozycji między Wschodem i Zachodem, ówcześni filozofowie dopiero ją wymyślali” (ŚHLP 105) – pisze Shallcross. Z kolei Michał Paweł Markowski twierdzi, że w literaturze europejskiej niewiele jest powieści, które tak jak *Nienasyceńie*, przynoszą spektakularne rozpoznanie sprzeczności, fundujących nowoczesność, dlatego: „Kto chce zrozumieć europejską nowoczesność, powinien koniecznie czytać Witkacego” (ŚHLP 349).

Takie opinie z pewnością cieszą miłośników polskiej twórczości. Czytając *Światową historię literatury polskiej* można zresztą znaleźć niejedną powód satysfakcji. Oto na przykład dowiadujemy się, że Wisławę Szymborską cytuje włoska minister pracy, Elsa Fornero oraz największy sportowy dziennik włoski „La Gazzetta Dello Sport”; że w Rosji termin ‘solaris’, wzięty z powieści Lema, stał się samodzielnym terminem, a sama powieść, ogromnie tam popularna, znalazła się na pięćdziesiątym szóstym miejscu wśród ogłoszonych w roku 2019 „100 Najlepszych Książek Wszechczasów”. Miłym zaskoczeniem może być też „ogromny paradoks”, jak go nazywa Rolf Fieguth, cechujący niemiecką recepcję polskiej literatury w ostatnich dwóch wiekach. Paradoks polega na tym, że czytelniczej obojętności na polską literaturę w Niemczech towarzyszy ciągłość imponujących dokonań translatorskich: siedem przekładów wierszowanych *Pana Tadeusza*, trzy przekłady *Dziadów*, tłumaczenia dzieł wszystkich innych romantyków, cztery wydania utworów zebranych Sienkiewicza, dwie edycje dzieł zebranych Gombrowicza i Mrożka, dwa przekłady opowiadań Schulza. A do tej listy trzeba by jeszcze dopisać innych autorów współczesnych, o których Fieguth nie pisze, np. Herberta, który – to kolejny paradoks – w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych spotkał się w Niemczech ze znacznie szerszym odzewem (krytycznym i medialnym) niżeli w ojczyźnie¹⁹.

Jednak ani przytoczone fakty, ani światowa moda na *Lalkę* czy włoska obsesja na punkcie *Quo vadis* nie zmieniają tego, że literatura polska, trak-

¹⁹ Por. W. Kudyba, *Herr Cogito zdobywa przyjaciół. Recepcja Zbigniewa Herberta w niemieckim obszarze językowym*, [w:] *Herbert Środkowoeuropejski. Twórczość Zbigniewa Herberta w kontekstach i kontaktach środkowoeuropejskich*, red. K. Krasuski, Katowice 2011, s. 40.

towana w kategoriach tzw. literatury minor, wciąż pozostaje słabo znana w świecie. I między innymi z tego powodu koncepcja literatury światowej jest dla niej – podobnie jak dla innych mniejszych literatur – bardzo atrakcyjna, daje też szansę na zmianę statusu.

Przypomnijmy, że przez wiele lat na mapie orientowanej według „literackiego południka zero”, jakim do połowy XX wieku była stolica Francji²⁰, przynależność do „literatur mniejszych” oznaczała drugorzędność. Konstanty Troczyński ubolewał, że po zrzuceniu przez kraj jarzma zaborów sytuacja naszej literatury w świecie nie wygląda najlepiej i na dowód przytaczał słowa studenta z Paryża:

Trudno się dziwić, że was w Paryżu nie uznają. Jesteście przecież tylko Francuzami Północy – to, co możecie nam dać, jest późniejszym echem tego, co powstało nad Sekwaną [...]. Nie reprezentujecie dla nas oryginalności. Mnie żywiej obchodzi kultura murzyńska, bo jest ona dla mnie zupełnie obca²¹.

Co jednak stanie się, jeśli zmienimy parametry mapy i zastosujemy większą skalę, uwzględniając także pozaeuropejskie kontynenty? Wówczas sytuacja polskiej twórczości zaczyna być postrzegana inaczej. Efektem rekonfiguracji mapy może być np. spojrzenie na naszą literaturę okiem wschodnich sąsiadów, dla których jeszcze w latach sześćdziesiątych XX wieku polska kultura i literatura były głównym „oknem na Europę” i występowały w roli swego rodzaju „implantów kulturowych” (ŚHLP 566), jak określa je Irina Adelgejm.

Przewartościowaniu sprzyja jednak głównie krytyka europocentryzmu dokonująca się pod wpływem teorii postkolonialnych, a także powiązany z tymi teoriami projekt „prowincjonalizowania Europy”. Trzeba pamiętać, że to w dużej mierze dzięki postkolonializmowi nastąpiło poszerzenie spektrum badań komparatystycznych i zakwestionowanie utartego podziału na autorów „wielkich” i „pomniejszych”. Zamiast takiego dwupoziomowego modelu i w miejsce kanonu hegemonia literatura światowa oferuje nowy system, składający się z trzech poziomów: *hiperkanonu*, *antyanonnu* i *kanonu cieni*²². W takim układzie przed twórczością polską, reprezentującą antykanon, otwierają się nowe możliwości – jej peryferyjne, a jako takie coraz bardziej interesujące, doświadczenie, staje się częścią metropolitalnego obiegu, a jej sposób istnienia w świecie określają nowe współrzędne: transfer międzykulturowy, dynamika rynku przekładowego, globalna sieć wpływów.

²⁰ P. Czaplński, *Literatura światowa i jej figury*, „Teksty Drugie” 2014, nr 4, s. 25.

²¹ K. Troczyński, *Polacy i Murzyni. Uwagi o propagandzie kultury polskiej za granicą*, [w:] tegoż, *Pisma wybrane*, t. 2, Kraków 1999, s. 69.

²² D. Damrosch, *Literatura światowa w dobie...*, s. 370.

Trudno sobie wyobrazić literaturę polską, istniejącą w oderwaniu od kontekstu twórczości światowej, „samowystarczalną”. Troczyński, który może uchodzić za prekursora prowadzonych u nas dyskusji na temat literatury światowej, dziś już zapewne nie musiałby nikogo przekonywać, że „istnieje nie tylko potrzeba, ale konieczność ułatwiania przez tłumaczenia życia sztuki pod wszystkimi szerokościami i długościami geograficznymi”²³. W świecie transferów i przepływów, gdy obieg i recepcja dzieł literackich poddane są nieustannej cyrkulacji i wymianie między lokalnym i globalnym, utwory, tłumaczone na wiele języków, tworzą „światową republikę literatury”. A patrząc na to z innej strony, „Każdy z mieszkańców naszej planety, na której żyje około siedmiu miliardów ludzi, nosi w sobie własną, mniejszą lub większą, literaturę światową” (ŚHLP 243). Ta „*Weltliteratur* w skali mikro”, jak ją określa Sekiguchi, składa się z prywatnych zbiorów należących do czytelników, znajdujących się w różnych częściach świata i tworzy „gigantyczną wirtualną bibliotekę” (ŚHLP 243).

Rozwijając metaforę biblioteki, można stwierdzić, że w światowej historii literatury polskiej chodzi głównie o to, aby umieścić polskie książki w wielu wirtualnych bibliotekach, by wypuścić je w podróż do różnych miejsc świata. Z taką zagraniczną wędrówką łączy się zazwyczaj misja ambasadora rodzimej twórczości. Neuger, który zainicjował tłumaczenie aforyzmów Leca, przyznaje, że zamysł przekładu zrodził się „z uporczywie zadawanego pytania: co z literatury polskiej koniecznie trzeba wprowadzić w obieg literatury światowej?” (ŚHLP 469). Niekiedy na plan pierwszy wysuwa się inne dyplomatyczne zadanie, polegające na zmianie wizerunku. Katia Vandendorre, komentując cel, jaki postawił przed sobą Marian Pankowski, tłumacz i badacz *Łąki* Leśmiana, pisze, że:

[...] poprzez wprowadzenie Leśmiana w obręb języka francuskiego połączone z analizą jego twórczości dążył [Marian Pankowski – przyp. M.M.] do przekształcenia obrazu całej poezji polskiej na Zachodzie, chcąc pokazać, że istnieje w jej ramach cały nurt, który nie ogranicza się do roli służebnej wobec narodu (ŚHLP 312).

Ale efekt literatury światowej polega też na tym, że teksty podróżujące za granicę zmieniają się i wracają do nas odmienione. „Te same dzieła – powiada Roland Green – wydają się inne, odpowiadają na inne problemy, przemawiają innymi głosami i posiadają inną wagę, gdy postawić jedno wobec drugiego”²⁴. Utwory, które reprezentują równocześnie literaturę polską i światową i które przynależą do transnarodowej przestrzeni literackiej,

²³ K. Troczyński, *Samowystarczalność literatury*, [w:] tegoż, *Pisma wybrane...*, s. 66.

²⁴ R. Green, „*Nie dzieła, lecz sieci*”: *kolonialne światy w komparatystyce*, przeł. P. Sobolczyk, [w:] *Niewspółmierność...*, s. 470.

nadają kosmopolityzmowi nową jakość. Bierze się ona z dialogu między partykularnym i światowym punktem widzenia; za Damroschem można tu mówić o zjawisku podwójnej refrakcji, które polega na tym, że to, co stanowi narodowy komponent, załamuje się i zmienia w przestrzeni innej kultury, a równocześnie oddziałuje na tę kulturę, poddając ją modyfikacji.

W omawianej książce sprzężenie między światowym i polskim zostaje zaznaczone już na poziomie kompozycji, „narodowe” stanowi bowiem konstrukcyjną ramę odniesienia dla „światowej” opowieści. Książkę otwiera najstarszy hymn polski, zamyka parafraza fragmentu Mazurka Dąbrowskiego przytoczona przez Davisa. Redaktorzy zapewne nie uzgadniali z Davisem treści posłowania, niemniej ta koincydencja jest znacząca, a wzmacniają ją polskie akcenty występujące – bardzo dyskretnie – w szacie graficznej: biel z akcentem czerwieni na okładce, biała i czerwona wstążka, pełniące funkcje zakładki. W tym miejscu trzeba zwrócić uwagę na niezwykle staranną edycję: oprócz rozdziałów właściwych i *Cody*, na książkę składa się wstęp, posłowie, noty o autorach, spis haseł. Wydanie wzbogacają dwie reprodukcje – rękopisu *Bogurodzicy* i rękopiśmiennej wersji wiersza Zagajewskiego, które ujmują część interpretacyjną w kłamrę. Dodajmy, że każdy rozdział składa się z podrozdziałów i jest zaopatrzony w bibliografię, a jego początek wyróżnia kolorystyka papieru. To oczywiście kwestie, które są wobec zawartości treściowej drugorzędne, niemniej wspominam o nich jako czytelniczka, której podczas lektury tomu towarzyszyła przyjemność nie tylko intelektualna.

Światową historię literatury polskiej czyta się z niesłabnącym zainteresowaniem. Każdy z jej rozdziałów oferuje osobną opowieść z podwójną, nakładającą się na siebie perspektywą – mikroskopu i lunety. Ta pierwsza uzmysławia między innymi, jaką wagę mają najdrobniejsze translatorskie decyzje, ta druga pozwala śledzić zagraniczne przygody polskich tekstów. Radość czytania rodzi się jednak głównie z odkrywania, że to, co wydawałoby się dobrze znane, wygląda inaczej, a w związku z tym – posłużę się słowami jednego z autorów – „nasze życie jako czytelników nie jest raz na zawsze ustalone i [...] nie musimy aż do śmierci poruszać się zgodnie z utartymi kanonami” (ŚHLP 219).

Nowe trajektorie są zachętą, by wraz z utworami odrywającymi się od macierzystego kontekstu wyruszyć w „podróż dookoła świata”. *Światowa historia literatury polskiej* przeciera szlaki tej wędrówki. Opracowana przez literaturoznawców, którzy od lat zajmują się międzynarodową polonistyką (Magdalena Popiel pełni funkcję prezesa Międzynarodowego Stowarzyszenia Studiów Polonistycznych, Tomasz Bilczewski kieruje Katedrą Międzynarodowych Studiów Polonistycznych na Uniwersytecie Jagiellońskim, Stanley

Bill jest dyrektorem Programu Studiów Polskich na Uniwersytecie w Cambridge), wyznacza przejście od rodzimych dyskusji nad literaturą światową do praktyki badawczej i inicjuje nowy kierunek w polskich badaniach historycznoliterackich, a przede wszystkim unaocznia, jak obiecujący jest potencjał światowej historii literatury polskiej.

Parę lat temu Bilczewski, komentując powrót i reinterpretację Goetheańskiej idei *Weltliteratur*, zapowiadał, że apogeum rozkwitu „literatury światowej” znajduje się dopiero przed nami²⁵, a tę opinię formułował w kontekście trzech projektów wydawniczych: książki *The Routledge Concise History of World Literature* (2012) Theo D’haena oraz prac zbiorowych *World Literature. A reader* (2013), *The Routledge Companion to World Literature* (2011). Recenzowany tom pozwala prognozować podobny rozkwit w odniesieniu do światowej historii literatury polskiej. Jej ścieżki rozwojowe projektuje z jednej strony wykaz tych dzieł i autorów, funkcjonujących w światowym obiegu, których tu zabrakło, z drugiej – lista tłumaczy i zagranicznych badaczy literatury polskiej w świecie. Lista ma charakter otwarty. Znakomici autorzy omawianej książki stanowią tylko część międzynarodowej społeczności specjalistów zajmujących się polską twórczością. A trzeba też wziąć pod uwagę zwiększającą się dynamikę wpływów, przepływów, międzykulturowych transferów, której podlegają polskie teksty. I jeśli w roku 1933 Troczyński, którego na koniec jeszcze raz przywołam, porównywał polską literaturę do aktora powracającego na scenę po 125-letnich wakacjach („Z nielicznymi wyjątkami [...] nikt o nas nic w ogóle nie wiedział, nikt o nas w ogóle wiedzieć nie chciał” – pisał krytyk), to dziś można by w nawiązaniu do teorii Manuela Castellsa²⁶ określić tę twórczość mianem aktora sieci, uczestniczącego w procesach wymiany i interakcji o charakterze światowym. Ważnym elementem owego systemu jest zagraniczna sieć ośrodków badawczych zajmujących się polską kulturą, literaturą i językiem. Stąd można się spodziewać, że jednym z czynników, które będą stymulować badania nad światową historią literatury polskiej, stanie się zainicjowany parę lat temu projekt geopolonistyki autorstwa Magdaleny Popiel²⁷ – jego celem jest zintensyfikowanie międzynarodowej polonistycznej współpracy i wzmocnienie pozycji istniejących Polish Studies. Pointując te rozważania dodam, że Geopolonistyka i światowa historia literatury polskiej to przedsięwzięcia nie tylko sprzęgnięte, ale też bardzo potrzebne – ich efektem jest gęstniejąca mapa polskich śladów w świecie.

²⁵ T. Bilczewski, dz. cyt., s. 106.

²⁶ Por. M. Castells, *Spółczesność sieci*, tłum. M. Marody, K. Pawluś, J. Sławiński, Warszawa 2011, s. 435–441.

²⁷ Por. *O geopolonistyce*, <<https://biuletynpolonistyczny.pl/geoabout/>> [dostęp: 24.04.2021].

BIBLIOGRAFIA

- Being Poland. A New History of Polish Literature and Culture since 1918*, red. T. Trojanowska, J. Niżyńska, P. Czapliński, A. Polakowska, Toronto 2018.
- Bilczewski T., *Historia literatury, komparatystyka, przekład*, [w:] *Kulturowa historia literatury*, pod red. A. Łebkowskiej, W. Boleckiego, Warszawa 2015.
- Casanova P., *Światowa republika literatury*, przeł. A. Turczyn, E. Gałuszka, Kraków 2017.
- Castells M., *Spółczesność sieci*, tłum. M. Marody, K. Pawluś, J. Sławiński, Warszawa 2011.
- Cieński M., *Historia literatury Pierwszej Rzeczypospolitej jako (nieunikniona?) Hybryda. O możliwych nowoczesnych metodach postępowania historyka literatury dawnej*, [w:] *Kulturowa historia literatury*, pod red. A. Łebkowskiej, W. Boleckiego, Warszawa 2015.
- Czapliński P., *Literatura światowa i jej figury*, „Teksty Drugie” 2014, nr 4.
- Damrosch D., *Dość czasu i świata*, przeł. A.F. Kola, „Teksty Drugie” 2014, nr 4.
- Damrosch D., *Literatura światowa w dobie postkanonicznej i hiperkanonicznej*, przeł. A. Tenczyńska, [w:] *Niewspółmierność. Perspektywy współczesnej komparatystyki. Antologia*, pod red. T. Bilczewskiego, Kraków 2010.
- Damrosch D., *What is World Literature?*, Princeton–Oxford 2003.
- Green R., „*Nie dzieła, lecz sieci*”: *kolonialne światy w komparatystyce*, przeł. P. Sobolczyk, [w:] *Niewspółmierność. Perspektywy współczesnej komparatystyki. Antologia*, pod red. T. Bilczewskiego, Kraków 2010.
- Hejmej A., *Komparatystyka i (inna) historia literatury*, [w:] *Kulturowa historia literatury*, pod red. A. Łebkowskiej, W. Boleckiego, Warszawa 2015.
- Kudyba W., *Herr Cogito zdobywa przyjaciół. Recepcja Zbigniewa Herberta w niemieckim obszarze językowym*, [w:] *Herbert Środkowoeuropejski. Twórczość Zbigniewa Herberta w kontekstach i kontaktach środkowoeuropejskich*, red. K. Krasuski, Katowice 2011.
- Markiewicz H., *Dylematy historyka literatury*, [w:] *Nowe problemy metodologiczne literaturoznawstwa*, pod red. H. Markiewiczza, J. Sławińskiego, Kraków 1992.
- Moretti F., *La letteratura vista da lontano*, Torino 2005.
- Nasiłowska A., *Historia literatury polskiej*, Warszawa 2019.
- Shallcross B., *Requiem dla kanonu? Szczególny przypadek kanonu transatlantyckiego*, przeł. A. Skrabińska-Zielińska, „Teksty Drugie” 2014, nr 4.
- Sławiński J., *Historia literatury – badaj się sama*, „Teksty” 1976, nr 2.
- Światowa historia literatury polskiej. Interpretacje*, pod red. M. Popiel, T. Bilczewskiego, S. Billa, Kraków 2020.
- Troczyński K., *Polacy i Murzyni. Uwagi o propagandzie kultury polskiej za granicą*, [w:] tegoż, *Pisma wybrane*, t. 2, Kraków 1999.
- Troczyński K., *Samowystarczalność literatury*, [w:] tegoż, *Pisma wybrane*, t. 2, Kraków 1999.
- Walas T., *Czy jest możliwa inna historia literatury?*, Kraków 1993.
- Wilczek P., *Kanon literatury polskiej jako wyzwanie dla zagranicznego polonisty. Problem przekładu*, „Wielogłos” 2008, nr 2/4.

Małgorzata Mikołajczak – prof. dr hab. Kieruje Zakładem Literaturoznawstwa w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Zielonogórskiego i studiami doktoranckimi w dyscyplinie literaturoznawstwo na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Zielonogórskiego. Członek Komitetu Nauk o Literaturze PAN i Rady Uczelni UZ. Autorka monografii poświęconych poezji Urszuli Koziół i Zbigniewa Herberta, a także autorka i współredaktorka monografii dotyczących literackiego regionalizmu. Redaktor naukowy serii wydawniczych „Nowy regionalizm w badaniach literackich” (TAiWPN „Universitas”) oraz „Historia Literatury Pogranicza” (Oficyna Wydawnicza UZ). Ostatnio opublikowała opracowanie wyboru poezji Zbigniewa Herberta dla Biblioteki Narodowej (Z. Herbert, *Wybór poezji*, Biblioteka Narodowa, Wrocław 2018). W grudniu 2021 roku ukaze się jej książka poświęcona literackim badaniom regionalistycznym (*Ramiona Antajosa. Z teorii i historii regionalizmu literackiego w Polsce*). ORCID: 0000-0002-7570-581X. E-mail: <m.mikolajczak@ifp.uz.zgora.pl>.

Małgorzata Mikołajczak – professor, PhD (dr hab.), Head of the Literary Studies Department in the Institute of Polish Philology at the University of Zielona Góra, member of the Committee on Literary Studies at the Polish Academy of Sciences, author of monographs on the poetry of Urszula Koziół and Zbigniew Herbert. Scientific editor of the “Nowy regionalizm w badaniach literackich” [New Regionalism in Literary Studies] series and “Historia Literatury Pogranicza” [History of Borderland Literature] series. Her research interests include literary theory, contemporary literature and regionalism in literary studies. She has edited the most recent volume of Zbigniew Herbert’s poetry *Wybór poezji* [Selected Poems by Zbigniew Herbert] (Wrocław 2018). December 2021 will see the publication of her latest book *Ramiona Antajosa. Z teorii i historii regionalizmu literackiego w Polsce* [The Arms of Antaeus. On The Theory and History of Literary Regionalism in Poland]. ORCID: 0000-0002-7570-581X. E-mail: <m.mikolajczak@ifp.uz.zgora.pl>.

