



przestrzenie TEORII

**Kamil Barski
Jacek Bielawa
Marek Błaszczyk
Barbara Englander
Beata Garlej
Piotr Gorliński-Kucik
Marek Hendrykowski
Anna Krajewska
Krzysztof Obremski
Krystian Saja
Andrzej Stoff
Bartosz Swoboda
Katarzyna Szewczyk-Haake
Joanna Szweda
Adam Woźniak
Seweryna Wystouch
Andrzej Zawadzki**

37

2022

WYDAWNICTWO NAUKOWE UAM

W projekcie graficznym okładki i stron działowych
wykorzystano obraz
Vincenta van Gogha *Autoportret w szarym filcowym kapeluszu*, 1887/1888 r.

przestrzenie TEORII

UNIwersytet
IM. ADAMA MICKIEWICZA
W POZNANIU

UNIwersytet
JAGIELLOŃSKI



POZNAŃ 2022

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 Górka (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 Wyśłouch (Poznań)
Marzena Łedzion-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>>.

© 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

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

WYDAWNICTWO NAUKOWE UNIwersytetu
IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU
www.press.amu.edu.pl e-mail: press@amu.edu.pl wydnauk@amu.edu.pl

Ark. wyd. 20,00. Ark. druk. 18,625.

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

Spis treści

przestrzenie TEORII

7	Anna Krajewska Niegotowy świat
Rozprawy	
15	Seweryna Wystouch Obraz i tekst. <i>Na wysokiej górze. Commedia della lingua</i> Krystyny Miłobędzkiej w ilustracjach Iwony Chmielewskiej
31	Barbara Englender Na styku mediów, na styku technik. „Foto-grafia” klasyczna i cyfrowa w polskiej poezji najnowszej
45	Joanna Szweda U źródeł chaosu. Relacje słowa i obrazu w <i>Czarnych kartach</i> grupy Oneiron
71	Bartosz Swoboda „Rojenia międzyanatomiczne” i „anagramy ciała”: Konstanty A. Jeleński i prace Hansa Bellmera
83	Katarzyna Szewczyk-Haake „Negatyw świata”. Inspiracje techniką graficzną jako źródło refleksji metaliterackiej — na przykładzie wiersza Ewy Lipskiej <i>Albatros i grawer</i>
97	Kamil Barski Koncept album — między teorią a praktyką i literaturą a muzyką. Próba wyostrzenia definicji i propozycja metody badania mechanizmów spójności
121	Andrzej Zawadzki Koniec wieku poetów. O zszyciach literatury i filozofii
145	Marek Hendrykowski Na dnie oka. <i>Dziesiąta Muza</i> z perspektywy stulecia
159	Piotr Gorliński-Kucik Interpretacja jako samozbawienie. O <i>Gnieździe światów</i> M.S. Huberatha
179	Adam Woźniak „Ani cienia wspólnoty”. Wątki immunologiczne w powieściach Magdaleny Tulli
201	Krystian Saja Historiografia wobec poetyzacji słowa. Znaczenie literatury kontrfaktycznej dla popularyzacji wiedzy historycznej
223	Jacek Bielawa Asceza, akrobacja, aleturgia. O konwersji w literaturze

Dialogi

Beata Garlej

251

W świecie brzmień, Sienkiewiczowskich postaci
i wartości (arcydzieł): z Profesorem Andrzejem Stoffem
rozmawia Beata Garlej

Scena krytyczna

Krzysztof Obremski

275

Literaturoznawcza analiza/interpretacja krytyczna:
Józef Tischner *Myślenie z wnętrza metafory* versus
Bartłomiej Maliszewski *Metafora i aksjologia wzorzec
człowieka w renesansowej literaturze parenetycznej*

Marek Błaszczyk

291

Multimedialne oswojenie śmierci

Contents

przestrzenie TEORII

7	Anna Krajewska The Indeterminate World
Treatise	
15	Seweryna Wystouch Image and Text. Krystyna Mitobędzka's <i>Na wysokiej górze. Commedia della lingua</i> in Iwona Chmielewska's Illustrations
31	Barbara Englender The Interface of Media, at the Interface of Technology. The Image of Digital and Traditional Photography in the Most Recent Polish Poetry
45	Joanna Szweda The Roots of Chaos. Word and Image Relations in Oneiron's <i>Black Cards</i>
71	Bartosz Swoboda "Inter-Anatomical Reveries" and "Anagrams of the Body": Konstanty A. Jeleński and the Works of Hans Bellmer
83	Katarzyna Szewczyk-Haake "Negative of the World". Graphic Technique as a Source of Metaliterary Reflection in a Poem <i>Albatros i Grawer</i> ('The Albatross and the Engraver') by Ewa Lipska
97	Kamil Barski Concept Album — Between Theory and Practice, Music and Literature. An Attempt at a Precise Definition and a Proposal for a Method of Analysing Coherence Mechanisms
121	Andrzej Zawadzki The End of the Age of Poets? Stitching Together Literature and Philosophy
145	Marek Hendrykowski At the bottom of the eye. The <i>Tenth Muse</i> from the perspective of a century
159	Piotr Gorliński-Kucik Interpretation as Self-Salvation. About <i>Gniazdo światów</i> ('Nest of Worlds') by M.S. Huberath
179	Adam Woźniak "No Hope for Community". Immunity in Magdalena Tulli's Novels
201	Krystian Saja Historiography in the Face of the Poetization of the Word. The Importance of Counterfactual Literature for the Popularization of Historical Knowledge
223	Jacek Bielawa Asceticism, Acrobatics, Alethurgy. On Conversion in Literature

Dialogues

Beata Garlej

In the World of Sounds, Sienkiewicz's Characters and
Values (of Masterpieces):

Beata Garlej Talks With Professor Andrzej Stoff

251

Critical Scene

Krzysztof Obremski

A Literary Critical Analysis/Interpretation: Józef Tischner
Myślenie z wnętrza metafory ('Thinking From Within the
Metaphor') versus Bartłomiej Maliszewski *Metafora
i aksjologia wzorzec człowieka w renesansowej
literaturze parenetycznej* ('Metaphor and Axiology.
The Model of Man in Renaissance Parenetic Literature')

275

Marek Błaszczyk

Multimedia Taming of Death

291

ABSTRACT. Krajewska Anna, *Niegotowy świat* [The Indeterminate World]. „Przestrzenie Teorii” 37. Poznań 2022, Adam Mickiewicz University Press, pp. 7–12. ISSN 1644-6763. DOI 10.14746/pt.2022.37.0.

This introduction to the issue presents composite reflections from articles on the ‘entangled arts’ showing how the indeterminate world functions.

KEYWORDS: „entanglement arts”, indeterminacy, dramatology, world

Prezentowane w numerze artykuły skłaniają do podjęcia refleksji dotyczącej bytowania, jak je kiedyś nazywałam, „sztuk splecionych”, pokazujących sposoby „rozbrajania” formuły gotowego świata. W większości tekstów myślenie o rzeczywistości nieustabilizowanej, będącej w ciągłym ruchu, w procesie stwarzania, wyrażane jest jawnie, bywa jednak, że przebiega podskórnie, a nawet skrywane głęboko, zawsze daje się pomyśleć jako prowokacja do takich właśnie odczytań.

Czy to będzie graficzna metafora „negatywu świata”, czy wykładnia chaosu w *Czarnych kartach* neoawangardowej grupy Oneiron, przemieszczenie pól pisma i obrazu jako uwidocznienie absurdu świata, multimedialne oswojenie śmierci, czy złączenie precyzji i chaosu w linii obrazów Bellmera, foto-grafem jako punkt styku pomiędzy dwoma mediami, fotografią i słowem poezji, album koncepcyjny (koncept album) jako rzecz wciąż niedookreślona, Gennetowska „para fonografia” itp., teksty zawsze będą przyglądać się sobie, pokazując nieoczekiwane związki (jak nagle zestawiony w artykułach umieszczonych blisko siebie graver i grafem), ale również prowadzić do wniosków związanych z nierozstrzygniętą do końca ontologią świata, bo jak odkrywa jeden z bohaterów metadystopijnej opowieści: „świat, w którym żyje, jest powieścią, a on sam – jej bohaterem”.

Posługując się w tytule określeniem Krystyny Miłobędzkiej dzielącej świat na „świat dany, gotowy do opisanego” i „świat niegotowy, dziejący się w nieustannym ruchu”¹, chciałabym (nawiązując do prezentowanej w numerze niedokończonych historii „niebezpiecznych związków” poezji i filozofii) pokazać, że i dziś sztuka jest pewną formułą rozumowania filozoficznego, proponującą w swoich działaniach sposoby myślenia o świecie, które zastępują nierzadko wypowiedzi filozofów.

¹ K. Miłobędzka, *znikam jestem. Cztery wieczory autorskie*, Wrocław 2010, s. 37.

Współcześnie – jak sądzę – rozgrywa się właśnie przed nami nowy „spór o istnienie świata”, i to zarówno rozumiany dosłownie jako spór o kształt świata „po końcu świata”, jak i o nowe podejście do widzenia rzeczywistości po epoce antropocenu.

Z jednej więc strony, „niegotowy świat” to świat nieprzygotowany na katastrofę i bytowanie po apokalipsie zachodzących zmian klimatycznych, dramatów uchodźczych, zagład wojennych. W tym wymiarze, zwłaszcza młode pokolenia, chcą i – co zrozumiałe – wręcz muszą bardzo szybko podjąć gwałtowne działania przekształcające nasze myślenie o rzeczywistości, byśmy mogli zobaczyć inaczej świat i – w poczuciu jego realności i siły naszej sprawczości – naprawdę zacząć go zmieniać po to, by go ocalić. Humanistyka staje się więc humanistyką ekologiczną, humanistyką zaangażowaną.

Z drugiej strony, „niegotowy świat” wpisuje się – moim zdaniem – w szerszą koncepcję, którą nazwałam „splątany światem”, i zyskuje wymiar filozoficzny, stawia nowe (odwieczne?) pytania o rzecz, status przedmiotu, materię, podmiot, poznanie... słowem o świat, w którym człowiek jest równorzędnym elementem pośród rozmaitych bytów poza-ludzkich². W formule „splątanego świata” mieści się jako podstawa założenie o jego niegotowości. Zachowując pamięć o Heraklicie, o kategorii płynności określającej przemijającą postać świata, pamiętając o *Metamorfozach* Owidiusza, patrząc na półśmiejach zniszczonego posągu Buddy wplecionego w konary drzewa w zburzonej tajlandzkiej Ajutthayji, myślimy o stale dokonujących się przemianach materii i kształtach wyłaniającego się z chaosu (i do niego wracającego) świata. Podejmujemy stale dalsze poszukiwania dotyczące stanów niepewności w poznawaniu bytu. Sięgamy do fizyki kwantowej, przywołujemy koncepcje Wernera Heisenberga z zasadą nieoznaczoności czy Nielsa Bohra z refleksją o nieokreśloności. Nie ma świata gotowego jako czegoś (przed)ustanowionego, jak nie ma niezmiennego artefaktu w sztuce. Są jedynie procesy stwarzające byty w ich inter- czy (zgodnie z propozycją Karen Barad³ stosowaną wobec niegotowych obiektów) intra-akcjach. Takim niegotowym światem materii w stanie stawania się bądź rozpadu byłby zatem np. świat *Ślubu* Gombrowicza, ale i świat większości obrazów Bellmera. Performatywność ustanowiła na nowo relacje między fikcją a re-

² Zamiast często stosowanego określenia byty „nie-ludzkie” wolę używać nazwy byty „poza-ludzkie” ze względu na negatywne skojarzenia związane z istniejącymi w języku polskim zwrotami „nieludzkie traktowanie”, „nieludzkie zachowania” itp. oraz na binarność podziału zawierającą się w wykluczającym zaprzeczeniu cech ludzkich. Oczywiście ang. termin *nonhuman being* ma nieco inne znaczenie (stosuje się go przede wszystkim dla określenia zwierząt o bardzo wysokim stopniu inteligencji, np. delfiny).

³ K. Barad, *Meeting the Universe Halfway. Quantum physics and the entanglement of matter and meaning*, London 2007.

alnością, komplikując sposoby ujmowania ich wzajemnych zależności i powiązań. Zdaliśmy sobie sprawę, że nie ma sensu mówić osobno o ontologii i epistemologii, gdy nasze pomiary (w laboratorium nauki i sztuki) wciąż „przeskalowują” świat, działając zarówno na szalce Petriego, jak i na łące Leśmiana. Humanistyka staje się humanistyką performatywną.

Estetyka re-, jak reprint, reprodukcja, rekonstrukcja, reinterpretacja, retusz, czyli powtórne dotknięcie świata, zastępuje estetyka nie-, jak nieokreśloność, nieoznaczoność, niegotowość, czyli wizja spletanego świata.

Po nierozstrzygalności i niepewności przychodzi czas na niegotowość i nieokreśloność. Po estetyce re-tuszu, czyli powtórny dotknięciu świata, przychodzi czas na estetykę splecania, czyli niegotowy świat, ustanawiany i rozstrzygany wciąż od nowa. „Splecany świat” performatywnych działań dokonywanych w materii nauki i sztuki, realności i fikcjonalności, rzeczywistości realnej i wirtualnej itp., itd. Idziemy poprzez „ściegi ścięgnięta ścieżki ściągą”⁴, zostawiając jak grawer rysy, jak grafik linie, jak fotograf negatyw, ślady swojej ulotnej egzystencji.

W tym momencie zaczynamy już układać dramaturgię pojęć. Wraz z poczuciem niegotowości czy też nieokreśloności „spletanego świata” zaczęliśmy stosować całkiem inne pojęcia, już nie statyczne, binarne, ale pojęcia-działania, pojęcia-poruszone, pojęcia-wydarzenia, pojęcia-akcje, pojęcia-operacyjne, pojęcia-rozproszone itp. Czasem zaskakują nieoczekiwane myślowe zestawienia, wydawałoby się bardzo odległych pojęć. Czy świat wyrastający z fenomenologii, z Ingardenowską kategorią „miejsc niedookreślenia” na czele, nie otworzył przypadkiem szeroko drzwi do świata niegotowego? A może nawet, uwzględniając myślenie Bohra, nieokreślonego? Czy myślenie performatywnością nie ułatwia nam możliwości wytyczania i podejmowania takich duktów, tras, dróg działania nie tylko w polu fizyki, ale i w polu literatury?

Prezentowane w numerze artykuły wyrastają z różnych, często odmiennych światopoglądów, w większości nie są pisane po to, by nagle wejść w totalny dialog z różnymi wizjami świata, a jednak kiedy czyta się je jako całość, prowokują aktualne pytania, pytania w istocie nie tylko o sztukę, ile jak poprzez nią widzimy i tworzymy świat. Z czym mamy do czynienia: z negatywem czy pozytywem świata? Czy możemy je od siebie odróżnić? Poprzez sztukę budujemy wciąż na nowo dramaturgię świata.

Będą to więc związki obrazu i słowa, fotografii i literatury, eseistyki i malarstwa, literatury i muzyki, ale też styku mediów i technik, np. fotografii klasycznej i cyfrowej, grafiki i poezji, grafiki i fotografii, logosfery i ikonosfery, sztuki filmowej itp.

⁴ K. Miłobędzka, *Spis z natury*, t. 3, *Jesteś samo śpiewa*. Z Krystyną Miłobędzką rozmawia J. Borowiec, Lusowo 2019, s. 6.

Ale też „byty splątane” dotyczące tożsamości i materii, ja i nie-ja, drzewo i „przeciwdrzewo”, miasto i „przeciwmiało”, rzeczy i „przeciwrzeczy”, świat myśli i ciała, negatyw i pozytyw związane w akcie fotografii lub/i w procesie powoływania przez słowa. Ja wobec przedmiotu, wobec podmiotu i wobec innego. Ja „rozplywająca się” w bycie, jak by powiedziała Miłobędzka, „współtwarda z oknem, współpłynna z rzeką”⁵. Bycie częścią niegotowego świata ciągłej przemiany to myślenie zarówno Owidiusza, jak i Buddy, zarówno Heraklita, jak i performatyków, zarówno posthumanistów, jak i fizyków kwantowych.

Niegotowy świat określają także pojęcia, takie jak: chaos, „negatyw świata”, „sceptyczny cień”, skaza (jako błąd, skażenie, nacięcie, rana, ale i pozostałość traumatycznych doświadczeń...), szum (biały i czarny), przestoczenia, rojenia, transfery, postpamięć i trauma, podkopywanie, rozpraszanie, możliwość, potencjalność itp.

W artykule o malarstwie Bellmera autor przytacza słowa Jeleńskiego: „Lecz krzywa rozwidła się w różne zwichrzenia, linia drży, łamie się, a to, co wydawało się najwyższą precyzją, rozpuszcza się w wieszczącej plamie, fusach po kawie, ruchliwej materii organicznej. Rewolta natury rzeczy przeciwko geometrii? Raczej nieustanna, dialektyczna gra pomiędzy ścisłością a chaosem. Tęsknota za ścisłością, odrzucenie porządku”⁶.

Rodzi się, postawione tu prowokacyjnie, pytanie: czy malarstwo wraz z eseistycznym komentarzem literackim nie wyprzedziło dokonań fizyki kwantowej? Otóż splątały się linie rysunku (Bellmer) i słowa pisma (Jeleński), powstała niegotowa przestrzeń wyobraźni. Eseistyka sprawia, że obraz ujawnia nam swoje tajemnice, napięcia, prowokuje pracę współtworzenia wciąż niegotowej całości. Pojęcia odsłaniają jego kreacyjną moc. Precyzja linii, która się łamie (dyfrakcja?) rozpuszcza się w „ruchliwej materii organicznej” (nieokreśloność?), rewolta natury rzeczy (nowy materializm?) wyrażona w malarstwie została nazwana w eseju (norma pomiaru?); oba plany nagle nałożyły się na siebie, splątały, tworząc: rysując/pisząc pole dwóch działań tłumaczących się łącznie lepiej niżby istniały osobno. Rozumiemy kreskę Bellmera poprzez pojęcia Jeleńskiego, dostrzegamy, precyzujemy, wzbogacamy znaczenia słów, pojęć stosowanych przez Jeleńskiego, podążając za linią Bellmera. Ale równocześnie malarstwo zasłania, broni dostępu, nie poddaje się opisowi, stawia opór. Pojęcia precyzji i chaosu nie pozostały przeciwieństwami, ale utworzyły byt splątany. Zwichrzenie, drżenie, łama-

⁵ K. Miłobędzka, *jest / jestem (wiersze wybrane 1960/2020)*, wybrał i oprac. J. Borowiec, Lusowo 2020, s. 193.

⁶ K.A. Jeleński, *Bellmer albo Anatomia Nieświadomości Fizycznej i Miłości*, Gdańsk 1998, s. 14–15.

nie się pozwoliły „obrysować ów inny świat, budzący w nim nostalgię: świat, po którego meandrach swobodnie błądzi marzenie”⁷.

Aktualny numer „Przestrzeni Teorii” spaja myślenie o tym, co jest pod spodem, czego nie widać, co jest palimpsestem: negatyw świata, podmiot-przedmiot-inny, rysunek/literatura, linia i jej przebiegi, powtórzenia, zwracania, sploty, splątania, eseistyka współtworząca malarstwo itp. Wydają się tematami znanymi, a jednak stale wracają. Coś się za nimi ukrywa, coś odkrywają, coś zakrywają. Budzą pytanie znacznie szersze: pytanie o istnienie rzeczy przed ich pojawieniem się. Ustanawianie rzeczy – to rodzaj ukrytego tematu numeru.

Anna Krajewska

BIBLIOGRAFIA

- Barad K., *Meeting the Universe Halfway. Quantum physics and the entanglement of matter and meaning*, London 2007.
- Calvino I., *Wykłady amerykańskie*, przeł. A. Wasilewska, Gdańsk–Warszawa 1996, s. 14–15.
- Ingold T., *Splatać otwarty świat. Architektura, antropologia, design*, wybór i oprac. E. Klekot, Kraków 2018.

Anna Krajewska – prof. zw. dr hab., redaktor naczelna czasopisma teoretycznoliterackiego „Przestrzenie Teorii” oraz serii Biblioteka Przestrzeni Teorii. Założycielka i kierowniczka 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, Ph.D., 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. Author of numerous works on the theory and aesthetics of contemporary drama, including: *Komedia polska dwudziestolecia międzywojennego*.

⁷ Tamże.

Tradycjoniści 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



Obraz i tekst. Na wysokiej górze. *Commedia della lingua* Krystyny Miłobędzkiej w ilustracjach Iwony Chmielewskiej

ABSTRACT. Wyślouch Seweryna, *Obraz i tekst. Na wysokiej górze. Commedia della lingua Krystyny Miłobędzkiej w ilustracjach Iwony Chmielewskiej* [Image and Text. Krystyna Miłobędzka's *Na wysokiej górze. Commedia della lingua* in Iwona Chmielewska's Illustrations]. „Przestrzenie Teorii” 37. Poznań 2022, Adam Mickiewicz University Press, pp. 15–30. ISSN 1644-6763. DOI 10.14746/pt.2022.37.1.

A fragment of Krystyna Miłobędzka's theatre play for children *Na wysokiej górze. Commedia della lingua* (1990) was published separately (2014, 2017) as a work of both Krystyna Miłobędzka and Iwona Chmielewska, an author of picture books. Chmielewska tones down the word play in Miłobędzka's text. Instead, she introduces images of the poet at different ages, depicted in contemplative poses, and presents the character's epiphanic experience beyond time and space. The images and the text constitute separate, sylleptic sequences. The meditative atmosphere of Chmielewska's illustrations adequately conveys the worldview of Miłobędzka – a “linguistic” poet, who refers to the poetry of the Far East.

KEYWORDS: Krystyna Miłobędzka, Iwona Chmielewska, picture book, word play, epiphany

Na wysokiej górze. Commedia della lingua to tytuł sztuki dla dzieci pióra Krystyny Miłobędzkiej z 1990 roku¹, której fragment, wiersz lingwistyczny pod tym samym tytułem, został wydany osobno (2014, 2017) jako współautorskie dzieło Krystyny Miłobędzkiej i Iwony Chmielewskiej, dwukrotnej laureatki ilustratorskiego Oscara². Chmielewska, entuzjastka nowego, rozwijającego się od lat sześćdziesiątych XX wieku gatunku zwanego książką obrazkową (*picture book*)³, dystansuje się wobec tradycyjnej ilustracji i wskazuje na specyficzne wymagania względem ilustrowanego tekstu:

Nie każda książka, w której obraz odgrywa ważną rolę, jest *picture bookiem*. Kluczowy jest tekst – nie może za dużo opowiadać.

¹ K. Miłobędzka, *Na wysokiej górze*, [w:] tejże, *Gdzie baba siała mak. Gry słowne dla teatru*, Wrocław 2012, s. 133–147.

² I. Chmielewska (ur. 1960) otrzymała ilustratorskiego Oscara w Bolonii za książki, które miały pierwodruki w Korei Południowej: *Maum, Dom duszy* (2011) oraz *Oczy* (2013).

³ Zob. M. Cackowska, *Współczesna książka obrazkowa – pojęcie, typologia, badania, teorie, konteksty, dyskursy*, [w:] *Książka obrazkowa. Wprowadzenie*, red. M. Cackowska, H. Dymel-Trzebiatowska, J. Szyłak, Poznań 2017, s. 13–24.

Picture book czy książka obrazkowa to nierozzerwalnie powiązany słowoobraz. Gdy oglądamy sam obraz, to bez tekstu nie wiemy, o czym jest ta książka. A gdy się czyta sam tekst, to ma się wrażenie, że to takie prościutkie, nijakie i żadna sztuka. Dopiero gdy się połączy obraz i słowa, książka rozkwita.

[...] – To sztuka rezygnacji, ociosywania ze zbędnych słów. Wydaje mi się, że to właśnie poezja w swej prostocie jest idealnym tekstem do takiej książki. Ale tworzenie obrazu do *picture booka* nie powinno polegać na ilustrowaniu. [...]

– Czasami na wyprzedzaniu tekstu, czasem na opóźnianiu. Przedmiotów, sytuacji z obrazów, często w ogóle nie ma w tekście, a tych z tekstu nie ma w obrazie⁴.

Odcinając się od roli ilustratorki, artystka swobodnie traktuje utwory literackie. Jej książki w większości stanowią projekt autorski, z tekstem własnym. Ale znajdują się wśród nich opracowane plastycznie wiersze cudze, które wcale nie są „prościutkie”, jak wiersz Krystyny Miłobędzkiej *Na wysokiej górze* czy Justyny Bargielskiej *Obie*, co zostało zresztą zaznaczone nazwiskami obu pań na okładce. Już na pierwszy rzut oka widać, że obraz w nich dominuje nad słowem poetyckim. Cykl ilustracji do wiersza Miłobędzkiej znalazł się na wystawie poświęconej poetce wśród książek i rękopisów (Poznań 2014) – bez tekstu literackiego, który okazał się nagle niepotrzebny. Czy zyskał autonomię kosztem utworu? Jak wygląda tu relacja między słowem i obrazem?

Chmielewska programowo zrywa z ilustracją rozumianą jako konkretyzacja świata przedstawionego w utworze, z moralizowaniem i dydaktyką. Mówi o wielowarstwowości książek obrazkowych, chce zminimalizować tekst literacki i poszerzając sensy konotacyjne znaków ikonicznych, trafić do dorosłych, nie tylko do dzieci. Jednakże ilustracja to nie tylko prosta konkretyzacja przedstawień, jej stosunek do tekstu bywa bardziej skomplikowany. Może współkonstruować znaczenie, wzbogacać odbiór, a nawet wchodzić w dialog z tekstem⁵. W ostatnim czasie badacze książek obrazkowych, którzy traktują słowo i obraz jako jeden tekst kulturowy („ikonotekst”), dużo miejsca poświęcają relacjom między nimi, uważając je za istotę tego gatunku⁶. Toteż warto przyjrzeć się pod tym kątem książki

⁴ *Mistrzini słowoobrazu*. Z Iwoną Chmielewską rozmawia Agnieszka Sowińska, „Gazeta Wyborcza” 2016, 23–24 kwietnia, „Magazyn Świąteczny”, s. 45.

⁵ Zob. S. Wysłouch, *Tekst i ilustracja*, [w:] tejsze, *Literatura a sztuki wizualne*, Warszawa 1994, s. 99–138; B. Kaniewska, *O ważności obrazków, czyli ilustracja w książce dziecięcej*, [w:] *Literatura w kręgu sztuki. Tematy – konteksty – medialne transformacje*, red. S. Wysłouch, B. Przymuszała, Poznań 2016, s. 155–173.

⁶ Zob. M. Cackowska, *Współczesna książka obrazkowa...*, dz. cyt., s. 25–28; J. Szyłak, *Komiksy i książki obrazkowe. Miejsca wspólne*, [w:] *Książka obrazkowa. Wprowadzenie*, dz. cyt., s. 132–151. Autorzy przedstawiają tam różne typologie relacji między słowem a obrazem.

Na wysokiej górze i zbadać, czy dominujący nad słowem obraz może nam powiedzieć coś nowego o twórczości poetyckiej Krystyny Miłobędzkiej. A z drugiej strony, czy wiersz lingwistyczny, oparty na grach językowych jest przekładalny na znaki ikoniczne, czy służy tylko za pretekst dla twórczości plastycznej?

Miłobędzka – lingwistka

Rodowód lingwistyczny Miłobędzkiej nie ulega kwestii⁷. Ona sama w wywiadach, dystansując się wobec nazwy, wielokrotnie podkreślała swoją przynależność do tego nurtu. W rozmowie z Sergiuszem Sterna-Wachowiakiem (1995) mówiła:

Pierwszym moim olśnieniem był właśnie Leśmian, potem Karpowicz i Białoszewski. Do nich trzech się przyznaję, zawsze o nich mówię i nazywałam te twórczości zapisami ruchu. Ruchu w rozmaity sposób rozumianego, bo u Leśmiana jest to ruch przyrody, biologii, u Karpowicza ruch myśli, u Białoszewskiego ruch codziennego języka, ale są to twórczości najmniej statyczne ze znanych mi. Nie chodzi o lingwizm, bo w końcu wszyscy poeci pracują w języku i w ten czy inny sposób są lingwistami; chodzi właśnie o zapis ruchu⁸.

I kilka lat później, na wieczorze autorskim we Wrocławiu (2001):

Myślę, że są dwie różne postawy wobec języka. Dwa różne sposoby traktowania świata. Świat dany, gotowy to świat do opisania. Świat niegotowy, dziejący się, w nieustannym ruchu to świat, który zmusza język do stwarzania coraz to innych związków, do burzenia składni, do łączenia tego, co dotąd rozdzielone, do dzielenia tego, co niepodzielne, do odwracania przyjętego porządku rzeczy⁹.

Toteż nie dziwi, że w odpowiedzi na pytanie Tymoteusza Karpowicza o bliską jej tradycję europejską, wyznała (1999):

Podziwiam dadaistów, te „programowe”, wyrafinowane dzieci, za tworzenie własnych, chwilowych języków, za zdanie się na przypadek, na „widzi mi się”, za

⁷ Zob. *Wielogłos. Krystyna Miłobędzka w recenzjach, szkicach, rozmowach*. Wybór, opracowanie i redakcja J. Borowiec, Wrocław 2012; E. Winiecka, *Z wnętrza dystansu. Leśmian – Karpowicz – Białoszewski – Miłobędzka*, Poznań 2012, s. 339–406.

⁸ „Wiersza nie można zapisać, bo trzeba by było zapisać wszechświat”. Z Krystyną Miłobędzką rozmawia Sergiusz Sterna-Wachowiak, [w:] *Wielogłos...*, s. 605. Por. *Po drugiej stronie słów. Z Krystyną Miłobędzką rozmawia Jarosław Borowiec*, [w:] *Wielogłos...*, s. 648–649.

⁹ K. Miłobędzka, *znikam jestem. Cztery wieczory autorskie*, Wrocław 2010, s. 37.

synchroniczne odczuwanie świata, brak związków przyczynowych. Podziwiam też poezję konkretną, tworzącą przedmioty ze słów, za postępowanie ze słowami jak z przedmiotami, rozbijanie ich na kawałki etc. I dada, i poezja konkretna coś robią z językiem, ze słowami, a nie tylko zestawiają gotowe obok siebie¹⁰.

O swojej pracy nad językiem Miłobędzka mówiła tak (2019):

Nie wymyślam słów, posługuję się zwykłym, potocznym językiem, ale jednocześnie wiem, co odrzucam. Potrafię odwrócić słowa, rozbić zużyte zlepki, łączyć przeciwne. To wynika z ich rzeczowości, z brzmieniowej i znaczeniowej bliskości – „ściegi ścię-gna ścieżki ściągaj” z rodziny słów czy – jak mówię niekiedy – rodziny przedmiotów¹¹.

W rozmowach i wykładach poetki jako przykłady operacji językowych służą najczęściej dwa wiersze: *Przesuwanka* i *Na wysokiej górze*. *Przesuwanka* (z tomiku *Dom, pokarmy*, 1975), wykorzystuje dwie prymarne opozycje: jest/był oraz tu/tam, interpretowane przez krytyków jako refleksja egzystencjalna czy też „wywód logiczno-filozoficzny na temat powtarzalności”¹². Ciekawa jest również dlatego, że została wydana osobno jako tomik w postaci harmonijki, graficznie opracowany przez Edytę Białacką (2003)¹³, która zapisała tekst, wykorzystując wielkość czarnych czcionek, ich grubość i rozmieszczenie na białej kartce papieru. Ustanowiona w ten sposób hierarchia wyrazów kieruje uwagę na opozycję czasu teraźniejszego i przeszłego, i pomniejsza podmiot mówiący, bezradny w szukaniu „nowych słów”¹⁴, ale zupełnie lekceważy wyrafinowany kształt retoryczny wiersza, który poprzez przestrzenne anadiplozy unieważnia opozycję czasową i pokazuje niemożność wyjścia poza „tu, gdzie jesteśmy”.

Ilustrator może wykorzystywać zapis graficzny (jak Białacka) albo też wprowadzać grafikę nieprzedstawiającą. Obie drogi mają tradycje międzywojenne. Rewolucję typograficzną zapoczątkował Filippo Marinetti, który w manifestie z 1913 roku mówił o malarskiej koncepcji druku książkowego i w swych powieściach eksperymentalnych wykorzystywał kolor, krój czcionek i tworzył z tekstu układy poziome i pionowe¹⁵. W Polsce rewolucję

¹⁰ T. Karpowicz, A. Falkiewicz, K. Miłobędzka, *Dwie rozmowy (Oak Park / Puszczykowo / Oak Park)*, oprac. J. Borowiec, Wrocław 2011, s. 131. Warto dodać, że Miłobędzka pisała również wiersze konkretne, zob. *wszystkowiersze* (2000).

¹¹ K. Miłobędzka, *Spis z natury*, t. 3: *Jesteś samo śpiewa*. Z Krystyną Miłobędzką rozmawia J. Borowiec, Lusowo 2019, s. 6.

¹² A. Legeżyńska, „*Lingua contemplativa*” według Krystyny Miłobędzkiej, [w:] *Wielogłos...*, s. 430.

¹³ K. Miłobędzka, *Przesuwanka*. Projekt graficzny E. Białacka, Wrocław 2003.

¹⁴ Zob. A. Legeżyńska, dz. cyt., s. 433.

¹⁵ J. Heistein, *Futuryzm we Włoszech*, [w:] tegoż, *Futuryzm i jego warianty w literaturze europejskiej*, Wrocław 1977, s. 28–50.

typograficzną rozpoczęli formiści i futuryści. Świadczą o tym ich manifesty i okładki tomików poetyckich, eksperymenty Tytusa Czyżewskiego, który ingerował w tekst literacki¹⁶, a przede wszystkim prace Władysława Strzemińskiego: opracowany graficznie i budzący wiele kontrowersji tomik Przybosia *Z ponad* (1930) oraz teoria druku funkcjonalnego¹⁷. Grafika nieprzedstawiająca także ma korzenie w dwudziestoleciu międzywojennym – w inspiracjach konstruktywistycznych, szczególnie popularnego w Polsce Kazimierza Malewicza¹⁸. Tą drogą poszedł Jan Berdyszak w wydaniu zbioru Miłobędzkiej *gubione* (2008). Można zatem postawić pytanie, jak ilustrować poezję lingwistyczną? Wykorzystywać możliwości zapisu graficznego, czy też dyskretnie ozdabiać tomiki grafiką nieprzedstawiającą? Czy koncepcja książki obrazkowej, którą przedstawia Iwona Chmielewska, daje tu jeszcze inne możliwości?

Wiersz *Na wysokiej górze* jest fragmentem sztuki pod tym samym tytułem, brzmi tak:

NA WYSOKIEJ GÓRZE
ROŚNIE DRZEWO DUŻE
NAZYWA SIĘ
APLI – PAPLI – BLITE – BLAU
A KTO TEGO NIE WYPOWIE
TEN NIE BĘDZIE GRAŁ

a z tego drzewa azalia
a z azalii – dalia
a z dali – dal
a z dala biegnie droga
a z biegniedrogi – nogi
a z nóg skrzydła
a ze skrzydeł – skrzy
a ze skrzenia – słońce
a ze słońca – bez końca
a z bez końca – śmiech
a ze śmiechu bomba
a z tej bomby – trąba

¹⁶ A. Baluch, *Wstęp*, [w:] T. Czyżewski, *Poezje i próby dramatyczne*, oprac. A. Baluch, Wrocław 1992, BN, Seria I, nr 273, s. XXVI–LVIII.

¹⁷ S. Wyslouch, *Strzemiński – interpretator Przybosia*, [w:] tejże, dz. cyt., s. 39–61; B. Śniecikowska, *Słowo – obraz – dźwięk. Literatura i sztuki wizualne w koncepcjach polskiej awangardy 1918–1939*, Kraków 2005; A. Jaworska, *O „Sponad” Juliana Przybosia i Władysława Strzemińskiego*, „Przestrzenie Teorii” 2009, nr 11, s. 97–130.

¹⁸ Zob. A. Turowski, *W kręgu konstruktywizmu*, Warszawa 1979; Z. Baranowicz, *Polska awangarda artystyczna 1918–1939*, Warszawa 1975.

a z trąby – słoń
a ze słonia – porcelana
a z porcelany – sklep
a ze sklepu – szklanka
a ze szklanki – mleko
a z mleka – rzeka
a z rzeki – rzeczywiście
a z rzeczywiście – liście
a z liści – wiatr
a z wiatru – ogrody
a w ogrodach schody
a ze schodów poręcze
a z poręczy – tęczę
a z tęczy – pudełko
a z pudełka – mgiełka
a z mgiełki – igiełki
a z igiełek – las
a z tego lasu – idzie, idzie, idzie,
idzie, idzie
idzie, idzie

W sztuce dwoje bohaterów: on i ona, czyli Apli i Papli działają: Apli bębni na bębnie, Papli składa i rozkłada talerze, mówią razem i osobno – po polsku, angielsku i francusku. Jest pełno ruchu i gwaru, jest także zarezerwowane wielokropkiem miejsce dla widza – uczestnika gry, który ma kontynuować wyliczankę. I na koniec piękne drzewo wylaniające się ze słownego opisu, w stylu kaligramów Apollinaire’a¹⁹. Wyodrębniony ze sztuki wiersz stanowi zabawę językową, jak określiła autorka jest to: „Taki nie kończący się łańcuch, a właściwie łańcuszek przemian, których jedyną zasadą jest brak zasady. Widzi mi się, słyszy mi się, tak mi się właśnie wie. Zasada braku zasady”²⁰.

Uściślijmy: mamy tu do czynienia nie z „brakiem zasady”, ale z brakiem **jednej** zasady. W tekście wyrazy kojarzone są wedle **wielu różnych zasad**: rzeczowej (z dala – biegnie droga; ze sklepu – szklanka), brzmieniowej (a ze słońca – bez końca; z poręczy – tęczę); nawiązują do funkcjonujących w języku związków frazeologicznych (a ze śmiechu bomba/ a z tej bomby – trąba; a ze słonia – porcelana / a z porcelany – sklep). Nawet – ku zgrozie językoznawców – propagują niepoprawny rozbiór słowotwórczy i fałszywą etymologię wyrazów (ze skrzydeł – skrzy; z rzeki – rzeczywiście).

¹⁹ Zob. M. Karasińska, *Gry teatralne Krystyny Miłobędzkiej*, [w:] *Wielogłos...*, s. 561–569.

²⁰ K. Miłobędzka, *znikam jestem...*, s. 34.

Commedia della lingua – wyciszona

Jak Chmielewska radzi sobie z poezją lingwistyczną? Z bogactwem gier językowych? Tu pełne zaskoczenie. **Chmielewska operacje językowe wycisza**. Zapisuje fragmenty wersów (bez troski o ich kolejność) dyskretnie, na górze lub na dole rozkładówki bładą, niewyraźną, znikającą czcionką. Rysunki czasem podpowiadają rym („z mgiełki...” [igiełki]; „z mleka...” [rzeka], częściej przedstawiają asocjacje rzeczowe, nie trzymając się wcale tekstu („z dała...” przychodzi list, a wewnątrz koperty leży w pieluszkach niemowlę; „ze skrzywienia...” ukazuje się lampa biurowa). Jest też bielizna na wieszaku, kot oglądający swojego sobowtóra w lustrze i pies na schodach. Dwa razy widzimy wyblakłą kartkę papieru z nazwą graficznie zapisaną, tworzącą figurę geometryczną (APLI PAPLI BLITE BLAU) i rozłamanym wyrazem (rzeczy wiście). Pominięty został wiersz konkretny, zatytułowany *Wiersz drzewo*, który kończył sztukę²¹.

Chmielewska lubi bawić się wieloznacznością znaków ikonicznych i parę takich chwytów wprowadza, wykorzystując awers i rewers kartki papieru (księżyc w pełni na rewersie okazuje się bańką mydlaną, okulary – skrzydłami owada)²². Najważniejsze ilustracje w tomie – dwie pierwsze i dwie ostatnie – na awersie i na rewersie powtarzają tę samą scenę z zaskakującą zmianą, zostawiając czytelnikowi pole do interpretacji. Mamy też stylizację na codzienną bylejakość (portrecik dziecka na postrzępionej kartce przyklejony taśmą, wydarta okładka z zeszytu, wyraz ucięty w połowie, bo nie zmieścił się na stronie). Ale najistotniejszą innowacją jest **wprowadzenie wizerunku Autorki**, pracowicie odtworzonego z fotografii rodzinnych Miłobędzkiej²³, która pojawia się na ilustracjach **w trzech różnych postaciach: jako młoda dziewczyna, jako dziecko i jako starsza, siwa pani**. A więc – ucieczka od lingwizmu w stronę autorskiej biografii? Czy ten pomysł artystki ma coś wspólnego z tekstem Krystyny Miłobędzkiej?

Odpowiedzmy od razu: z przytoczonym wierszem lingwistycznym – nie, natomiast jest uzasadniony w kontekście całej twórczości poetki.

²¹ K. Miłobędzka, *Gdzie baba siała mak...*, dz. cyt., s. 147.

²² Koncept wieloznaczności rysunków wykorzystuje Chmielewska m.in. w tomiku *Oczy* (Wrocław 2016).

²³ Wiele archiwalnych fotografii zamieszczają następujące publikacje: J. Borowiec, *Szare światło. Rozmowy z Krystyną Miłobędzką i Andrzejem Falkiewiczem*, Wrocław 2009, s. 53, 93 oraz K. Miłobędzka, *Gdzie baba siała mak...*, dz. cyt. s. 180, 191.

Krystyna Miłobędzka, Iwona Chmielewska, *Na wysokiej górze*

I. Ilustracje poprzedzające wiersz



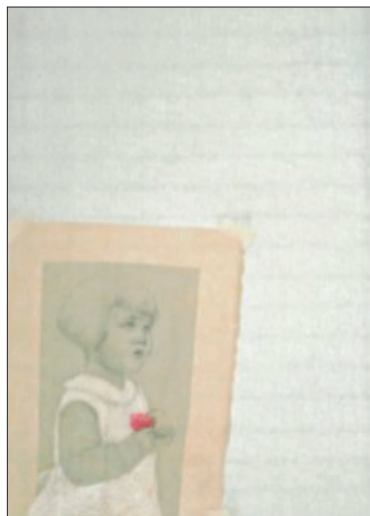
[Awers]



[Rewers]

Źródło: K. Miłobędzka, I. Chmielewska, *Na wysokiej górze*, Wydawnictwo Miejskie Poznania, Poznań 2014 [strony nienumerowane]

II. Ilustracje wewnątrz książki



Źródło: K. Miłobędzka, I. Chmielewska, *Na wysokiej górze*, Wydawnictwo Miejskie Poznania, Poznań 2014 [strony nienumerowane]

III. Zakończenie



[Awers]



[Rewers]

Źródło: Krystyna Miłobędzka, Iwona Chmielewska, *Na wysokiej górze*, Wydawnictwo Miejskie Poznań, Poznań 2014 [strony nienumerowane]

Zamiast zabawy językowej – epifania

Postać dziecka, dominująca w cyklu ilustracji Chmielewskiej, nie dziwi. Jest uzasadniona nie tylko skierowanym do dzieci tekstem, ale również całą twórczością i poglądami Miłobędzkiej, która niesłychaną wagę przywiązuje do wyobraźni i percepcji dziecka, do rozwoju jego myślenia – od myślenia konkretnego do abstrakcyjnego i posługiwania się symbolem. Pytana przez Tymoteusza Karpowicza o „temat nieotamowanego całym światem macierzyństwa”, który jest obecny w jej poezji, ale nie łączy się (jak u feministek) z „językiem cielesnym”, dystansuje się wobec biologii:

Macierzyństwo to dla mnie powrót do dzieciństwa, także do własnego dzieciństwa poprzez dzieciństwo właśnie urodzonego dziecka. Co do tego ma biologia? Przecież dziecko to początek myślenia, rozumienia, mówienia – jedyny początek świata, w którym mogłam świadomie uczestniczyć²⁴.

Dlatego indagowana o konteksty filozoficzne – Heideggera i Wittgensteina – odpowiadała:

²⁴ T. Karpowicz, A. Falkiewicz, K. Miłobędzka, dz. cyt., s. 139.

Jeżeli ktoś był wcześniej, przed nimi, to Jean Piaget. Jego prace zapisujące doświadczenia przeprowadzone z dziećmi, *Mowa i myślenie u dziecka*, *Sąd i rozumowanie dziecka*, *La formation du symbole chez l'enfant* i inne, pomogły mi zrozumieć siebie – dziecko, którym nie przestałam być²⁵.

Według niej „nowe drogi w sztuce zaczynają się w przedszkolnych zabawach”²⁶, stąd staje się zrozumiała jej estyma do dadaistów²⁷.

Prócz łatwych do identyfikacji portretów Miłobędzkiej w dziecięcym wieku, na kartach książki autorka pojawia się kilkakrotnie jako młoda i jako starsza pani. Ale rzecz charakterystyczna – wszystkie te postacie (nie wyłączając dzieci) **przedstawione są statycznie**. Stoją albo siedzą zapałtrzone przed siebie, często w widok za oknem. Żadna nie ma rozradowanej twarzy. Nawet dzieci nie bawią się, tylko o czymś myślą. Czyżby ilustracje kwestionowały to, co poetka uznaje za najważniejsze: zapis ruchu? Przyjrzymy się im dokładniej.

Na zamglonej karcie tytułowej widnieje duże okno w przedziale kolejowym z leżącym zeszytem na półeczce – to wstęp do medytacji. Pierwsza ilustracja uzupełnia ten obraz: przy oknie siedzi młoda autorka i zadumana, podpierając ręką czoło, obserwuje chmury na niebie. Otóż ta ilustracja nawiązuje wyraźnie do genezy cyklu *Anaglifów* – debiutu poetyckiego Miłobędzkiej. Na pytanie Jarosława Borowca o pierwszy zapisany utwór, poetka odpowiedziała:

A pierwszy zapisany *Anaglif* to był ten, który potem w zestawach *Anaglifów* stał się pierwszym tekstem. „Na szybie pokrytej parą rysujemy dwa kółka, dodając uszy, wąsy i ogon. W ten sposób powstaje kot. Można także narysować świerk, kwiat albo człowieka. Dopóki różnica temperatur po obu stronach szyby utrzymuje się – ludzie, zwierzęta i rośliny istnieją w sposób niebudzący wątpliwości. Istnieją z zewnątrz i od środka”.

Ta oczywistość była wtedy moim wielkim odkryciem, które natychmiast zapisałam. Pamiętam, że był to pociąg pośpieszny relacji Warszawa–Poznań, narysowałam te stwory na szybie, miałam dwadzieścia osiem lat²⁸.

Na rewersie kartki znajduje się zwierciadlane odbicie ukazanej postaci, z tą różnicą, że w przedziale kolejowym – w takiej samej zadumanej pozie

²⁵ Tamże, s. 133.

²⁶ Tamże, s. 163.

²⁷ O kategorii „dziecięcości” i jej różnorodnych implikacjach szeroko pisze E. Winiecka w książce *Z wnętrza dystansu. Leśmian – Karpowicz – Białoszewski – Miłobędzka...*, dz. cyt., s. 339–357.

²⁸ K. Miłobędzka, *Spis z natury*, t. 3, dz. cyt., s. 11.

i tak samo ubrana siedzi autorka o kilkadziesiąt lat starsza, co ciekawe, ilustracja odwzorowuje istniejące zdjęcie z 2010 roku²⁹.

Joanna Grądział-Wójcik pisała o metaforze okna w poezji Miłobędzkiej i interpretowała cytowany anaglif jako epifanijne doznanie otwarcia na świat³⁰. Ilustracje Chmielewskiej są więc nie tylko zgodne z poezją Miłobędzkiej, ale przynoszą nową ważną informację: podkreślają niezależną od wieku bohaterek jedność przeżycia.

Wszystkie przedstawione na obrazach stworzenia dziwią się światem. Kot dziwi się swoim odbiciem w lustrze, pies – rozwieszoną bielizną, a pucłowe dziecko z zafrasowaną buzią – zwierzakami, przyrodą, przedmiotami. A dorośli? O czym myślą dorośli, patrząc obsesyjnie w okno? Odczuwają jedność wszechrzeczy, **przeżywają chwilę epifanii, zespolenie własnego „ja” ze światem zewnętrznym**. W rozmowie z Magdaleną Rybak Miłobędzka skomentowała następujący wiersz o incipicie [*jestem*] z tomiku *Pamiętam (zapisy stanu wojennego)* (1992):

Jestem. Współżywa, współczynna, współwinna. Współzielona, współdrzewna. Współistnieję. Ty jeszcze nie wiesz co to znaczy. Obdarowana przenikaniem. Znikam jestem. Współtrwam (z Tobą) w tym szklistym dniu (z tym szklistym dniem w którym znikam) który znika ze mną tak lekko. Nie wiem co to znaczy. Współotwarta z oknem, współpłynna z rzeką. Jestem żeby wiedzieć znikam? Znikam żeby wiedzieć jestem? Cała ale całej nigdzie nie ma. Współprzelatująca, współniebna. Pół wieku żyłam po to!³¹.

Zawarte w utworze doznanie epifanijne poetka wyjaśniła tak:

Przyjechałam z Wrocławia do matki, która mieszkała w Puszczykowie. To był dom mojej matki, ale też dom, w którym przez całe lata mieszkałam. To było późne lato albo już jesień. Okna tego domu wychodziły na Wartę. Stałam w otwartym oknie i spjrzałam na rzekę. I powstał. Jest to jeden z najszybszych tekstów, jakie mi się udało napisać. Niezwykle rzadkie doznanie. Pół wieku żyłam, żeby je przeczuć. To był rok 1985, miałam dokładnie 53 lata. Ile rzeczy się złożyło na tamtą chwilę, tego nie wiem³².

²⁹ Zob. zdjęcie autorki (fot. J. Borowiec, 2010 r.) zamieszczone w tomie T. Karpowicz, A. Falkiewicz, K. Miłobędzka, dz. cyt., s. 206–207.

³⁰ J. Grądział-Wójcik, „Spróbuj zbudować dom ze słów”. O wierszach niezamieszkałych Krystyny Miłobędzkiej, [w:] *Miłobędzka wielokrotnie*, red. P. Śliwiński, Poznań 2008, s. 29–33.

³¹ K. Miłobędzka, *jest / jestem (wiersze wybrane 1960/2020)*, wybrał i opracował J. Borowiec, Lusowo 2020, s. 193.

³² *Bez tytułu. Z Krystyną Miłobędzką rozmawia Magdalena Rybak*, [w:] *Wielogłos...*, s. 671.

I dalej:

Dało się przejść, przeniknąć i tę ramę okienną, i liście. Nie szło o słowa, ale o jakieś fizyczne nieistnienie, które pozwala wejść w inne przedmioty, w inne istnienie. [...] To nie jest zachwyt nad wspaniałością świata. To jest rozpląnięcie się we wszystkim. W tym, co żyje, i tym, co umiera³³.

Epifania – rozumiana jako bezpośrednie intuicyjne poznanie, pozwalające wnikać do wnętrza przedmiotu i uzyskać kontemplacyjną jedność ze światem³⁴ – następuje nagle i nieoczekiwanie, wywołana przez błahe wydarzenie, na moment wytrąca człowieka z codzienności³⁵. **Ruch fizyczny zamiera, zostaje zastąpiony ruchem świadomości**, uczuć, skojarzeń, które mają charakter iluminacji i stają się ważnym doświadczeniem wewnętrznym, pozwalającym jaźni utożsamić się z przedmiotem. U Miłobędzkiej to niezwykle doznanie wyrażone jest w wierszu szeregiem neologizmów: współzielona, współdrzewna, współotwarta z oknem, współpłynna z rzeką, współprzelatująca, współniebna. Epifania pozwala doświadczyć istnienia i – nieistnienia jednocześnie, rozproszenia własnego „ja”. Autorka pisała: „W paru tekstach w ciągu całego życia to doświadczenie braku podziału na mnie i to poza mną prawie udało mi się zanotować”³⁶. Podaje przykład utworu *Ta jabłoń we mnie odkąd się zaczyna* (z tomiku *Pokrewne*, 1970):

Z białości ponad ogród czarną słyszę jabłkami zawężloną w kwiaty, przez śnieg nagle odbywam zielenie. Liści się bezwiedna mojej obecności, zbyt jawna jeszcze, zbyt jabłoni, aż nasycone wspólnym oddaleniem ramionami płaczemy ciemność. „Zdarzyłeś mi ogród, w którym jestem dzieckiem, w śniegu cała, jabłek pełna i zakwitająca”³⁷.

Jak komentuje ten tekst Miłobędzka: „Ta jabłoń to jedyna na świecie jabłoń z ogrodu mego dzieciństwa w Margoninie [...]. Zespolenie z tą jabłonią to nie tylko zespolenie z innym. Najpierw z sobą (mnie dorosłej ze mną dzieckiem?)”³⁸.

³³ Tamże, s. 673.

³⁴ Zob. R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001; A. Sobolewska, *Poeci wobec niewyrażalnego oraz Przyroda i pustka w sztuce i myśli Wschodu*, [w:] tejże, *Maski Pana Boga. Szkice o pisarzach i mistykach*, Kraków 2003.

³⁵ O poetyce epifanii zob. R. Nycz, dz. cyt., s. 208–220; A. Sobolewska, *Antynomia życia i wolności. Epifanie Iwazkiewicza*, [w:] tejże, *Mistyka dnia powszedniego*, Warszawa 1992, s. 75–99.

³⁶ K. Miłobędzka, *znikam jestem...*, s. 61.

³⁷ K. Miłobędzka, *jest / jestem...*, s. 74.

³⁸ K. Miłobędzka, *znikam jestem...*, s. 62.

Epifanijne zespolenie ze światem aktywizuje pokłady pamięci, przebiegając ponad przestrzenią i ponad czasem. Stąd odczucie tożsamości „mnie” dorosłej i „mnie” dziecka. **Nie istnieje dystans czasu, przeżyć, doświadczeń.** Jak w wierszu z *Wykazu treści* (1984) incipit „te dwie my stare dziewczynki kobiety” powtórzony w tekście: „te dwie, my, stare małe dziewczynki”³⁹ sygnalizuje, że jednocześnie, teraz, bohaterki tworzą jedno istnienie, a raczej – jak u Miłobędzkiej – „**jestnienie**”.

Takie sytuacje przedstawione w utworach literackich i komentowane przez poetkę w rozmowach i na wykładach przekreślają opozycję ja//świat, czy ściślej – podmiot poznający//przedmiot, funkcjonującą w kulturze europejskiej i zbliżają autorkę do filozofii Wschodu. Szczególnie stało się to widoczne w tomiku *Imiestowy* (2000), w którym znajdujemy opisy epifanijskich doświadczeń:

co ja robię, patrzę w jest
w to samo jest mnie i to samo jest wody
w to olśnienie
to jestnienie
jest nie nie

które scalam
które skracam do istnienia⁴⁰.

Zarówno motywy płynnych żywiołów (wody, obłoków), jak i krótka, sentencjonalna forma nawiązuje do filozofii zen⁴¹. Miłobędzka zresztą kontaktów z zen się nie wypiera. Na pytanie Jarosława Borowca o źródła tej fascynacji, mówi:

Dla mnie jest przede wszystkim spotkaniem z podobnym myśleniem – myśleniem o nieuchwytności „ja”. Nie jestem ani tym, ani tym, ani tamtym. Nie wiem, gdzie to moje „ja” się mieści. I tu spotkałam się – no właśnie – ani z religią, ani z filozofią, ani jednocześnie z jednym i drugim – spotkałam się z myśleniem, które jest mi bliskie właśnie przez to, że nie ma „ja”, że „ja” **jest przepadłe**. Jediną sprawą bliską dla mnie w tamtym świecie jest powtarzana w rozmaity sposób – chociażby przez teksty Bashō, Suzuki czy Krishnamurtiego – potrzeba, konieczność pozbycia się

³⁹ K. Miłobędzka, *jest/jestem...*, s. 159–160.

⁴⁰ Tamże, s. 233.

⁴¹ Zob. B. Suwiński, *Droga na Wschód. „Imiestowy” Krystyny Miłobędzkiej*, [w:] *Wielogłos...*, s. 153–161; M. Malczewski, *O inspiracjach Wschodem w poezji Krystyny Miłobędzkiej*, [w:] *Miłobędzka wielokrotnie...*, s. 51–58. O „buddyjskości” Miłobędzkiej obszernie pisze E. Winiecka (*Z wnętrza dystansu. Leśmian – Karpowicz – Białoszewski – Miłobędzka...*, dz. cyt., s. 375–390).

„ja”. Potrzeba zdjęcia z siebie wszystkich nauczonych rzeczy, wszystkich mądrości, wszystkich mądrych przeczytanych książek [podkr. K.M.]⁴².

I właśnie te epifanijne odczucia starała się pokazać Iwona Chmielewska. Mała Miłobędzka zostaje delikatnie wtopiona w las (przez kontur jej główki prześwitują świerki). A na końcu tomu obie bohaterki zostają połączone, jakby spełniając pragnienie poetki wyrażone w jednym z wywiadów (2002): „Gdyby się udało dzieciństwo własne zapisać, będąc dorosłym. Nie kontrolować tego dorosłym rozumieniem, językiem. Być dorosłym i dzieckiem w jednym miejscu”⁴³.

I na końcowych ilustracjach Chmielewskiej obie Miłobędzkie są „w jednym miejscu”. Starsza prowadzi małą za rękę, tylko że jedna idzie w przód, a druga – idzie w tył. Ich ruch jest więc pozorny, a jedność – tylko chwilowa. Lustrzana wersja ilustracji sygnalizuje, że raz prowadzi dziecko, a drugi raz, na końcu – osoba dorosła. Ona właśnie kończy opowieść.

* * *

Czy tom *Na wysokiej górze* to nierozzerwalnie powiązany słowoobraz? Okazuje się, że nie. Tekst językowy i tekst wizualny stanowią dwie niezależne całości i ich wzajemną relację można określić jako **syллеptyczną**⁴⁴. Tak jak w książkach obrazkowych tekst jest minimalizowany, dominuje obraz, który tonuje zabawę językową i nadaje całości charakter medytacyjny. Chmielewska wykorzystuje jego potencjał mimetyczny, by „związać” go z autorką i przesłaniem jej wierszy. Trafnie interpretuje twórczość Miłobędzkiej, która nawiązuje jednocześnie do dwóch tradycji – do polskiej poezji lingwistycznej i do tradycji dalekowschodniej. Chmielewska zdecydowanie wybiera tę drugą⁴⁵.

BIBLIOGRAFIA

- Baluch A., *Wstęp*, w: Czyżewski T., *Poezje i próby dramatyczne*, oprac. A. Baluch, Wrocław 1992, BN, Seria I, nr 273.
- Baranowicz Z., *Polska awangarda artystyczna 1918–1939*, Warszawa 1975.

⁴² J. Borowiec, dz. cyt., s. 173.

⁴³ *Umknąć z języka. Z Krystyną Miłobędzką rozmawiają Ewa Obrębowska-Piasecka, Violetta Szostak*, [w:] *Wielogłos...*, s. 638.

⁴⁴ Zob. typologię zamieszczoną w pracy: M. Cackowska, *Współczesna książka obrazkowa...*, dz. cyt., s. 27–28.

⁴⁵ I. Chmielewska ilustruje również teksty koreańskie o charakterze metafizycznym, zob. K. Heekyoung, I. Chmielewska, *Maum. Dom duszy*, przeł. J. Lee, Wrocław 2016.

- Baszewska M., *Picture booki Iwony Chmielewskiej jako medium otwierające na Innego*, „Toruńskie Studia Bibliologiczne” 2013, nr 2, s. 59–77.
- Borowiec J., *Szare światło. Rozmowy z Krystyną Miłobędzką i Andrzejem Falkiewiczem*, Wrocław 2009.
- Chmielewska I., *Oczy*, Wrocław 2016.
- Heekyoung K., Chmielewska I., *Maum. Dom duszy*, przeł. J. Lee, Wrocław 2016.
- Heistein J., *Futuryzm i jego warianty w literaturze europejskiej*, Wrocław 1977.
- Jarniewicz J., *Iwona Chmielewska pokazuje słowa*, w: tegoż, *Podsluchy i poglądy*, Instytut Mikołów 2015, s. 82–89.
- Jaworska A., O „Sponad” Juliana Przybosia i Władysława Strzemińskiego, „Przestrzenie Teorii” 2009, nr 11, s. 97–130.
- Kaniewska B., O ważności obrazków, czyli ilustracja w książce dziecięcej, w: *Literatura w kregu sztuki. Tematy – konteksty – medialne transformacje*, red. S. Wysłouch, B. Przymuszała, Poznań 2016, s. 155–173.
- Karpowicz T., Falkiewicz A., Miłobędzka K., *Dwie rozmowy (Oak Park / Puszczykowo / Oak Park)*. Wybór listów i ilustracji oraz wprowadzenia K. Miłobędzka, oprac. J. Borowiec, Wrocław 2011.
- Książka obrazkowa. Wprowadzenie*, red. M. Cackowska, H. Dymel-Trzebiatowska, J. Szyłak, Poznań 2017.
- Miłobędzka K., *Gdzie baba siała mak. Gry słowne dla teatru*, Wrocław 2012.
- Miłobędzka K., *jest / jestem (wiersze wybrane 1960/2020)*, wybrał i opracował J. Borowiec, Lusowo 2020.
- Miłobędzka K., *Przesuwanka*. Projekt graficzny E. Białacka, Wrocław 2003.
- Miłobędzka K., *Spis z natury*, t. 3: *Jesteś samo śpiewa*. Z Krystyną Miłobędzką rozmawia Jarosław Borowiec, Lusowo 2019.
- Miłobędzka K., *znikam jestem. Cztery wieczory autorskie*, Wrocław 2010.
- Miłobędzka wielokrotnie*, red. P. Śliwiński, Poznań 2008.
- Miłobędzka K., Chmielewska I., *Na wysokiej górze*, Poznań 2014; wyd. 2: Lusowo 2017.
- Mistrzynie słowoobrazu*. Z Iwoną Chmielewską rozmawia Agnieszka Sowińska, „Gazeta Wyborcza” 2016, 23–24 kwietnia, „Magazyn Świąteczny”, s. 44–45.
- Nycz R., *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001.
- Sobolewska A., *Maski Pana Boga. Szkice o pisarzach i mistykach*, Kraków 2003.
- Sobolewska A., *Mistyka dnia powszedniego*, Warszawa 1992.
- Szwed S., *Kulomiotka* [rozmowa z Iwoną Chmielewską], „Wysokie Obcasy” 2017, 15 lipca, s. 16–21.
- Szyłak J., *To ptak! To samolot! To ikonotekst! Książka – komiks – picturebook (medium czy media?)*, w zbiorze: *Komiks i jego konteksty*, red: I. Kiec, M. Traczyk, Poznań 2014.
- Śniecikowska B., *Słowo – obraz – dźwięk. Literatura i sztuki wizualne w koncepcjach polskiej awangardy 1918–1939*, Kraków 2005.
- Turowski A., *W kregu konstrukttywizmu*, Warszawa 1979.
- Wielogłos. Krystyna Miłobędzka w recenzjach, szkicach, rozmowach*. Wybór, opracowanie i redakcja J. Borowiec, Wrocław 2012.
- Wiercińska J., *Sztuka i książka*, Warszawa 1986.

Winiecka E., *Z wnętrza dystansu. Leśmian – Karpowicz – Białoszewski – Miłobędzka*, Poznań 2012, s. 339–406.

Wysłouch S., *Literatura a sztuki wizualne*, Warszawa 1994.

Seweryna Wysłouch – em. prof. dr hab.; w latach 1998–2011 kierownik Zakładu Semiotyki Literatury w Instytucie Filologii Polskiej UAM w Poznaniu. Autorka prac z zakresu prozy polskiej XX w.: *Proza Michała Choromańskiego* (Ossolineum, Wrocław 1977), *Problematyka symultanizmu w prozie* (UAM, Poznań 1981), *Narracje małe i duże* (Nauka i Innowacje, Poznań 2015); z dziedziny semiotyki literatury i sztuk plastycznych: *Literatura a sztuki wizualne* (PWN, Warszawa 1994), *Literatura i semiotyka* (PWN, Warszawa 2001); *Wyprzedaż semiotyki*, pod red. M. Brzóstowicz-Klajn i B. Kaniewskiej (Wyd. „Poznańskie Studia Polonistyczne”, Poznań 2011), a także z dydaktyki literatury – współautorka *Poetyki stosowanej* (WSiP, Warszawa 1978, 1987, 2000). Zajmowała się także historią polonistyki – udział w zbiorze *Stulecie poznańskiej polonistyki*, t. I–III (2018–2019). ORCID: 0000-0001-5557-5299. E-mail: <sewwys@onet.pl>.

Seweryna Wysłouch – Full professor emeritus at Adam Mickiewicz University in Poznań, from 1998–2011 head of the Chair of Semiotics of Literature at the Institute of Polish Studies. Monographs on 20th-century Polish prose: *Proza Michała Choromańskiego* [*The Prose of Michał Choromański*, 1977], *Problematyka symultanizmu w prozie* [*Problems of Simultaneism in Prose*, 1981], *Narracje małe i duże* [*Narrations Small and Great*, 2015]; studies in the semiotics of literature and of visual arts: *Literatura a sztuki wizualne* [*Literature and Visual Arts*, 1994], *Literatura i semiotyka* [*Literature and Semiotics*, 2001], *Wyprzedaż semiotyki* [*Semiotics for Sale*, 2011]; co-author of the compendium *Poetyka stosowana* [*Applied Poetics*, 1978, 1987, 2000]. She also worked on the history of Polish studies, contributing to the collection *Stulecie poznańskiej polonistyki* [*A Century of Polish Studies in Poznań*, vol. I–III, 2018–2019]. ORCID: 0000-0001-5557-5299. E-mail: <sewwys@onet.pl>.

Na styku mediów, na styku technik. „Foto-grafia” klasyczna i cyfrowa w polskiej poezji najnowszej¹

ABSTRACT. Englander Barbara, *Na styku mediów, na styku technik. „Foto-grafia” klasyczna i cyfrowa w polskiej poezji najnowszej* [The Interface of Media, at the Interface of Technology. The Image of Digital and Traditional Photography in the Most Recent Polish Poetry]. „Przestrzenie Teorii” 37. Poznań 2022, Adam Mickiewicz University Press, pp. 31–44. ISSN 1644-6763. DOI 10.14746/pt.2022.37.2.

The aim of this text is to present the literary image of the breakthrough that occurred with the invention of digital photography. The article focuses on the most contemporary Polish poetry – mainly authors born in the 70s, such as Jacek Dehnel, Marcin Świetlicki or Bronka Nowicka. On the basis of their texts, the literary image of both traditional analog photography and photos created with the use of the latest techniques is reconstructed. In her interpretations, the author uses the tools she has developed herself, which include concepts such as “photo-graphemicality”, which is a combination of features linking text with photography, and “photo-grapheme”, which is its individual realisation.

KEYWORDS: literature, poetry, photography, contemporary literature, new medias, photo-graphemicality

Ponad 150 lat dzieli moment, w którym Nicéphore Niépce otrzymał pierwszy negatywowy obraz fotograficzny, od dnia, gdy narodziła się foto-grafia cyfrowa. Wraz z przejściem z klasycznego obrazu do cyfrowego zapisu, spotęgowały się pragnienia, którymi medium to karmiło się od samego swojego zarania: możliwie najszybszego utrwalenia zastanego widoku i jego jak najszerzej reprodukcji. Ani żadna inna dziedzina sztuki, ani też żadne inne medium nie przechodziło tak gwałtownych przemian, związanych z rozwojem techniki, jak fotografia – zarówno w momencie samego cyfrowego przełomu, jak i wcześniej (np. podczas przejścia od aparatów wielkoformatowych do tzw. „małego obrazka”). Przekształcenia te sięgają samych fundamentów fotografii: materialności papierowej odbitki (czy w przypadku eksperymentów Niépce: szklanej tafli), sposobu jej powstawania, czy rodzących się wokół niej relacji nadawczo-odbiorczych. Co za tym idzie, to właśnie fotograficzny sposób zapisu najpełniej pozwala przyjrzyć się przemianom,

¹ Publikacja powstała w ramach projektu badawczego nr 2018/31/N/HS2/02651, finansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki. W ramach tego projektu opublikowana została również książka *Photo-Graphemity: Photography and Poetry at the Turn of the 21st Century*, w której znajdują się rozszerzone wyniki przywoływanych tu badań. B. Englander, *Photo-Graphemity: Photography and Poetry at the Turn of the 21st Century*, Berlin 2022.

jakie przynosi cyfrowy przełom. Być może dlatego tak często pojawia się on w tekstach polskich poetów, publikujących po 1989 roku.

Celem niniejszego szkicu będzie właśnie zbadanie tego literackiego wizerunku. W interpretacjach korzystam z takich pojęć jak foto-grafemiczność tekstu i foto-grafem. Pierwsze z nich akcentuje spłot tkanki literackiej z obrazem fotograficznym lub też zespołem cech, kojarzonych z tym medium. Foto-grafem byłby natomiast ich tekstową realizacją, jednostkowym „punktem styku” pomiędzy dwoma mediami. Obydwie te kategorie traktują związki między literaturą i fotografią dość szeroko: od oczywistych nawiązań do konkretnych zdjęć, przez odwołania do sposobu kreacji fotograficznego obrazu i jego literackiego „wyglądu”, po relacje formalne między tymi dziedzinami sztuki. O narzędziach tych – jak wierzę, dość uniwersalnych – i ich zastosowaniu w interpretacji tekstu poetyckiego pisałam szerzej w artykule „Czy dotyka Cię czas?”. *Foto-grafemiczność tekstu na podstawie utworu Tomasa Różyckiego Las tropikalny*².

Ich wykorzystanie – przynajmniej mam taką nadzieję – pozwala spojrzeć na związki między literaturą a innymi mediami nieco szerzej, niż czynił to np. Andrzej Hejmej w kanonicznym już tekście *Intermedialność i literatura intermedialna*, opublikowanym w 2010 roku. Wyróżnienie kilku sposobów funkcjonowania przylegających do siebie sztuk (ich „namacalnego” współistnienia, odniesień między poszczególnymi dziełami czy transpozycji medialnych³), choć upraszczające typologicznie, wydaje się już – w świecie, w którym media tak silnie przenikają się ze sobą – nie do utrzymania⁴. Bliższa moim badaniom wydaje się koncepcja „interferencji” między nimi⁵, najbliższe natomiast – stanowisko François Soulagesa, który w słynnym tekście *Estetyka fotografii. Strata i zysk* pisał następująco:

Związki fotografii i literatury nie mogą polegać jedynie na świadczeniu sobie wzajemnie dobrych i lojalnych usług. Jeżeli w obrębie obu dziedzin sztuki pracuje się nad nimi poważnie i otwarcie, to są one poświęcone przekształceniu ich obu, to znaczy uznaniu pewnych typów działania za przestarzałe i umożliwienia zaistnienia nowych⁶.

² „Czy dotyka Cię czas?”. *Foto-grafemiczność tekstu na podstawie utworu Tomasa Różyckiego Las tropikalny*, „Forum Poetyki” 2019, nr 17, w ramach w realizacji projektu badawczego nr 2018/31/N/HS2/02651, finansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki.

³ A. Hejmej, *Intermedialność i literatura intermedialna*, [w:] *Kulturowe wizualizacje doświadczenia*, red. W. Bolecki, A. Dziadek, Warszawa 2010, passim.

⁴ Poza taką kwalifikację wychodził zresztą również Andrzej Hejmej w opublikowanym sześć lat później tekście *Komparatystyka intermedialna*. A. Hejmej, *Komparatystyka intermedialna*, „Rocznik Komparatystyczny” 2016, nr 7, passim.

⁵ Por. A. Dziadek, *Obrazy i wiersze*, Katowice 2011, s. 8.

⁶ F. Soulages, *Estetyka fotografii. Strata i zysk*, przeł. B. Mytych-Forajter, W. Forajter, Kraków 2007, s. 309.

To właśnie ślady wzajemnych oddziaływań między mediami wydają się najistotniejsze dla zbadania literackiego obrazu przemian kultury wizualnej, nadchodzących wraz z cyfrowym przełomem.

Chlorki *versus* piksele

Bardzo szczegółny opis tworzenia fotografii znaleźć można w wierszu *Pudełko jak dla lali tylko trochę większe* Dariusza Suski, ukazującym, tak szeroko opisywany przez Rolanda Barthesa, związek tego medium z doświadczeniem ludzkiej śmiertelności:

[...]

w pudełeczku białe satyny, koronki,
zdjęcie podniszczone (rok siedemdziesiąty),
musiał być fotograf, musieli zapłacić,
żeby był by pstrykał, stoi wujek Kazik

i ciocia z Wrocławia, kilka osób w kółko,
ja miałem dwa latka, więc nic nie pamiętam
(to absurd, że bycie zależy od zdjęcia,
powinno być na odwrót), całują go w czółko,

potem taśma z pogrzebku idzie do roztworu,
a utrwalacz utrwała szczegóły ubiory
(szaliczek pod szyjką), kolor nie istnieje,
bieli się domyślasz, w niej leży Andrzejek.

[...] ⁷

Dariusz Suska w tym krótkim fragmencie wykorzystuje wiele foto-grafemów. Wprost, niemal z reporterską dosłownością, przywołuje wszystkie etapy powstawania obrazu: od „pstryknięcia”, po procesy chemiczne, doprowadzające do powstania fotografii. Warto tu zwrócić szczególną uwagę na zdanie otwierające trzecią strofę tego fragmentu. Wyrażenie przyimkowe, zawarte w foto-grafemie „taśma z pogrzebku” można odczytywać zarówno jako sformułowanie pozwalające określić czas i miejsce rejestracji obrazu (a tym samym ich temat), jak i element procesu jego pozyskiwania. W takiej interpretacji, foto-grafem ten odnosiłby się do gestu „zanurzenia” materiału światłoczułego w fotografovanych wydarzeniach – analogicznym wobec jego późniejszego wprowadzenia do roztworów z wywoływaczem i utrwalaczem.

⁷ D. Suska, *Pudełko jak dla lali, tylko trochę większe*, [w:] tegoż, *Czysta ziemia 1998–2008*, Wrocław 2008, s. 107.

Dla klasycznego rozumienia fotografii istotne są również foto-grafemy dotyczące powstałego już zdjęcia, a wiążące się z jego ukształtowaniem tonalnym. Obraz fotograficzny stanowi tu układ jasnych i ciemnych plam, w których biel – z całą powiazaną z nią symboliką, dotyczącą m.in. niewinności – głęboko wpisana zostaje w przestrzeń pogrzebu i żałoby po śmierci dziecka. Sposób, w jaki zwłoki spoczywają „w bieli” zdaje się wykraczać poza proste określenie ubioru, lecz raczej sytuować postać martwego chłopca w pewnej niedookreślonej, ale wyraźnie odwzorowanej na płaszczyźnie zdjęcia, przestrzeni. Takie rozumienie obrazu, zasadzające się na komplementarności światła i ciemności, wydaje się mieć wyraźnie foto-grafemiczny rodowód. Wrażenie to podkreśla sformułowanie „kolor nie istnieje”, które odnosi się zarówno do technicznych uwarunkowań dawnej fotografii, jak i emocji związanych z jej oglądem.

Foto-grafem dotyczący samej istoty pozyskanego w klasyczny sposób obrazu wykorzystuje również w tytule swojego wiersza Jacek Dehnel:

Ostrość

Miało być co innego: twoja głowa w jakimś
konkretnym, ładnym świetle, skrawek swetra z zamkiem
i tło nieokreślonych kształtów i kolorów:
szare romby, maziaje, przypadkowość kliszy
– stamtąd te same chlorki, tlenki, antymony
kwasy, żrące kąpiele wydobyły prawdę,
która leży szeroko, szeroko i barwnie,
piętnaście na dwadzieścia, jak wilgotna ziemia
gdy wody już opadły, a arka zaryła
dziobem⁸.

Powstawanie analogowej odbitki dla Dehnela staje się wydobywaniem obrazu z „przypadkowości kliszy”. Jest ono wyraźnie procesualne, a uzyskanie końcowego wizerunku ma w sobie walor zarówno jego ocalenia, jak i odkrywania nowego świata – jak w metaforze Arki Noego, kończącej ten utwór. Jak zauważyła Marianna Michałowska:

Wracając do technik wypartych przez technologie cyfrowe musimy powtórnie uczyć się cierpliwości. Utajony obraz pozostaje niewywołany długo. Trzeba czekać, a czekanie we współczesnym świecie wydaje się niemożliwe. Chcemy zobaczyć natychmiast, mieć pewność, że zrobione przez nas zdjęcie jest dobre. Fotografia analogowa takiej pewności nam nie gwarantowała — zwłaszcza w podróży, gdy w pobliżu nie było możliwości obróbki. Tym większe jednak zaskoczenie pojawiała się, gdy film

⁸ J. Dehnel, *Ostrość*, [w:] tegoż, *Brzytwa okamgnienia*, Wrocław 2007, s. 12.

wywołaliśmy – nagle powracał obraz wydarzenia nieco już zatartego w pamięci. Wspaniale przekształcony fotografią⁹.

Wykorzystanie przez Dehnela metafor związanych z wodą wydaje się naturalne w kontekście procesów ciemniowych. Odwoływała się do nich również Bronka Nowicka w prozach poetyckich z tomiku *Nakarmić kamień*:

[...] Dziecko schodzi nad rzekę rzeczy, która przyjmuje wszystko, nie odda niczego. Płyną przedmioty. Fotografie: jak martwe ryby do góry brzuchami, tak one twarzami do góry. Ludzie na portretach nabrali wody w usta, nauczyli się oddychać skrzelami, które wyrosły im z tyłu głów, na otokach kapeluszy na zarzuconych na plecach warkoczach.[...]

Każdy przedmiot w tej rzece szuka swojej dłoni, każdy człowiek nad brzegiem szuka swojej rzeczy. Nie da się wejść do wody, można tylko patrzeć. Dziecko zaczeka tu aż się obudzi. Może zobaczy to, co kiedyś znało z dotyku, teraz tylko z imienia¹⁰.

Sposób tworzenia fotografii zdaje się właśnie „wylawianiem” pojedynczego obrazu z całego ich uniwersum. Równocześnie Nowicka wprost wykorzystuje foto-grafemy związane z procesami ciemniowymi, jak choćby porównanie fotografii, leżących w wywoływaczu, z rybami, dryfującymi brzuchami do góry.

O ile jednak w wierszu Nowickiej woda jest środowiskiem umożliwiającym swobodną egzystencję (pod warunkiem dokonania daleko idących przekształceń w wizerunkach sfotografowanych postaci), o tyle u Dehnela mamy do czynienia z foto-grafemami, akcentującymi działanie żrących substancji, wytrawiających obraz. W tej perspektywie jego powstawanie to nie powolne dryfowanie, lecz reakcja głęboko ingerująca w powierzchnię, na której on powstaje – niszcząca, gwałtowna i nieprzewidywalna. A równocześnie pozwalająca wydobyć prawdę. W ten sposób uzyskiwany jest obraz, na którym „Miało być co innego: twoja głowa w jakimś / konkretnym, ładnym świetle, skrawek swetra z zamkiem / i tło nieokreślonych kształtów i kolorów”. Realne przenika się jednak z surrealem, a rzeczywiste kształty ustępują „maziajom”, będącym świadectwem procesów chemicznych, toczących się poza możliwościami ludzkiej ingerencji i tworzących świat niedostępny poznaniu.

W zupełnie odmienny sposób funkcjonuje foto-grafem, za jaki należałoby uznać przerzutnię wieńczącą pierwszy wers utworu Dehnela. Sposób, w jaki dzieli ona na pół wyrażenie „twoja głowa w jakimś / konkretnym, ładnym świetle” analogiczny jest do fotograficznego kadrowania – oddzielającego głowę od tułowia uwiecznianej postaci. Ta – by posłużyć się sformułowa-

⁹ M. Michałowska, *Obraz utajony. Szkice o fotografii i pamięci*, Kraków 2007, s. 128–129.

¹⁰ B. Nowicka, *Kasztan*, [w:] *też*, *Nakarmić kamień*, Wrocław 2015, s. 49.

niem Jacka Dehnela – „brzytwa okamgnienia” w swej ostrości i celowości stanowi wyraźny kontrast wobec foto-grafemów odnoszących się do sposobu ukształtowania obrazu.

Marcin Świetlicki w wierszu *Ostatni numer* pisał następująco:

Tego się nie da z niczym porównać ten moment, kiedy zabieram
swoje zabawki, a oni na scenie grają końcówkę Gotham albo
Listopada, idę do łazienki, chcę wymiotować, nie wymiotuję. Albo
kładę się na podłodze garderoby i nie wiem, nie myślę. Zanim świat
przyjdzie i zrobi sobie ze mną selfika¹¹.

Wartość foto-grafemu, odnoszącego się do sposobu wykonywania zdjęcia zyskuje wykorzystywana przez Świetlickiego epifora. Mnogość możliwych obrazów zdaje się analogiczna do konieczności (ale i wielości) wyborów, dokonywanych podczas wykonywania zdjęcia – gdy w ramę kadru ujęty zostaje jedynie wycinek rzeczywistości.

Niemal natychmiastowy obraz, powstający w aparatach cyfrowych – rugujący zarówno sam proces wywoływania, jak i stadium obrazu utajonego czy negatywu (który wydaje się jedną z najciekawszych i najbardziej inspirowanych fotograficznych metafor), jest jakże daleki od wielowarstwowego wizerunku opisywanego przez Dehnela czy od sytuacji wykonywania zdjęcia, o której pisał Dariusz Suska (gdy „musiał być fotograf, musieli zapłacić / żeby był, by pstrykał”).

W poszukiwaniu materialności obrazu

Jacek Dehnel w wierszu *Aleksanderplatz* następująco opisywał sytuację wykonywania zdjęcia:

[...]
Sfotografować – i koniec,
szarganie po okładkach, rozkładówkach, instagramach
zapisać – to samo

Tylko w tej jednej chwili, z uniesionymi włosami
kiedy ona jeszcze myśli, że nikt jej nie widzi,
a ja jeszcze nie myślę, żeby ją zapisać,
widzimy oboje to piękno, niezmacone¹²

¹¹ M. Świetlicki, *Ostatni numer*, [w:] tegoż, *Drobna zmiana*, Kraków 2016, s. 60.

¹² J. Dehnel, *Aleksanderplatz*, [w:] tegoż, *Najdziwniejsze*, Wrocław 2019, s. 39.

W tekście tym autor *Fotoplastikonu* zdaje się stawiać znak równości między „udostępnianiem” zdjęcia w cyfrowym strumieniu treści a upublicznieniem wizerunku w „drukowanych” mediach – obydwie te sposoby zapisu zdają się, zdaniem Dehnela, odzierać ów „przedfotograficzny”, Bressonowski moment z aury tajemniczości. Tymczasem jedną z podstawowych różnic między obrazem analogowym i cyfrowym jest materialność „klasycznej”, papierowej odbitki. Ślady przejścia pomiędzy nią a wirtualnym repozytorium obrazów – zapisywanych w „chmurze” lub jedynie przewijających się w strumieniu medialnego przekazu – można odnaleźć w *Wierszu na „m”*. Justyny Bargielskiej:

Wyobraź sobie, że nastąpiła awaria pola magnetycznego
ziemi. Stare zdjęcia podryfowały w kosmos, jak zgniłe
liście, które znudzone cudem życia po prostu wróciły
na drzewa, zajęły je i okupują. Ptaki wisząc w powietrzu,
patrzają na ich powrót i myślą: może nie byliśmy wolne?
Wyobraź sobie, że możemy wybierać od nowa, tak,
by za każdy ruch spotkała nas nagroda. Co wybierzesz,
zimowy zoolog i zwierzęta obojętnie podnoszące ciężkie
głowy, dziecko grzebiące w ziemi, wspólny tren robaków
i enzymów czy chorego psa, żeby cię dobrze kochał (daj
mu moje imię, żeby cię dobrze kochał) i mój włos na
twojej poduszce codziennie? Za te zwyczajne widoki
drogo się płaci, a i tak czasem dzwonisz i nikt się nie zgłasza,
a po piątym sygnale słychać trochę jak ocean a trochę
jakby chaconne w którejś z tych starych skał: zwierzęta
obojętnie podnoszą ciężkie głowy. Możliwe, że to ja
wprowadziłam się do tego pustego mieszkania nad nami¹³.

Lęk przed utratą (tak charakterystyczny dla poetyki tej autorki) splata się z doświadczeniem Derridiańskiego *farmakonu*. U Bargielskiej pamięć zostaje nie tylko zastąpiona przez obraz, ale również podlega tym samym prawom, co materialne fotograficzne archiwum. Poszczególne obrazy-wspomnienia składają się w album, z którego mogą być wylawiane: „Wyobraź sobie, że możemy wybierać od nowa, tak by za każdy ruch spotkała nas nagroda”, tym samym kształtując *de facto* osobowość osoby wspominającej. Decyzja ta staje się analogiczna do wyboru dróg życiowych – dokonywanego jednak *post factum*, ze świadomością tego, która z opcji jest w danym momencie najdogodniejsza.

Potencjał wyboru uwypukla zawarty w doświadczeniu przeglądania albumu fotograficznego (prywatnego archiwum) walor materialności odbitki. „Fotografie są kartkami, które mogą przechodzić z rąk do rąk”¹⁴ – pisał

¹³ J. Bargielska, *Wiersz na „m”*, [w:] tejże, *Szybko przez wszystko*, Wrocław 2013, s. 62.

¹⁴ V. Flusser, *Ku filozofii fotografii*, Warszawa 2015, s. 97.

Vilém Flusser. Foto-grafemy, z których korzysta Bargielska, pokazują, że zdjęcia to jedynie kawałki papieru – mogące „odlecieć w kosmos”, zabierając ze sobą na zawsze zapisane w nich obrazy. „Stare zdjęcia” porównywane są do „zgniłych liści” – foto-grafem ten pokazuje, jak bardzo procesy następujące na ich powierzchni, powodując stopniową utratę obrazu, podobne są do tych, zachodzących w naturze.

Do takiego sposobu percepcji zdjęcia – obrazu „zapisanego” na kartce papieru – odnosi się Marcin Wiącek w wierszu *Robię Ci zoom i zachwycam się*:

Dotykam twojego zdjęcia. Przykładam je do czoła jak jasnowidz
tropiący ciała zaginionych. Widziałem

taki program w TV. Jakiś facet umiał wyczuć
przez 115 kartek papieru ludzki włos.

Robię coś podobnego. Próbuję cię wyczuć
przez papier fotograficzny.

Ziarno papieru jest szorstkie jak język kota.
Pod palcami ziarno zaczyna rosnać.

Zamienia się w labirynt. Zostawiłaś mi ślad, nie,
nitkę śliny. Nic.

Owalne ślady szminki na lustrze. One są tak samo
nieprawdopodobne jak kręgi w zbożu.

Na szczęście dziś wieczór jestem Davidem Duchownym z X files.
A ty jesteś moją agentką Scully z XXX files.

Przeglądam nasze archiwa. Wygląda na to,
że bawiąc się czarodziejskim

guziczkiem nieopatrznie wcisnąłem REC. Powiem jedno:
są sprawy, które nie ulegają przedawnieniu

a tylko wstrzymaniu, dlatego podświetlonym
włączeniu Twoich ud, czeka trójkącik PLAY¹⁵.

W wierszu Wiącka obcowanie z obrazem zyskuje *stricte* sensualny, jeśli nie mediumistyczny wymiar – niemożliwy do uzyskania poza fizyczną namacalnością przedmiotu. Małgorzata Lebda, w swej interpretacji tego tekstu,

¹⁵ M. Wiącek, *Robię Ci zoom i zachwycam się*, [w:] tegoż, *Equilibrium*, Sopot 2009, s. 46.

śluszenie akcentowała erotyczne skojarzenia związane z tym doświadczeniem¹⁶. Zbudowane zostały one dzięki wykorzystaniu foto-grafemu, jakim jest przywołanie „ziarna” stanowiącego strukturę obrazu. Jego powiększanie zyskuje niemal Lacanowski wymiar, stanowiąc wyraźną eskalację pragnienia doświadczenia – aż do zatarcia się jego przedmiotu (jak zaznaczała Anna Łebkowska, „każde zbliżenie oglądającego do zdjęcia pozwala dostrzec najwyżej jego płaskość i ziarnistość”¹⁷).

W wierszu *Prima* Jacek Dehnel snuł następującą refleksję:

[...]

Czy wolno pytać matkę swojego chłopaka

o sprawy tak intymne, własne, bliskie ciała
jak śmierć? Czy mogą sobie tak na to pozwalać

tylko dlatego, że go widzę, jak po tobie
płacze, kadrując tamto zdjęcie w Photoshopie?¹⁸

Podobnie jak wiersz Wiącka, tak i tekst Dehnela odwołuje się do kadrowania i powiększania obrazu. Jednak w przypadku tego pierwszego był to obraz analogowy, u autora *Fotoplastikonu* natomiast – cyfrowy. Różnice między nimi następująco określał W.J.T. Mitchell:

W tym miejscu fotografia i obrazowanie cyfrowe uderzająco się od siebie różnią, ponieważ zmagazynowana tablica liczb nie ma w sobie niczego z delikatnego oporu, jaki stawia pokryta emulsją powierzchnia zdjęcia. Co więcej, w tym przypadku można całkowicie odwrócić twierdzenie Westona: podstawową cechą informacji cyfrowej jest to, że można nią w łatwy sposób manipulować za pomocą komputera. Jest to po prostu kwestia zastąpienia starych cyfr nowymi¹⁹.

Ów „delikatny opór” wydaje się szczególnie widoczny w wierszu Mariusza Wiącka. W przypadku tekstu Dehnela, osadzonego w cyfrowej rzeczywistości, kadrowanie (mające tu prawdopodobnie również walor przybliżania obrazu) nie ma już tak sensualnego wymiaru – choć w oczywisty sposób również uruchamia wspomnienia, eskalując emocje.

¹⁶ M. Lebda, *Poezja wobec fotografii*, [w:] *Poezja polska po roku 2000*, red. T. Dalasiński, A. Szwagrzyk, P. Tański, Seria Krytyczna, Biblioteka „Inter–”, Toruń 2015, s. 181.

¹⁷ A. Łebkowska, *Fotografia jako empatyczna mediacja*, [w:] *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk i odwrotnie*, red. S. Balbus, A. Hejmej, J. Niedźwiedz, Kraków 2004, s. 121.

¹⁸ J. Dehnel, *Prima*, [w:] tegoż, *Rubryki zysków i strat*, Wrocław 2005, s. 95–96.

¹⁹ W.J.T. Mitchell, *Oko zrekonfigurowane. Prawda wizualna w epoce post-fotograficznej*, [w:] *Teoria i estetyka fotografii cyfrowej*, red. P. Zawojski, Warszawa 2017, s. 101.

Tekst ten wyraźnie splata się z utworem Bargielskiej w Derridiańskim pojęciu archiwum. W przypadku utworu *Robię Ci zoom i zachwycam się* ma ono w oczywisty sposób wymiar jeśli nie cyfrowy, to intermedialny: wspomnienia w nim nagromadzone podlegają percepcji znanej z odtwarzaczy wideo. Poruszające się obrazy można zatrzymać lub przyspieszyć, a te wstrzymane – uruchomić ponownie. W tym kontekście za foto-grafem można uznać również sposób ukształtowania tekstu, w którym niemal każda z dwuwersowych strof przynosi nieco inny obraz, nasuwając skojarzenia ze zbiorem fotografii. Archiwum, do jakiego odnosi się Bargielska, wydaje się mieć wymiar *stricte* analogowy. Jednocześnie jednak możliwość „wyboru wspomnień”, do którego odwołuje się autorka *Dwóch fiatów*, nasuwa skojarzenia z mnogością obrazów, z jakimi stykamy się w sieci – zdjęć równocześnie bardzo intymnych, jak i (dla większości odbiorców), kompletnie anonimowych. Wpisane w wiersz doświadczenie niemal samorzutnego ich „dryfowania” znajduje swe odzwierciedlenie w mieszaniu się ludzkich losów, do którego w nieco surrealistycznej formule odwołuje się Bargielska w zakończeniu utworu.

Fred Ritchin, odwołując się do sformułowań Alberto Giacomettiego, następująco komentował różnicę między obrazem cyfrowym i analogowym:

Niezliczone rzesze fotografów intensywnie zapatrzonych nie w otaczający świat, nie w zakochanych biorących ślub lub absolwentów odbierających dyplomy, lecz w tył aparatów fotograficznych lub na telefony komórkowe w poszukiwaniu obrazu na niewielkich ekranach lub przywołując na tychże ekranach przeszłość jako archiwalny obraz — oto symptomy prymatu obrazu nad istnieniem, które ma on przedstawiać. Wydaje się, że odrzuciliśmy faktyczne doświadczenie i splaszczylismy je do rozmiarów małego prostokąta, wybierając jego wariant w postaci pokazu slajdów. Fakt, że wolimy obraz, nie wypływa z tego, że czyni on doświadczenia bardziej bezpośrednio „realnymi”, lecz dlatego, że czyni je bardziej nierealnymi — jest to nierealność, w której mamy nadzieję odnaleźć transcendentną nieśmiertelność, wyższą, mniej skończoną rzeczywistość²⁰.

W bardzo podobny sposób (choć być może nie wartościując tego zjawiska) do przemian technologicznych odnosi się Ewa Lipska, w wierszu *Sztuczna inteligencja* z tomiku *Pamięć operacyjna*:

Nie ma litości.
Jest maszyna.
Ona ci wytłumaczy
co chcę ci powiedzieć.
Przechwyci twoje dane
do mojego serca.

²⁰ F. Ritchin, *W rzeczywistości cyfrowej*, [w:] *Teoria i estetyka fotografii cyfrowej...*, s. 337.

Na ekranie wiadomości
z tamtego świata.
Spleśniałe liście listów
w skrzynce mailowej:
Poeta Robert Lowell
umarł w taksówce.
To jego przedostatni kurs
na cmentarz w Dunbarton.

I chociaż
wszystko co ludzkie
odkładane jest na przeszłość
nasze selfie zapisuje lżę
która miesza się z oberwaną chmurą²¹.

Owa maszyna (chciałoby się rzec: bezduszna) staje się nie tylko pośrednikiem, ale i tłumaczem. Jak jednak pisał w wierszu 23. Marcin Sendecski, „Porysowany wyświetlacz / porysowane wyświetla”, a – zgodnie z tezami W.J.T. Mitchella – medium staje się częścią przekazywanej treści.

W jej strumieniu można odnaleźć *selfie*, nowy gatunek fotograficzny, który – choć zrodził się z autoportretu – wydaje się symbolem przemian, jakie zaszły w fotograficznym medium wraz z cyfrowym przełomem. Jak jednak podkreślała Kandice Rawlings, *selfie*, choć tak silnie zanurzone w historii fotografii, równocześnie w pewien sposób „występuje przeciw niej”, poprzez konieczność nieustannej reprodukcji i udostępniania obrazów²². Ich ciągle wytwarzanie i udostępnianie ma często głównie walor autokreacyjny, a zdjęcie niejednokrotnie zdaje się funkcjonować jako komunikat o dominującej funkcji fatycznej.

W tym kontekście warto zwrócić uwagę na jeszcze jeden wiersz Ewy Lipskiej – autorki niemal o pokolenie starszej niż większość poetów tu przywoływanych, jednak niezmiernie chętnie wykorzystującej w swoich utworach foto-grafemy związane z cyfrowym funkcjonowaniem obrazów:

Czytnik linii papilarnych

Kładziemy palec
na czytniku linii papilarnych
i zaczynamy się kochać

²¹ E. Lipska, *Sztuczna inteligencja*, [w:] tejże, *Pamięć operacyjna*, Kraków 2017, s. 43–44.

²² K. Rawlings, *Selfies and the History of Self-Portrait photography*, <<https://blog.oup.com/2013/11/selfies-history-self-portrait-photography>> [dostęp: 21.05.2021].

Nasze wirtualne pliki ciał
w albumach
blogach
w notesach znajomych.
Nowe zdarzenia
Nowe polubienia.

Lubi nas Coca-cola
Ronaldo i Papież.

Jesteśmy już
w kontaktach
i w powiadomieniach.

Nasze łóżko
na osi czasu.
Dotknij mnie
i przytrzymaj.

Całujemy się
z miliardami ust²³.

Nieustanna replikacja i udostępnianie „naszych wirtualnych plików ciał” sprawia, że granica pomiędzy bytem i jego przedłużeniem w cyfrowym świecie wydaje się zacierać. Staje się to – zdaje się mówić Ewa Lipska – właśnie za sprawą fotografii cyfrowej, która przenosi nas w przestrzeń interfejsu tak głęboko, że stajemy się jego nieodłącznymi elementami. Niczym w przypadku Baudrilliardowskich symulaków, dotykamy „milionów” ust. Wszystkie te wyrażenia („jesteśmy już w kontaktach”, „dotknij mnie / i przytrzymaj”, „całujemy się / z miliardami ust”, „lubi nas coca-cola” i wiele innych) to wyraźne foto-grafemy, odnoszące się do sposobu funkcjonowania obrazów w cyfrowym świecie. Nieustanna multiplikacja zdjęć, prowadząca do tworzenia coraz mniej wyraźnych „kopii kopii”, w których poszczególne sensory ulegają zacieraniu się, zmienia nie tylko sposób ich percepcji, ale również – ujmując rzecz bardzo szeroko – naszego egzystowania w świecie. Warto przy tym zauważyć, że za foto-grafem można uznać sposób budowy tekstu, którego forma graficzna, ukształtowana wieloma przerzutniami, przywołuje skojarzenia ze scrollowaniem obrazów cyfrowych, zawartych w strumieniu internetowego przekazu. Nasze ikony – tak jak w pierwotnym rozumieniu tego słowa – pozwalają na uobecnienie zawartej na nich postaci. Przewi-

²³ E. Lipska, *Czytnik linii papilarnych*, [w:] tejże, *Czytnik linii papilarnych*, Kraków 2015, s. 10.

jając przed oczami tekst i zawarte w nim obrazy, „scrollujemy” również rzeczywistość.

„To absurd, że bycie zależy od zdjęcia” – pisał w *Pudełku jak dla lali...* Dariusz Suska. Ów, nieco Barthes’owski w wymowie, spłot życia i fotografii wyraźnie uwypukla się w sposobie funkcjonowania fotografii w cyfrowym świecie, gdzie poszczególne obrazy ulegają nieustannej, Baudrilliardowskiej multiplikacji, a ich wymowa ma walor wyraźnie autokreacyjny.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA PODMIOTOWA

- Bargielska J., *Wiersz na „m”*, [w:] tejże, *Szybko przez wszystko*, Wrocław 2013, s. 62.
Dehnel J., *Aleksanderplatz*, [w:] tegoż, *Najdziwniejsze*, Wrocław 2019, s. 39.
Dehnel J., *Ostrość*, [w:] tegoż, *Brzytwa okamgnienia*, Wrocław 2007, s. 12.
Dehnel J., *Prima*, [w:] tegoż, *Rubryki zysków i strat*, Wrocław 2005, s. 95–96.
Lipska E., *Czytnik linii papilarnych*, [w:] tejże, *Czytnik linii papilarnych*, Kraków 2015, s. 10.
Lipska E., *Sztuczna inteligencja*, [w:] tejże, *Pamięć operacyjna*, Kraków 2017, s. 43–44.
Nowicka B., *Kasztan*, [w:] tejże, *Nakarmić kamień*, Wrocław 2015, s. 49.
Suska D., *Pudełko jak dla lali, tylko trochę większe*, [w:] tegoż, *Czysta ziemia 1998–2008*, Wrocław 2008, s. 107.
Świetlicki M., *Ostatni numer*, [w:] tegoż, *Drobna zmiana*, Kraków 2016, s. 60.
Wiącek M., *Robię Ci zoom i zachwycam się*, [w:] tegoż, *Equilibrium*, Sopot 2009, s. 46.

BIBLIOGRAFIA PRZEDMIOTOWA

- Dziadek A., *Obrazy i wiersze*, Katowice 2011.
Englander B., „Czy dotyka cię czas?” *Foto-grafemiczność tekstu na podstawie utworu Tomasza Różyckiego Las tropikalny*, „Forum Poetyki” 2019, nr 17.
Flusser V., *Ku filozofii fotografii*, przeł. J. Maniecki, Warszawa 2015.
Hejmej A., *Intermedialność i literatura intermedialna*, [w:] *Kulturowe wizualizacje doświadczenia*, red. W. Bolecki, A. Dziadek, Warszawa 2010, passim.
Hejmej A., *Komparatystyka intermedialna*, „Rocznik Komparatystyczny” 2016, nr 7.
Lebda M., *Poezja wobec fotografii*, [w:] *Poezja polska po roku 2000*, red. T. Dalasiński, A. Szwagrzyk, P. Tański, Seria Krytyczna, Biblioteka „Inter–”, Toruń 2015.
Łebkowska A., *Fotografia jako empatyczna mediacja*, [w:] *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk i odwrotnie*, red. S. Balbus, A. Hejmej, J. Niedźwiedź, Kraków 2004.
Michałowska M., *Obraz utajony. Szkice o fotografii i pamięci*, Kraków 2007.
Mitchell W.J.T., *Oko zrekonfigurowane. Prawda wizualna w epoce post-fotograficznej*, [w:] *Teoria i estetyka fotografii cyfrowej*, red. P. Zawojski, Warszawa 2017.
Rawlings K., *Selfies and the History of Self-Portrait photography*, <<https://blog.oup.com/2013/11/selfies-history-self-portrait-photography>> [dostęp: 21.05.2021].

Ritchin F., *W rzeczywistości cyfrowej*, [w:] *Teoria i estetyka fotografii cyfrowej*, red. P. Zawojski, Warszawa 2017.

Soulages F., *Estetyka fotografii. Strata i zysk*, przeł. B. Mytych-Forajter, W. Forajter, Kraków 2007.

Barbara Englander – dr, Uniwersytet Śląski w Katowicach, literaturoznawca, zajmuje się najnowszą poezją polską, a szczególnie jej związkami z fotografią. Jest autorką książki *Photo-Graphemity: Photography and Poetry at the Turn of the 21st Century*, wydanej w ramach projektu badawczego nr 2018/31/N/HS2/02651, finansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki. ORCID: 0000-0002-4107-0801. E-mail: <b.englander@o2.pl>.

Barbara Englander – PhD, University of Silesia in Katowice, literary scholar, deals with recent Polish poetry, especially its relationship with photography. She is the author of *Photo-Graphemity: Photography and Poetry at the Turn of the 21st Century*, published as part of research project no. 2018/31/N/HS2/02651, funded by the National Science Centre. ORCID: 0000-0002-4107-0801. E-mail: <b.englander@o2.pl>.

U źródeł chaosu. Relacje słowa i obrazu w Czarnych kartach grupy Oneiron

ABSTRACT. Szweda Joanna, *U źródeł chaosu. Relacje słowa i obrazu w Czarnych kartach grupy Oneiron* [The Roots of Chaos. Word and Image Relations in Oneiron's *Black Cards*]. „Przestrzenie Teorii” 37. Poznań 2022, Adam Mickiewicz University Press, pp. 45–70. ISSN 1644-6763. DOI 10.14746/pt.2022.37.3.

The article presents the first extended discussion of the structure of Oneiron's *Black Cards* – the neo-avant-garde project connecting image and word. Using literary instruments, the author attempts to read this work on three basic levels: the perception of the series, the analysis of the space of every single card, and an attempt to decipher the autonomous “micro-works” falling into the card area. Multilayerism refers to the original premise of the creators. Thanks to their collective and aleatory work, *Black Cards* were meant to reflect the game of the subconscious. This reading of the *Cards* on three levels is aimed at identifying the sources of inspiration of the artists participating in the work and determining the role of words and literature in this multifaceted intention.

KEYWORDS: Oneiron, neo-avant-garde, *Black Cards*, Lexicon, surrealism

*Zanim powstało morze, ziemia
i niebo, które wszystko okrywa,
jedno oblicze miała Natura
– wielka bezkształtna bryła –
Chaos¹.*

Owidiusz

Chaos wita w Tobie łotra świętego².

J. Markiewicz

Działalność neoawangardowej grupy Oneiron jest jednym z przejawów zjawiska określanego mianem katowickiego powojennego undergroundu artystycznego³. Jakby na przekór stereotypowej narracji, przedstawiającej Górny Śląsk doby PRL-u jako przestrzeń zacofaną kulturowo i skażoną –

¹ Owidiusz, *Metamorfozy*, przeł. A. Kamieńska, S. Stabryła, Wrocław–Warszawa–Kraków 1953, s. 4.

² J. Markiewicz, *Chaos* [plakat promujący wystawę *Czarnych kart*], Siemianowice Śląskie 1973, b. n.

³ Obszerną dokumentację tendencji artystycznych Górnego Śląska rodzących się na fali odwilży prezentują autorzy monografii *Katowicki underground artystyczny po 1953 roku*, red. J. Zagrodzki, oprac. S. Ruksza, Katowice 2004.

najpierw socrealistycznym naturalizmem, następnie zaś wynikającymi z partyjnej cenzury „bylejakością” i przemysłową szarością – ezoteryczny krąg Oneiron stanowił barwną artystyczno-intelektualną alternatywę. Aktywność pięciorga członków grupy – Urszuli Broll, Antoniego Halora, Zygmunta Stuchlika, Andrzeja Urbanowicza i Henryka Wańka – podzielić można na trzy następujące po sobie fazy ich działalności: 1) okres wczesnych poszukiwań, zakorzenionych jeszcze w myśli Władysława Strzemińskiego i działalności grupy St-53, 2) okres eksperymentów nawiązujących do awangardy historycznej, zwłaszcza surrealizmu, 3) okres późny, naznaczony fascynacją buddyzmem i zjawiskami spod znaku New Age. Zakres tematów, poruszanych w czasie cyklicznych spotkań samokształceniowych oneironautów, odbywających się w legendarnej pracowni przy ul. Piastowskiej 1 w Katowicach, był niezwykle szeroki – by wspomnieć tu tylko psychologię Carla Gustawa Junga, literaturę Franza Kafki i Gustava Meyrinka, komparatystykę Gustava René Hockego, do tego zaś zen, ezoteryzm, alchemię czy kabałę.



Il. 1. *Czarne karty*, ekspozycja w ramach retrospektywy malarstwa Urszuli Broll *Atman znaczy oddech*, Oddział Muzeum Narodowego w Warszawie „Królikarnia”, 23 VI–27 IX 2020, fot. J. Szweda

Prace nad najważniejszym dziełem Oneironu – *Czarnymi kartami* (il. 1) – wpisują się w drugą fazę aktywności grupy. Ta niezwykła, kolektywna realizacja artystyczna (która do dziś nie doczekała się szerszego monograficznego opracowania) stanowi sumę doświadczeń logowizualnych eksperymentów grupy z lat sześćdziesiątych XX wieku. W sporządzonym po latach szczegółowym kalendarium działań grupy, noszącym tytuł *Dotknięcia, ślady*, Urbanowicz określa kolektywne przedsięwzięcie artystów z Piastowskiej jako *Encyklopedię*, *Pseudo-Encyklopedię* lub *Leksykon*. Pod tymi nazwami funkcjonowało ono prawdopodobnie w trakcie trwania prac, a więc od 23 grudnia 1967 aż do połowy 1969 roku⁴. Pierwszy, kularowy pokaz dzieła odbył się 10 października 1969 roku w pracowni przy ul. Piastowskiej – datę tę można więc uznać za umowny koniec pracy nad *Czarnymi kartami*⁵. Jednym z pierwszych oficjalnych tytułów dzieła było *Nowe bezpretensjonalne pismo święte w obrazkach*, jednak w związku z ingerencjami cenzury przy okazji drugiej ekspozycji w Warszawie w kwietniu 1970 roku, przemianowane zostało na *Nowe bezpretensjonalne pismo obrazkowe*. Choć już sama mnogość tytułów dobrze odzwierciedla złożoność dzieła, to aby wstąpić w jego chaos i poddać analizie istniejące w nim formy obecności słowa i literatury, należy zajrzeć oneironautom w karty.

Sen(s) i słowo. Karty na stół

Idea powstania *Czarnych kart* zrodziła się spontanicznie w trakcie jednego ze spotkań grupy Oneiron w grudniu 1967 roku. Wspomina Urbanowicz:

Na pierwszym, niejako inauguracyjnym spotkaniu zaproponowałem, abyśmy prócz innych działań razem spróbowali zrobić coś, co nazwane było wtedy Leksykonem lub Encyklopedią. Ta propozycja była przyjęta i przez następne lata wspólnie realizowaliśmy owo pionierskie, chaosowe przedsięwzięcie, które z Encyklopedią tyle miało wspólnego, że jedynym, iluzorycznym zresztą, elementem porządku było 30 liter alfabetu (wraz z ł, ś, ć, ż, ź, x)⁶.

⁴ A. Urbanowicz, *Dotknięcia, ślady*, [w:] *Oneiron. Ezoteryczny krąg artystów z Katowic*, red. P. Mrass, A. Urbanowicz, H. Waniek, Katowice 2007, s. 57–77.

⁵ Jak zaznaczy Urbanowicz, pracę nad *Leksykonem* zakłócały niepokojące wydarzenia polityczne – napięta atmosfera „marca ’68” oraz sierpniowa inwazja wojsk Układu Warszawskiego w Czechosłowacji (A. Urbanowicz, *Dotknięcia, ślady...*, s. 63). Zob. też: P. Gawlik, L. Waniek, *O katowickiej grupie Oneiron*, [w:] *Awangarda, underground. Idee, historie, praktyki w kulturze polskiej i czeskiej*, red. A. Karpowicz, W. Parfianowicz, X. Stańczyk, Kraków 2018, s. 233.

⁶ A. Urbanowicz, *Śladami chaosu*, „Opcje” 1996, nr 3, s. 87–91. Choć *Czarne karty* w istocie stanowią cykl 30 prac, w czasie wystaw eksponowana jest zwykle część z nich. Po-

Praca nad *Leksykonem* przybrała ściśle określony tryb. W wyniku pierwszego losowania do każdego z artystów trafił zestaw sześciu kwadratów o formacie 70x70 cm. Na czarnym tle umieszczano następnie przypadkowe skojarzenia, odpowiadające literze przypisanej danej karcie. Po naniesieniu własnych inspiracji w postaci słów lub obrazów oneironauta zobowiązany był do przekazania kwadratu kolejnej osobie partycypującej w powstawaniu dzieła. Dzięki temu *Encyklopedia* krążyła pomiędzy autorami, generując nowe znaczenia. Na plan pierwszy wysunęło się zatem samo działanie; w istocie, jak ujęłaby to Mieke Bal, mamy tu do czynienia ze „zdarzeniem znakowym”, w którym znaki „stają się zdarzeniem w historycznie i społecznie określonej sytuacji”⁷. Wystarczy przyjrzeć się wspólnemu tekstowi oneironautów, załączonemu do katalogu wystawy:

Nie można ukryć, że *primum movens* do powstania Dzieła była przyrodzona nam wszystkim chęć poznania Prawdy. Naprawdę zawsze spoglądaliśmy łakomie, niczym kot na sperkę. Pojęliśmy jednak, że prawdziwa Prawda może być tylko anonimowa. Jest ANONIMEM. A prawdziwie Anonimowe może być tylko to, co kolektywne. W kolektywności biorą udział interferencje, relacje, koincydencje, a to w rezultacie rozsądza ograniczenia personalnej osobowości, tworząc supraosobowość, co nie jest niczym innym jak naukowym modelem Chaosu⁸.

Oprócz wspomnianej przez Urbanowicza konieczności zachowania porządku alfabetycznego (jeden karton – jedna litera alfabetu), domalowiywane lub dopisywane fragmenty *Kart* realizowały także zasadę trzech kolorów – powstawały przy użyciu bieli, srebra i złota. Od razu zaznaczyć należy, że od przyjętych reguł zdarzały się odstępstwa. Przykładowo dostarcza fragment, pochodzący z karty S: „Święty ΔSceta Szymon...”. Choć właściwym miejscem dla słowa „asceta” wydawałaby się karta A, dzięki pomniejszeniu inicjalnej samogłoski, słowo trafiło do karty S. Niewielka ta fluktuacja podkreśla również rolę typografii w kartach *Leksykonu* – zmiana czcionki, a więc elementu stanowiącego o wizualnym charakterze litery, jest zręcznym chwytem w obrębie samej gry oneironautów, ale i przełamaniem pierwotnie zarysowanych granic. Podobna sytuacja następuje chociażby w przypadku hasła „menaŻERIA”, które umieszczone zostaje na karcie spod znaku litery „Ż”.

nadto archiwum prywatne Antoniego Halora zawiera dodatkową kartę, będącą miniaturą cyklu *Leksykonu*.

⁷ M. Bal, *Rozsiewanie obrazu. Opowieść Vermeera*, [w:] *Słowo / obraz*, red. G. Godlewski, A. Karpowicz i in., Warszawa 2010, s. 86.

⁸ Grupa Oneiron, *O Oglądający! „Nowy Bezpretensjonalny chaos w obrazkach”*, [w:] *Katowicki underground artystyczny...*, s. 92.

Zbyt sztywne ramy stałyby w sprzeczności z tym założeniem, które – jak pisał niegdyś André Breton – „stawiać miało postawę realistyczną w stan oskarżenia” i „powiadamiało o tym, co być może”⁹. W przytoczonym już komentarzu do pierwszej wystawy *Czarnych kart* wyraźnie pobrzmiewają słowa *Manifestu surrealizmu* i nakreślona przez Bretona definicja postawy surrealistycznej:

surrealizm, rz., m. czysty automatyzm psychiczny, który ma służyć do wyrażania, bądź w słowie, bądź w piśmie, bądź innym sposobem, rzeczywistego funkcjonowania myśli. Dyktowanie myśli wolne od wszelkiej kontroli umysłu, poza wszelkimi względami estetycznymi czy moralnymi [...]. [Surrealizm] opiera się na wierze w nadrzędną rzeczywistość pewnych form skojarzeniowych dotąd lekceważonych, we wszechpotęgę marzenia, w bezinteresowną grę myśli¹⁰.

Ideę powstania *Leksykonu* poprzedził praktykowany w kręgu Oneironu zwyczaj obdarowywania się tekstami – jeden z pierwszych przejawów wspólnotowej fascynacji słowem, nasuwającej skojarzenia z praktykami powojennych grup surrealistycznych¹¹. Równie ważna, o ile nie ważniejsza, była też praktykowana w grupie zabawa literacka, polegająca na dopisywaniu własnych spostrzeżeń, tekstów, wierszy, odpowiadających najczęściej danemu zagadnieniu czy słowu. Przykładem takiej działalności mogą być zapiski, które w 1969 roku włączone zostaną do jednego z egzemplarzy *Nowego Bezpretensjonalnego Pisma Świętego* – undergroundowego wydawnictwa Urbanowicza i Wańka. Czytelnie odsyłają one do praktyk surrealistów, w szczególności do cieszącego się w ich gronie dużą popularnością „wybornego trupa” (fr. *cadavre exquis*). Wydaje się, że rzeczywistość gry funkcjonowała w Oneironie na bardzo podobnych zasadach, jak w grupach surrealistycznych. Jak przypomina Agnieszka Taborska, surrealiści

wywodzących się z poetyki purnonsensu reguł gier przestrzegali z konsekwencją godną następców Lewisa Carrolla, Raymonda Roussela i Duchampa. Gry były dla nich ucieleśnieniem chęci zatarcia granic między jawą a snem, rozumem a szaleństwem, pracą a zabawą, powagą a wygłupem, intelektualnym zajęciem a jarmarczną rozrywką [...] Przypisując grom funkcję psychoanalityczną, surrealiści

⁹ Tamże, s. 57.

¹⁰ Tamże, s. 77.

¹¹ Można uznać, że podobnie jak „obiekty obiektywnie ofiarowane” Gherasima Luci, teksty, którymi obdarowywali się oneironauci pozwalały na tworzenie wspólnoty wyobraźniowej (zob. G. Luca, *Kubomanie i obiekty*, [w:] *Głuchy brudnopis. Antologia manifestów awangardy środkowej*, red. J. Kornhauser, K. Siewior, Kraków 2014, s. 524).

traktowali je jako ucieczkę od rzeczywistości i powrót do dzieciństwa. [...] Ocalałe z wielogodzinnych ludycznych seansów zapiski przywodzą na myśl teksty automatyczne: absurdałne, oniryczne, rozpalające wyobraźnię, wyzwalające niemożliwe skojarzenia¹².

Choć *Czarne karty* sprawiać mogą wrażenie dzieła poważnego i hermetycznego, przesiąknięte są słownym i obrazowym żartem, komizmem i (auto)ironią; uwidaczniają absurd świata, krytykują konwencje i konwensanse, odsłaniają podświadome pokłady znaczeniowe. Jak dowiadujemy się z notatek Urbanowicza, w trakcie prac nad *Leksykonem* wysunięto propozycję, by przedsięwzięcie to przybrało charakter uwspółcześnionego sennika egipskiego. Mimo że pomysł ten nie został zaakceptowany, mówi dziś wiele o pierwotnej wizji przedsięwzięcia grupy Oneiron: *Encyklopedia* była próbą zbadania sfery snu, a na swój sposób także świadomym śnieniem; rzuciła światło na te warstwy nieświadomego, które z wielu powodów pozostają zepchnięte na margines.

W rekonstrukcji procesu powstawania *Czarnych kart* trudno pominąć fakt współwystępowania malarskiej i filologiczno-przekładowej pracy członków Oneironu. Współlistnienie słowa i obrazu widoczne jest w stworzonych przez nich mandalach czy pracach spod znaku symbolizmu magicznego i malarstwa materii. Prace nad kolektywnymi *Czterema tekstami*, „Ouroborosem” (almanachem poświęconym Pradze z czasów Rudolfa II) czy omawianym tu *Leksykonem* prowadzone były symultanicznie, co powodować musiało częściowe przemieszanie pól pisma i obrazu w pracach grupy. Poruszane w trakcie spotkań tematy powracały na kartach *Encyklopedii*. Można wskazać tu chociażby na Arlekina z karty A, który trafił na nią zapewne w związku z dyskusją o komedii dell’arte¹³ lub motyw ryby (karta R) korespondujący z zachowanym pośród kolektywnych zapisków wierszem. Utwór ten rozrasta się do formy dłuższego szkicu o tematyce egzystencjalnej – poddana „literackiej wiwisekcji” ryba znajdzie zaś własną „enklawę semantyczną”¹⁴ w przestrzeni należącej do obrazu karty R, ale też pojawi się jako motyw przewodni projektów malarskich sygnowanych przez Urszulę Broll: *Czarność* (1969, olej płótno), *Jezioro* (1970, olej płótno),

¹² A. Taborska, *Spiskowcy wyobraźni. Surrealizm*, Gdańsk 2013, s. 61–62.

¹³ O spotkaniu, którego motywem przewodnim była komedia dell’arte czytamy w kronice Urbanowicza: „12 luty 1968 hora 21:45. ENCYKLOPEDIA. Trzecie spotkanie twórców czarnych kart, następnie wymiana [...] Antoniemu powierzono przygotowanie czegoś o Comedia dell’Arte” (A. Urbanowicz, *Dotknięcia, ślady...*, s. 57).

¹⁴ M. Wallis, *Napisy w obrazach*, [w:] tegoż, *Sztuki i znaki. Pisma semiotyczne*, Warszawa 1983, s. 191.

Przemiany (1968, rys. tuszem) i *Woda* (1968, rys. tuszem)¹⁵. Dzięki takiemu współwystępowaniu motywów *Czarne karty* i kolektywne teksty grupy cechują się rodzajem intertekstualnej autonomii; w ich tworzeniu istotną rolę odgrywa szyfr – kod ważny i pełnoprawny, a jednak z założenia hermetyczny i nie w pełni zrozumiały. Można przypuszczać, że początkiem tak rozumianego szyfru było oddanie głosu skrywanym lękom i pragnieniom, uwolnionym dzięki uprawianej przez surrealistów twórczości niekontrolowanej i automatycznej.

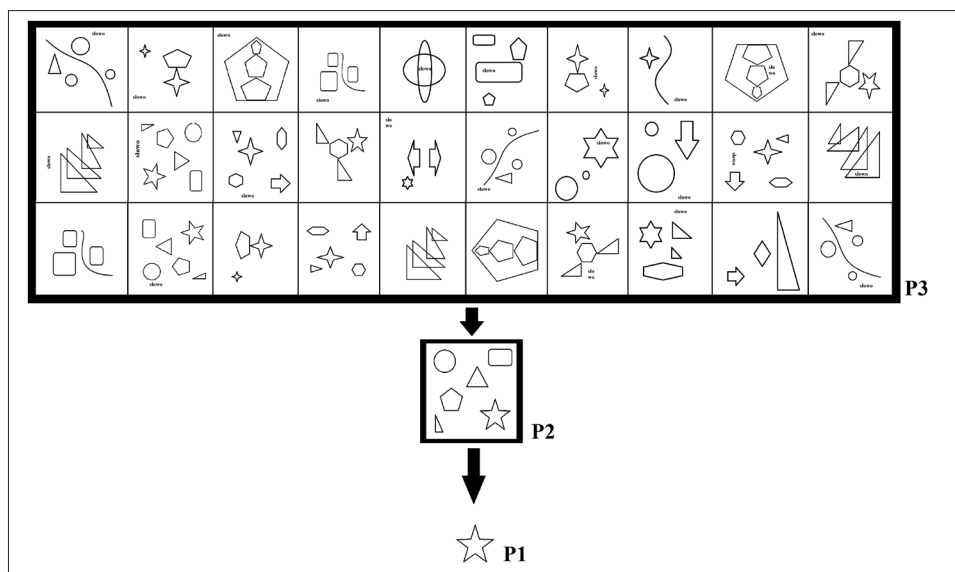
Leksykonowe efekty owego *écriture automatique* można poddać próbie typologizacji, która w pełni ukaże warstwę słowną *Czarnych kart*. Zawierają one zatem: 1) facecje, żarty, łamigłówki, 2) dialogi, 3) fragmenty próz, 4) łacińskie sentencje, 5) wyizolowane nazwy własne, 6) pojedyncze słowa i hasła, zapisane także w alfabecie greckim i hebrajskim, 7) chińskie kaligrafie, 8) runy, wreszcie zaś 9) przykłady poezji wizualnej: słowa układające się w kształt liter, owale, serpentyny, piramidy itp. W sumie daje to repertuar dziewięciu przejawów tekstualności¹⁶ wpisanych w pole dzieła. Etykietę, fundowaną przez słowo, narzuca wreszcie jeden z tytułów, sugerujący, że oto wszystko, co pochłonie – lub co wytrąci z siebie – chaos *Leksykonu* podlega prawu *lexis* (z gr. ‘wyraz’).

Próba połączenia chaosu nieświadomości i porządku alfabetycznego skłania także do poszukiwania pewnych, uporządkowanych, strategii odbioru dzieła (il. 2). Proponowałabym wyróżnić odbiór całości, czyli serii, składającej się z 30 kwadratów (**P3**) oraz odbiór pola pojedynczej karty (**P2**); ponieważ jednak ta ostatnia nigdy nie będzie dziełem samodzielnym i izolowanym, składa się bowiem z pewnej liczby poszczególnych elementów, którym przypisać można autonomiczny status, należałoby wyodrębnić jeszcze odbiór tego typu pojedynczych „mikrodzieł” (**P1**). Co istotne, wymienione tu płaszczyzny, w obrębie których funkcjonuje *Leksykon*, nie dotyczą wyłącznie jego percepcji¹⁷, a odnoszą się również do kolektywnego procesu powstawania *Encyklopedii*.

¹⁵ Zob. U. Broll, [kat. wyst.], red. K. Kucharska, J. Hobgarska, Jelenia Góra 2005, s. 70–71, 80–81.

¹⁶ Celowo nie posługuję się określeniem „gatunek”, nie w każdym bowiem przypadku będzie można odnosić materiał literacki *Kart* do określonego systemu genologicznego czy mówić o jakiegokolwiek „ciągłości strukturalnej” (zob. R. Cudak, *Rzut oka na polską genologię literacką*, red. D. Ostaszewska, R. Cudak, Warszawa 2007, s. 28). Niektóre części *Leksykonu* operują wyłącznie pojedynczymi, nieusystematyzowanymi słowami.

¹⁷ Choć, rzecz jasna, nie można pominąć kwestii udziału odbiorcy w tworzeniu spójnej struktury kontekstualnej całości dzieła, którego każdy najdrobniejszy znak, „nawet wyizolowany, pamięta o systemie, do którego należy” (S. Wysłouch, *Literatura a sztuki wizualne*, Warszawa 1994, s. 14).



II. 2. Schemat przedstawiający trzy poziomy odbioru *Leksykonu*

Źródło: opracowanie własne

Można zatem powiedzieć, że *Chaos w obrazkach* wytwarza płaszczyznę kompetencji odbiorcy i nadawcy, zakładającą przynajmniej trzy odrębne transfery oddziaływania i dwa kody: werbalny i ikoniczny. Dodając do tego jeszcze intertekstualność nawiązań, aluzji, obecnych we wspólnej pracy oneironautów, otrzymujemy obrazowo-słowny labirynt relacji, jaki uznać można za „medialną hybrydę” (A. Hejmej)¹⁸, „figurę interdyscyplinarną wtórnie wymodelowanego języka” (S. Wysłouch)¹⁹ czy „matrycę, w której cokolwiek, co zostało w nią włożone, składa się [...] na realizację dzieła” (D. Higgins)²⁰.

Sacrum i śmiech. *Leksykon* w działaniu

Jak przypomina Piotr Rypson:

u źródeł pisma tkwi magiczny związek obrazu z przydanym mu znaczeniem [...]. Człowiek przykładął swoją dłoń do dzieła stworzenia; słowo stawało się ciałem.

¹⁸ A. Hejmej, *Komparatystyka. Studia literackie – studia kulturowe*, Kraków 2013, s. 118.

¹⁹ S. Wysłouch, dz. cyt., s. 79.

²⁰ D. Higgins, *Strategia poezji wizualnej. Trzy aspekty*, przeł. K. Brzeziński, [w:] tegoż, *Nowoczesność od czasu postmodernizmu oraz inne eseje*, wyb. i oprac. P. Rypson, Gdańsk 2000, s. 176.

Wizerunki dłoni ludzkich wokół przedstawień zwierząt, sylwetek myśliwych, owego niepoznawalnego spektaklu pierwocin naszej ludzkiej pamięci, te wizerunki rąk – a raczej ich cienie – mówią nam coś bardzo ważnego o pierwszych krokach człowieka w świecie myśli²¹.



Il. 3. Grupa Oneiron, *Czarne karty* – R

Źródło: U. Broll, *Atman znaczy oddech*, [kat. wyst.], red. K. Kucharska, J. Hobgarska, Warszawa 2019, s. 232

Zarówno pamięć o magiczności i rytualności pisania, jak i gest trwalego wpisania się w panteon przedstawień wyjątkowych i autentycznych są silnie obecne w *Czarnych kartach*. Pragnieniu temu towarzyszą nierzadko elementy nieoczywiste – karykaturalne i na swój sposób obrazoburcze.

²¹ P. Rypson, *Obraz słowa. Historia poezji wizualnej*, Warszawa 1989, s. 7, 11.

Sacrum oneironautów zdaje się balansować na granicy z *profanum*, które co rusz rozbija tę świętość od środka. Te dwie rywalizujące ze sobą siły przyczyniają się do powstania nowej, rodzącej się na styku śmiechu i powagi jakości, niezmiennie wymykającej się jednoznacznemu osądowi²².

Za szczególny przykład ilustrujący wywód Rypsona uznać można fragment karty odpowiadającej literze „R” (il. 3), wspomnianej już w kontekście „ryby”. W prawym, dolnym jej rogu, tuż pod rysunkiem przedstawiającym stół do gry w ruletkę, widnieje biały odcisk dłoni (ręka) – pierwotny autograf, znany już z tradycji prehistorycznej sztuki naskalnej. Zawierające dokładny ślad linii papilarnych odbicie sygnalizować może chęć powrotu do archetypu „praczlowieka” – do stadium sprzed Historii, do momentu, który w okolicznościach innych niż te fundowane przez sztukę, zdaje się niemożliwy do „ureczywistnienia”²³. Zdaniem Juhaniego Pallasmy „wzrok odkrywa to, co dotyk już wie. Można myśleć o zmyśle dotyku jako o podświadomości wzroku”²⁴ – dotykająca karty dłoń powraca do przedwerbalnej ekspresji, powodując, że o *Leksykonie* myśleć można jako o dziele synestetycznym i na swój sposób transgresyjnym, burzącym panujący porządek.

Warto też zauważyć, że dwie, opisywane przez Urbanowicza prezentacje *Leksykonu* – pierwsza, katowicka z października 1969 roku²⁵, oraz druga, warszawska z kwietnia 1970 roku²⁶ – nosiły znamiona rytuału czy inicjacji. Stołecznej wystawie *Czarnych kart* towarzyszyło głośne odczytywanie tekstów i rytualne palenie gazet, kularowy zaś pokaz w pracowni przy ul. Piastowskiej odbywał się pośród ołtarzy skomponowanych z różnorodnych przypadkowych przedmiotów, przybyli zaś goście zostali zachęceni do przenoszenia ich w centralne miejsce. Ów performatywny gest aktywizował widownię do wspólnego udziału w ostatnim etapie pracy nad *Czarnymi kartami* – w uświęceniu dzieła. Widok otoczonego świecami ołtarza potęgował efekt *sacrum*. Ostatnia faza „inicjacji” polegała na złożeniu podpisu, co – w warunkach wspomnianej ekspozycji – stanowiło niejako kontynuację czy przedłużenie *Leksykonu*. Podpis pieczętował szczególny udział odbiorców w procesie twórczym.

Swoisty powrót do *sacrum* sprawił, że wokół *Encyklopedii* tworzyła się szczególna „aura religijna”²⁷, podobna do tej, o której w przedmowie

²² Z perspektywy humanistyki współczesnej można wiązać ją z postawą postsekularną, w tym samym okresie dochodzącą do głosu w poezji takich autorów jak M. Białoszewski, T. Karpowicz czy W. Wirpsza (zob. P. Bogalecki, *Szczęśliwe winy teolingwizmu. Polska poezja po roku 1968 w perspektywie postsekularnej*, Kraków 2016).

²³ M. Eliade, *Obrazy i symbole*, przeł. M. i P. Rodakowie, Warszawa 2009, s. 13.

²⁴ J. Pallasma, *Oczy skóry*, przeł. M. Choptiany, Kraków 2012, s. 53.

²⁵ A. Urbanowicz, *Dotknięcia, ślady...*, s. 79.

²⁶ Tamże, s. 93.

²⁷ Tamże, s. 9.

do *Mitów, snów i misteriów* wspominał Mircea Eliade. Choć w przypadku *opus magnum* Oneironu konfrontacja z nieświadomym nie zmierzała do uniwersalizacji doświadczenia, lecz raczej do wielokierunkowej ucieczki w przypadkowość, *sacrum* pozostaje integralną częścią *Leksykonu*. Autor *Alchemików i kowali* zwraca uwagę na szczególną więź łączącą sny i mity oraz twórczą rolę „kryzysowości”, która z onirycznych wizji i struktur nieświadomości wydobywa niezwykłość i świętość:

Dla całej prymitywnej ludzkości właśnie doświadczenie religijne ustanawia Świat: to rytualna orientacja wraz z objawianymi przez siebie strukturami przestrzeni świętej przekształca „Chaos” w „Kosmos”²⁸.

W przypadku *Nowego Bezpretensjonalnego Chaosu w Obrazkach* następuje odwrócenie tego schematu zdarzeń. Mityczna Tiamat²⁹ powraca na poziomie indywidualnej ekspresji snów, pragnień, fantazji – w postaci mikromitologii Oneironu. Sięganie do pierwotnych instynktów, nieuświadomionych obrazów czy spontanicznych gestów sytuuje *Leksykon* poza czasem, w przestrzeni archetypicznego „zawsze”. Niezwykłość przedsięwzięcia oneironautów tkwi zaś w oryginalnym zestawieniu prywatnego i pierwotnego wyobrażenia z kolektywem. Zderzenie wspólnotowości i intymności, jakie następuje w *Czarnych kartach* przywodzi na myśl jeszcze inne słowa Eliadego:

Czy trzeba przypominać, w jaki sposób poezja liryczna podejmuje i kontynuuje mit? Każda poezja jest próbą ponownego stworzenia języka, innymi słowy, aktem zniesienia języka potocznego, powszedniego, i stworzenia nowego języka, osobistego i prywatnego, języka tajemnego³⁰.

Język, jaki proponuje *Encyklopedia*, również można by uznać za szczególnie przypadek idiolektu poetyckiego, wymagającego swoistego odbioru. Podobnie jak w przypadku poezji wizualnej, *Leksykon* nie uprzywilejowuje lektury liniowej, od lewej do prawej³¹. Kompozycja większości kwadratów kieruje za to wzrok na ich część środkową. Centralny element kart, po-

²⁸ Tamże.

²⁹ Postać z kosmogonii babilońskiej, utożsamiana z pierwotnym chaosem. Wedle mitu, ciało pokonanej przez Marduka Tiamat stało się materialem, z którego powstały niebo i ziemia. Tiamat łączyła w sobie przeciwstawne siły, uporządkowane przez Marduka po jego zwycięstwie (K. Łyczkowska, K. Szarzyńska, *Mitologia Mezopotamii*, Warszawa 1981, s. 192–206).

³⁰ M. Eliade, *Mity, sny i misteria*, Warszawa 1994, s. 26.

³¹ Mamy tu więc do czynienia z typowym dla awangardowych zjawisk literackich zerwaniem z linearnością (*postlinearity, nonlinearity*), o którym pisała między innymi Marjorie Perloff w tekście *After Free Verse. The New Nonlinear Poetries*, [w:] *Close Listening Poetry and the Performed Word*, red. Ch. Bernstein, New York 1998, s. 138.

dobnie jak mandala, kumuluje w sobie energię i znaczenie. Jako pierwszy zauważył to Peter Mrass:

Do kosmogonicznej symboliki nawiązuje kompozycja większości Czarnych kart, która przypomina formę mandali czy labiryntu, uniwersalnych praobrazów znanych już w paleolicie. Formy te miały zawsze mistyczne i rytualne znaczenie. Kompozycja Czarnych kart tworzona była od środka, w którym umieszczano dominujący treściowo i wizualnie symbol-piktogram, często kolisty, o jaśniejszym kolorycie³².

Według Eliadego, „każde rytualne powtarzanie kosmogonii jest poprzedzane symbolicznym cofnięciem do Chaosu”³³ – gest ten z kolei utożsamiany zostaje przez niego z umieraniem. Sposób rozumienia *Leksykonu* jako zbioru mandali (a raczej, uściślając, jantr), służących kontemplacji, nie tylko uprzywilejowuje ich centralny punkt, ale po raz kolejny podkreśla aktywny, performatywny charakter *Czarnych kart*. *Encyklopedia* to przede wszystkim działanie ukierunkowane na wewnętrzną przemianę. Pisał Henryk Waniek:

Jeśli rytuał i misterium wyrażają się w kreacji artystycznej, to jest tak dlatego, że obie rzeczy są w sumie westybulami realizacji, która sama w sobie jest przemianą totalną, rzutującą na egzystencjalną całość osoby inicjowanej [...] dzieło jest teleskopem skierowanym w samo centrum kosmiczne. Centrum kosmiczne jest identyczne z dziełem³⁴.

W przypadku części kart (jak np. *C*, *V* czy *Y*) kompozycja centryczna nie budzi większych wątpliwości; *Leksykon* zawiera jednak i takie, w przypadku których wyznaczenie punktu węzłowego, skupiającego w sobie wiodącą treść, nie jest możliwe. Ich układ nierzadko przypomina labirynt, krętą ścieżkę czy pułapkę. Elementem burzącym symetrię karty *D* jest pionowo umieszczony napis o treści: „dupa dziwnego derwisza dawnych dni dowód”, zapisany majuskułą bez przerw międzywyrazowych; środek karty *W* natomiast – za który można by uważać złotą kulę, umieszczoną na cokole – został oddalony od punktu przecięcia przekątnych. Równie niejednoznaczna kompozycyjnie wydaje się karta *J*, jednak w tym przypadku wymaga się od nas wnikliw-

³² P. Mrass, *Gry wyobraźni. O projekcie Czarnych kart*, [w:] *Oneiron. Ezoteryczny krag...*, s. 22.

³³ M. Eliade, *Wprowadzenie*, [w:] tegoż, *Inicjacja, obrzędy, stowarzyszenia tajemne*, przeł. K. Kocjan, Kraków 1997, s. 11.

³⁴ H. Waniek, *Rytuał. Misterium. Realizacja*, [w:] *Katowicki underground artystyczny...*, s. 95.

szego spojrzenia. Centralnie umieszczona litera „J” jest niemalże niedostrzegalna, niemniej jej obecność pozwala widzieć w kwadracie dominantę środka. Wszystko w *Kartach* zresztą odbywa się w oparciu o kwadraturę koła, czyli syntezę przeciwstawnych sobie symboli kosmicznych – nieba (koła, wieczności, pierwiastka duchowego, męskości) i ziemi (kwadratu, materii, rozumu, żeńskości). „Chaos reprezentuje wymiar kosmiczny, psychiczny i artystyczny”³⁵, mandala zaś określana jest „kosmogramem”³⁶, w którym ścierają się i reintegrują przeciwstawne siły – podobnie, jak *verbum* i *pictura*, formujące specyficzną materię „słowoobrazu” w *Leksykonie*.

Dziennik i ślepiec. Karty pod lupą

*Na swój sposób książka ta zawiera wiele książek*³⁷.

J. Cortázar

Zgodnie z porządkiem alfabetycznym omówienie poziomów P2 i P1 rozpocząć należałoby od prześledzenia tropów, jakie kryje w sobie karta A. Jednak w pracy oneironautów kolejność alfabetyczna służyła przede wszystkim koordynowaniu wymiany kart w trakcie ich powstawania. Do dziś struktura alfabetyczna stanowi przedmiot zainteresowania odbiorcy, choć nie musi determinować procesu czytania i oglądania kart. Efekt, z jakim mierzy się dzisiejszy odbiorca *Chaosu*, przywodzi na myśl *Grę w klasy* Julio Cortáзара³⁸ – oglądający-czytelnik, podążając tropem liter, może skomponować własny wariant narracji. Litery *Leksykonu* pełnią rolę, obecnej na pierwszej stronie powieści Cortáзара, „tablicy orientacyjnej” – służą nawigacji. Wspomniałam poprzednio, że liniowe czytanie kart niejednokrotnie nie okazuje się satysfakcjonujące – uwaga ta wydaje się dotyczyć wszystkich trzech poziomów odbioru *Leksykonu*. „Chaosowe” przedsięwzięcie zdaje się wymagać raczej przetasowania. Rozpocznę zatem, przewrotnie, od omówienia karty Ż (il. 4), której centralny punkt stanowi „żongler-akrobata” – skądinąd stanowiący symbol inwersji³⁹.

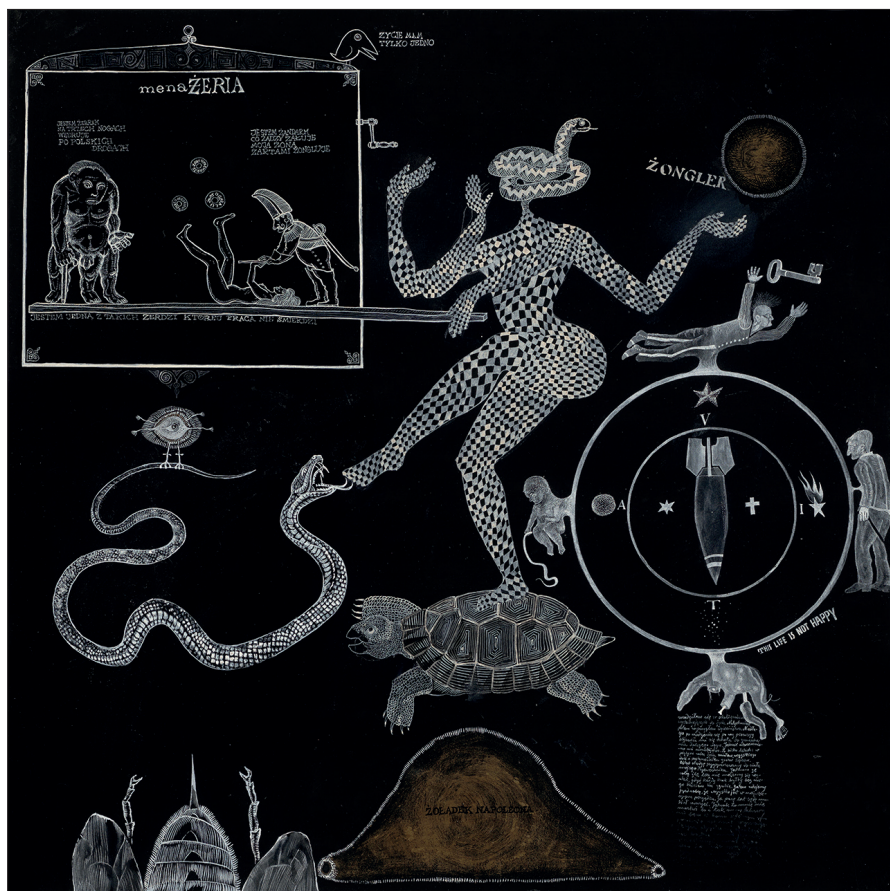
³⁵ M. Battisini, *Symbole i alegorie. Historia, sztuka, ikonografia*, przeł. K. Dyjas, Warszawa 2005, s. 176.

³⁶ G. Tucci, *Mandala*, przeł. I. Kania, Kraków 2002, s. 35.

³⁷ J. Cortázar, *Gra w klasy*, przeł. Z. Chądzyńska, Warszawa 2020, s. 5.

³⁸ Literatura iberyjska i iberoamerykańska zostały wskazane przez Henryka Wańka jako znane i chętnie czytane przez członków Oneironu. *Gra w klasy* miała należeć do ważnych książek z tego kręgu [wywiad własny, Warszawa 2020].

³⁹ *Akrobata*, [w:] J.E. Cirlot, *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Kraków 2007, s. 63.



Il. 4. Grupa Oneiron, *Czarne karty – Ż*

Źródło: U. Broll, *Atman znaczy oddech*, [kat. wyst.], red. K. Kucharska, J. Hobgarska, Warszawa 2019, s. 242

Ciekawa relacja rysuje się pomiędzy tą centralną dla karty Ż postacią a fragmentem wspólnych notatek grupy Oneiron, dotyczących łudzaco podobnego bohatera, który w efektowny sposób eksponował swe węzowe odnoża. Opisywany przez oneironautów „Akrobata” ma bogate zaplecze symboliczne. Jak zauważa Cirlot:

jest żywym symbolem [...] konieczności zachodzącej we wszelkich kryzysach [...] – wymagającej odwrócenia, przenicowania ustalonego porządku, tak, by to, co materialistyczne, stało się idealistycznym, agresywne – błogosławionym, tragiczne – pogodnym, chaotyczne – uładowym⁴⁰.

⁴⁰ Tamże.

Żongler-akrobata z karty *Ż* balansuje na żółwiej skorupie, co łączy go z bohaterem hinduskiej kosmogonii – Wisznu, przedstawianym w postaci drugiego awatara, jako Kurma (dewanagari कूर्मअवतार – „żółw”)⁴¹. Z postacią Wisznu wiąże się ciekawa skądina, osadzona w tradycji hinduskiej, interpretacja kolorów:

Ciało Wisznu miewa barwę białą, żółtą lub czerwoną, jak barwy słońca w różnych porach dnia. Najczęściej jednak daje mu się ciemnoniebieski kolor; oznacza on czarną, ciemną barwę słońca znajdującego się pod ziemią w czasie nocy⁴².

Czerń, symbolicznie ukazująca sen Słońca, ale i jego ruch, uosabia energię i emanację bóstwa. „Szata ciemnoskórego boga jest złota [...], trzyma w dłoni dysk słoneczny: koło o sześciu szprychach i płomiennej obręczy”⁴³. Podobny atrybut zdaje się unosić nad jedną z dłoni postaci umieszczonej w centrum karty *Ż*. Złote koło Wisznu symbolizowało nieustanny ruch, cykliczność i zmienność świata.

Także w *Encyklopedii* postać żonglera ukazana została w sposób dynamiczny. Swą aktywność, potencję i sprawczość zawdzięczać może on sile zwierzęcia, po którym stąpa – żółwiowi, interpretowanemu przez Junga jako instynktowną nieświadomość⁴⁴. Uwagę autora *Psychologii a alchemii* przykuł między innymi kształt Kurmy:

kształt w jakiś sposób utożsamia się z niepozornymi, twórczymi, karłowatymi bogami, z zasłoniętymi, przechowywanymi w ciemnej *kista* – z bóstwami, które jednak można spotkać też na brzegu morza – stoją tam jako wysokie na jedną stopę figurki i jako istoty pokrewne nieświadomości otaczają opieką ryzyko przeprawy przez ciemność i nieokreśloność⁴⁵.

Żółw kumuluje w skorupie pokłady pierwotnej energii. W hinduskiej mitologii Kurma wiązał się z wodą i ziemią. Miał wreszcie stanowić podłoże dla osi świata, symbolizować poskromione zmysły i emanację ducha. Żongler zaś będzie nieodzowną częścią Tarota. Magik bądź Głupiec, obecny w ważnym dla członków grupy *Golemie* Meyrinka pod nazwą Pagad, w talii karcianej przedstawiany jest ze znakiem nieskończoności nad głową i utożsamiany bywa z hebrajską pierwszą literą – alef. „Karty I–XI stanowią

⁴¹ Zob. M. Jakimowicz-Shah, A. Jakimowicz, *Mitologia indyjska*, Warszawa 1982, s. 172–192.

⁴² Tamże, s. 177.

⁴³ Tamże.

⁴⁴ C.G. Jung, *Psychologia a alchemia*, przeł. R. Reszke, Warszawa 2016, s. 175.

⁴⁵ Tamże, s. 176.

drogę słoneczną [...] arkana I – byt, duch, stworzenie”⁴⁶. Być może złota kula, unosząca się nad jedną z dłoni żonglera oneironautów to kumulacja potencjalnej, pierwotnej materii lub jeden z przedmiotów, które towarzyszą karcie Maga – pentakl lub złoto⁴⁷.

Misteryjny klimat tarota przełamuje – sąsiadująca z żonglerem – „menaŻERIA”, która nie tylko prezentuje nagą kobietę czy osobliwą postać „żebraka na trzech nogach” (*notabene* ilustrującą odpowiedź na pytanie, zadane Edypowi przez Sfinksa w tragedii Sofoklesa), lecz stanowi osobną, zamkniętą przestrzeń dla komedii. Menażeria była pierwotnie przedsiębiorstwem obwożącym na pokaz dzikie zwierzęta w klatkach; inwersyjny charakter karty sytuuje zwierzęta na zewnątrz klatki, ludzi zaś – wraz z ich śmiesznością – w jej środku. Trzy rymowane teksty, wpisane w obszar należący do „menaŻERII” można by zaklasyfikować jako epigramaty lub kalambury powstałe w oparciu o hasła: „żebrak”, „żandarm” i „żerdź”. Dwa ośmioletkowe, rytmiczne wersy, dotyczące „żebraka” – „Jestem żebrak na trzech nogach / wędruję po polskich drogach”⁴⁸, i dziesięciozłotkowe, traktujące o „żandarmie-impotencji” – „Jestem żandarm co żądry żałuje / moja żona żartami żongluje”⁴⁹, zostały oparte na instrumentacji głoskowej, wyrazistych aliteracjach i uwydatniających komizm rymach. Rytm tekstów stanowi elementarną część zabawy językowej proponowanej przez autorów – to w nim zdaje się tkwić sedno żartu. Trzeci tekst, którego motywem przewodnim będzie „żerdź” – „Jestem jedną z takich żerdzi, której praca nie śmierdzi” – korzysta z potocznego prawidła, które na myśl przywołuje peerelowskiego bumelanta, z determinacją tępnego przez władzę. Pieczę nad „menaŻERIĄ” sprawuje ptak, wypowiadający słowa „życie jest tylko jedno” – stanowi on pomost pomiędzy komediowym światem, zamkniętym w menażerii, a pozornie tylko błahym „żonglerem”. Przekaz kierowany przez zwierzę uwydatnia absurdalne zachowanie ukazane w ludzkiej menażerii, przenicowuje utarty schemat wyższości rozumu nad instynktem.

Ważną część karty Ż stanowi życiorys, umieszczony poniżej koła, przedstawiającego narodziny, życie i śmierć człowieka⁵⁰. Jest to jeden z dłuższych

⁴⁶ *Tarot*, [w:] J.E. Cirlot, dz. cyt., s. 416.

⁴⁷ W talii Tarota Maga przedstawia się w pobliżu stołu. Postać Żonglera otacza się przedmiotami, symbolizującymi Małe Arkana. Zob. H. Scott, *Tarot dla początkujących. Jak zrozumieć i interpretować Tarota*, przeł. A. Ufland, Białystok 2013, s. 26.

⁴⁸ Zob. Grupa Oneiron, *Czarne karty – Ż*, [w:] U. Broll, *Atman znaczy oddech*, [kat. wyst.], red. K. Kucharska, J. Hobgarska, Warszawa 2019, s. 242.

⁴⁹ Zob. tamże.

⁵⁰ Oprócz płodu, człowieka dorosłego i starca, dostrzec można także formę pośrednią – rozpadające się ciało lub bliżej nieokreśloną hybrydę – która, zgodnie z zasadą cykliczności świata i natury, wpisuje się w jej bieg, będąc końcem i początkiem jednocześnie.

literackich fragmentów, występujących w *Leksykonie*. Kolejne wersy tekstu ulegają stopniowemu zatarciu, co symbolizuje między innymi uchodzącą z biegiem lat energię, potencję twórczą:

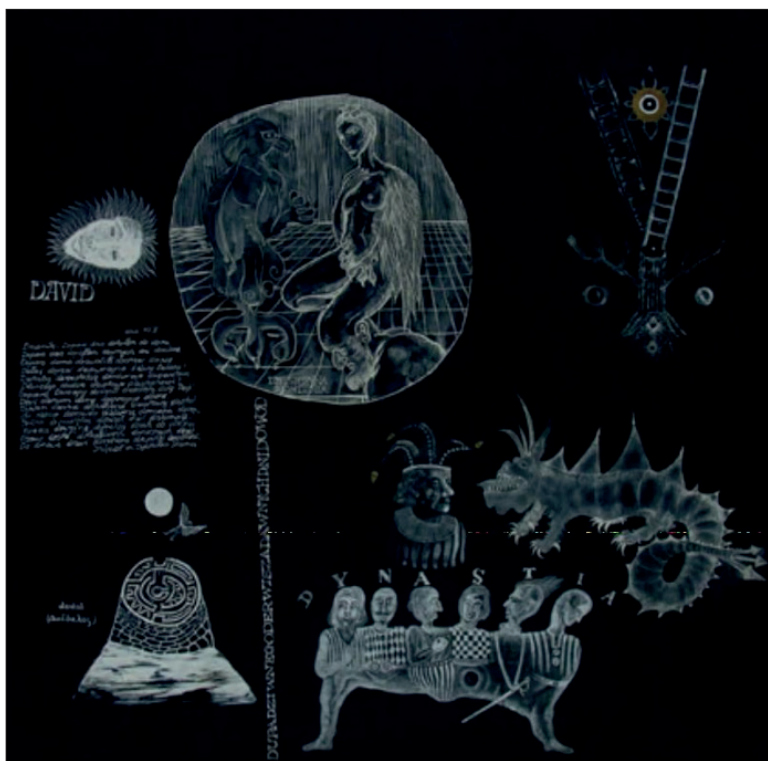
Urodziłem się w okolicznościach wystarczających do życia. Natychmiast potem rozpocząłem dzieciństwo. Niedługo po urodzeniu się po raz pierwszy objawiła mi się ochota do zaniechania dalszego ciągu. Jednak udaremnił mi samobójstwo. Po kilku latach w piątym roku życia miałem wszystkiego dość i postanowiłem zostać ślepcem. Odtąd chodzę przysnuwany do ciała mojego Przewodnika. Jest nam ze sobą źle, lecz nie możemy się rozstać, gdyż każdy krok byłby bez niego krokiem ku zgubie. Zatem udajemy przed sobą, że wszystko jest w najlepszym porządku. Za parę lat będę musiał uwierzyć. Jednak to mnie nie martwi, bo i tak⁵¹.

Biografia ślepcy z pewnością zasługuje na uwagę. Pierwszy wers przytoczonego fragmentu przywodzi na myśl zdanie otwierające trzeci rozdział *Dziadów berlińskich* Wańka: „Inaczej niż moi rówieśnicy starałem się od najmłodszych lat nie tkwić na ziemi z bezwładnym uporem”⁵². Pierwszoosobowe narracje obu fragmentów zdają się świadectwem zdystansowanej czy raczej apatycznej postawy jednostki wobec jej istnienia w świecie. W przypadku karty *Ż*, symboliczny, racjonalnie umocowany zwrot ku temu, co cielesne uwalnia neurastenika od ciężaru afektów. Zatarła, znikająca treść ciągu dalszego sugerować może niepamięć, urwaną narrację lub, wspomniany w pierwszym wersie, „brak ochoty na dalszy ciąg”. Sztuka zatem i życie toczą się równolegle, a kryzys egzystencjalny tożsamy jest z kryzysem twórczym. Pewna ciągłość „bycia” w wymiarze fizycznym, aktywność, która ma swój początek i koniec, choć w szerszej perspektywie wpisuje się w nieprzerwany rytm narodzin i śmierci, zdaje się motywem przewodnim karty *Ż*. Życie – przewrotne, dodajmy – wobec którego człowiek przyjąć musi pozycję akrobaty, balansującego na krawędzi. Krąg istnienia wszak przełamany zostaje gdzieś zaskakującymi i absurdalnymi szczegółami; do nich należą: ptak wypowiadający życiowe prawdy; personifikacja oka porośnięta gęstymi rzęsami i stąpająca na dwóch cienkich odnóżach, czy dostojny i złoty „żołądek Napoleona”, nawiązujący do marnej, niegodnej śmierci wielkiego przywódcy. Być może i stopniowo rozmyty życiorys odnosi się do ciągu dalszego, który nie wymaga już rozstrzygnięć, dzieje się. „This life is not happy” – głosi ostatni już komentarz z karty *Ż*. Skoro nie to, to może inne wcielenie?

Kolejny dłuższy tekst literacki wpisany w *Leksykon* znajduje się na karcie *D* (il. 5):

⁵¹ Grupa Oneiron, *Czarne karty – Ż*, [w:] U. Broll, *Atman...*, s. 242.

⁵² H. Waniek, *Dziady berlińskie*, Wrocław 1999, s. 30.



Il. 5. Grupa Oneiron, *Czarne karty* – D

Źródło: U. Broll, *Atman znaczy oddech*, [kat. wyst.], red. K. Kucharska, J. Hobbarska, Warszawa 2019, s. 221

Nie należy ona do najbogatszych w treści, choć fragment dziennika w formie tautogramu, usytuowany po lewej stronie karty, z pewnością wymaga komentarza:

Dnia 10. X

Dziennik. Dopiero dziś dotarłem do domu.
Dopiero dziś dopiąłem dawnych dni dorobek.
Dopiero duma dozwoliła dostrzec duszę.
Daleś dojrzeć dziewczynie dziwy Dekanu?
Dekalog dwoistością dorównuje desperatom
Dlaczego dudek dziękuje dziekanowi?
Dopiero Duńczycy podpisali dziesiątą datę Dacji.
Dziś damom damy dyspozycje dobre.
Dywan dawno dostatecznie dziurawy deptać
dać depcie doprawdy dziwna domena duszy.

Doktor dermatolog dopisał dziś doskonale.
Depesza dowolnej dyrekcji doszła do doliny.
Dzeus dostał dolegliwości donośnych dosyć.
Do drzewa drzwi dorobiono dowolnej drobności.
Dzięcioł dr. Dyktator Dharma⁵³

Wiele mogłoby wskazywać na to, że tautogram ten ma kilku autorów, choć nie można wykluczyć, że wyszedł spod pióra jednej osoby – o czym świadczyć mógłby niezmienny charakter pisma oryginału z karty⁵⁴. Wraz z kolejnymi wersami tekst staje się bardziej chaotyczny, a jego treści zdają się przypadkowe lub absurdałne. Można zatem przypuszczać, że uczestnicy zabawy – która w tym przypadku stanowiłaby kolejną odsłonę „wybornego trupa” – dopisywali kolejne partie „dziennika” *ad hoc*. Opatrzony datą bez adnotacji rocznej (10 X) tautogram przyjmuje postać wiersza: został podzielony na wersy, operuje poetycką frazą, przerzutnią i inwersją, zaś jego dominantą są efekty brzmieniowe – niejako wbrew standardowemu wyobrażeniu formy dziennika czy diariusza, które przywodziłyby na myśl zapiski prozą.

W tekście pojawiają się motywy bez wątpienia „poważne”, takie jak dusza, dom, dekalog, Dharma. Mieszają się jednak z fragmentami żartobliwymi, do których zaliczyć można dwuwers: „Dywan dawno dostatecznie dziurawy deptać / dać depcie doprawdy dziwna domena duszy” – który pośrednio, bez zachowania właściwej dla nazw własnych pisowni, przywodzi na myśl bliskiego znajomego Halora Henryka Deptę, adresata większości *Kopertografik*, oryginalnych dzieł-listów siemianowickiego artysty. Wspomniana kolejno „depesza” również mogłaby nawiązywać do bogatej korespondencji pomiędzy Halorem a Deptą.

Karta *D* – wspomniana już jako egzemplifikacja kompozycji niesymetrycznej, zrywającej z harmonią mandali – jest dobrym przykładem realizacji innego układu, układu labiryntowego, do którego wyraźnie odsyłają obecne na niej postaci Dedala i Ikara, unoszące się na skrzydłach ku Słońcu⁵⁵. Budowniczem z wyspy Minosa towarzyszy grecka transkrypcja, Ikar zaś został utrwalony wyłącznie w formie wizualnej. Tuż obok postaci z mitu dostrzec można, opatrzoną komentarzem „DYNASTIA”, podobiznę sześciu męskich głów, złączonych jednym ciałem, a także wizerunek smoka (ang. *dragon*) oraz popiersie karcianego dzokera⁵⁶. Być może i w tej talii miał on zastąpić inną

⁵³ Grupa Oneiron, *Czarne karty – D*, [w:] U. Broll, *Atman...*, s. 221.

⁵⁴ Charakter pisma autora tautogramu w największym stopniu przypomina rękopisy Antoniego Halora.

⁵⁵ Topos Ikara pojawi się także w jednej z relacji sennych Zygmunta Stuchlika. Por. Z. Stuchlik, *Literami malowane*, [w:] tegoż, *Relacje z nocnych podróży*, Katowice 2008, s. 7.

⁵⁶ Popiersie zostało opatrzone niewidocznym bez odpowiedniego przybliżenia opisem „DŽOKER”.

postać, słowo lub symbol? Zarówno wizerunek dzokera, jak i „Dionizos” z jego „dziewczyną” – postaci wpisane w koło znajdujące się w górnej części karty – wskazywałyby na związek tematu *D* z pożądaniem, zabawą i chaosem. Dżoker sieje zamęt w grze, a jego podobizna w talii kart przedstawia błazna-żonglera. Dionizos połączony z ciałem kobiety (być może menady) symbolizuje siłę przeciwną do apollińskiego ładu – sferę popędów i cielesności. Ptak wyciągający do kobiety swe szpony mógłby również symbolizować diabła i jego pokusy.

Za istotny intertekst pozwalający rzucić nieco światła na wspólną obecność na karcie Dedala i Dionizosa uznać należałoby fragment drugiej części rozprawy Hockego *Manieryzm w literaturze*, książki przetłumaczonej przez Andrzeja Urbanowicza w 1965 roku i stanowiącej punkt odniesienia wielu spotkań grupy⁵⁷. Jak zauważa Hocke, mit o labiryncie symbolizuje skondensowaną, schematyczną tajemnicę świata, a Dedal to nie tylko genialny twórca (gr. *daidalein* – ‘pracować jako artysta’), ale i pełna sprzeczności postać saturniczna, kumulująca w sobie artystyczny potencjał i niepokój. Po tragicznej śmierci syna wizjoner – marzyciel i intelektualista – przeklina dobrodziejstwa płynące z talentu i udaje się w tułaczą podróż. Umiera, ukąszony przez węża. Co łączy go z Dionizosem? Rzecz jasna Ariadna, „dziewczyna Dionizosa” – jak głosi tekst wpisany w okrag z górnej części karty. Właśnie dla niej Dedal ułożyć miał choreografię tańca, zawilego korowodu przypominającego mandałę-labirynt z wyraźnie zaznaczonym centrum. Hipoteza Hockego brzmi następująco:

Jeśli tragedia klasyczna według Nietzschego wywodzi się ze związku elementów dionizyjskich z apollińskimi, to tragikomedia poczyną się z równie fatalnego połączenia Dionizosa z Dedalem [...]. Ariadna, która nie tylko ofiarowała Tezeuszowi genialnie zmyślny sposób ocalenia z szaleńczego, pierwotnego labiryntu, dając mu nić, lecz także pozwoliła Dedalowi, by stworzył dla niej równie zmyślny, czarodziejski taniec, uwalniający od nieuniknionego losu, stanowi pierwszy krok ku sekularyzacji tragiczności, ku odbóstwieniu kosmicznego splotu sprzeczności poprzez tragedię⁵⁸.

Wynikiem tańca jest „genialno-tragiczne zagubienie”⁵⁹. Choreografia Dedala, pozostawiająca groteskowość i harmonię w niezmiennym sąsiedztwie, staje się ucieleśnieniem chaosu.

W obrębie karty uwagę przykuwa także drzewo oraz wyrastające z jego pnia dwie drabiny. W kontekście tańca na planie labiryntu mogłyby stanowić przełącz, pozwalającą na uwolnienie się z niekontrolowanego, dzikiego pędu obrotów. Drabina przywodzi na myśl drogę do wyższego wtajemnicze-

⁵⁷ *Oneiron. Ezoteryczny krag...*, s. 45.

⁵⁸ G.R. Hocke, *Świat jako labirynt. Manieryzm w literaturze*, przeł. M. Chojnacki, Gdańsk 2015, s. 316–317.

⁵⁹ Tamże, s. 314.

nia, rytuał przejścia czy wstępowanie. W swych interpretacjach snów Jung wspominał o

sublimacji, przedstawianej za pomocą obrazu drabiny – stąd zwyczaj wkładania do grobu małej drabiny służącej *Ka* zmarłego. Idea wstępowania przez siedem kręgów planetarnych oznaczała powrót duszy do bóstwa słonecznego, czyli tam właśnie, gdzie bierze ona początek⁶⁰.

Być może ilustracja z karty *D* – dwie drabiny nachodzące na siebie dołem i formujące kształt litery V – przedstawia dwie drogi do osiągnięcia sublimacji. Jedna to poszukiwanie „początku” w świetle, druga w mroku. Pomiedzy drabinami usytuowano niewielką mandalę w odcieniach złota i bieli, która mogłaby odnosić się do wspomnianego przez Junga bóstwa słonecznego, a zatem i prapoczątku.

Drabina odsyła jednak także do ikonografii i narracji biblijnej. „Drabina Jakubowa” prowadzić miała wprost do bramy niebios. Była zatem przedmiotem łączącym dwie przeciwstawne sfery – dzięki niej możliwy był transfer pomiędzy ziemią i niebem. Jej wertykalna proveniencja stanowiła o możliwości zjednoczenia się Boga i ludzi, o transcendencji i przenikaniu się opozycyjnych pierwiastków – grzechu i świętości. Warto zauważyć, że sen starotestamentowego Jakuba zajmie szczególne miejsce w przestrzeni karty *J* (il. 6.):



Il. 6. Grupa Oneiron, *Czarne karty* – *J* (fragm.)

Źródło: U. Broll, *Atman znaczy oddech*, [kat. wyst.], red. K. Kucharska, J. Hobgarska, Warszawa 2019, s. 225

⁶⁰ C.G. Jung, dz. cyt., s. 69.

Wizerunkowi Jakuba, utrwalonemu na karcie *J*, towarzyszy fragment rozdziału 28 Księgi Rodzaju (28, 10-22). Realizacja ta stanowi tylko jeden z przykładów wykorzystania w *Leksykonie* gotowych już tekstów-cytatów; zdecydowanie częstsze niż oryginalna twórczość członków grupy, i one traktowane bywają twórczo – artystycznie przetwarzane przeistaczają się tu i ówdzie w unikalne kompozycje logowizualne, wchodzące w różnorodne relacje semantyczne ze swym otoczeniem ikonycznym. Dzieje się tak na karcie *J*, na której słowa Pisma Świętego zostały starannie wkomponowane w czarną przestrzeń, otaczającą Jakuba i anioły. Poliliniarny tekst meandruje wokół postaci, wiję się i oplata je niczym wąż. Słowa nachodzą na siebie i rozgałęziają się w różnych kierunkach lub na wspak, tworząc wyjątkowy, wizualny efekt sieci czy korzeni. Zgodnie z przekazem biblijnym, wersy 10–19 opowiadają o wizji sennej, jakiej doświadczył syn Izaka podczas postoju, w drodze do Charanu („Haranu” – karta *J*). Jakub ujrzał drabinę i stąpające po niej anioły. Konstrukcja, prowadząca wprost przed oblicze Boga, łączyła niebo i ziemię, stanowiła transfer pomiędzy doczesnością i wiecznością, człowiekiem i Stwórcą. Po przebudzeniu brat Ezawa przysiągł Bogu wierność w zamian za opiekę podczas dalszej podróży, a miejscu nadał nazwę Betel. Zarówno kształt, który w obrębie karty przybiera wizualna interpretacja przypowieści – piętrząca się złota rama, przypominająca schody⁶¹ i przywodząca na myśl świątynię – jak i hebrajska inskrypcja, umieszczona przez autorów ilustracji na szczycie, JAHWE, są ukrytymi aluzjami do przytoczonego przez oneironautów fragmentu rozdziału 28. Zapisane po hebrajsku Imię Boga wedle kabały wiąże się z powietrzem, wodą i ogniem, czyli sefirotami elementarnymi, stanowiącymi pierwszą przyczynę dzieła stworzenia⁶². Nie dziwi, że wybrana opowieść dotyczy snu – zarówno oniryczność, jak i transcendencja Absolutu wpisują się w szereg tematyczny *Leksykonu*.

„Łamigłówkę zadam ci łatwą – patrz”. Gra w (Czarne) karty

Arkana *Leksykonu* wyznaczają metamorfoza, ruch i manieryczna zmienność, towarzyszące kartom już na etapie ich tworzenia. Dynamice tej towarzyszy jednak dążenie do „jedności rozpadającego się świata”, chęć połączenia mikro- i makroskali oraz próba dotarcia do „zbawiennej» komórki

⁶¹ Por. W. Blake, *Sen Jakuba* [akwarela], [w:] C.G. Jung, dz. cyt., s. 67.

⁶² *Księga Jecirah. Klucz kabały*, komentarz, tłum. ze starohebrajskiego, wstęp J. Prokopowicz, Warszawa 1994, s. 30.

pierwotnej”⁶³. W tym kontekście warto jednak przywołać wspomnianą już kartę A. Paralelne zestawienie kolejnych faz rozwoju ludzkiego płodu ze schematem ewolucji pisma przybiera postać intelektualnego mitu. W karcie tej dochodzi do zderzenia pomiędzy tym, co święte, i tym, co ludzkie, ale także pomiędzy opowieścią i wywodem naukowym. Gabinet osobliwości – zawierający w sobie postać mitycznego Ahrimana, muszkietera Atosa poddanego surrealistycznej wiwisekcji, wspomnianego już Arlekina, a także płynne złoto, aspirynę i atom – wieńczy rama powstała ze słów fragmentu Apokalipsy. To niebywałe zderzenie nieprzystających do siebie elementów najlepiej oddaje pierwotny charakter dzieła – odbiorca ma bowiem do czynienia z encyklopedią, a więc źródłem wiedzy. Wiedzy nieoczywistej, dotyczącej różnych dziedzin, wiedzy kłócącej się z tradycją kartezjańską i dualistycznym podziałem, bo rejestrowanej poprzez *sacrum* i *profanum* jednocześnie, wiedzy Faustowskiej, wymagającej poświęcenia i niekonwencjonalnych metod poznawczych. Fragment biblijnego proroctwa okalający treść karty⁶⁴ i schemat genezy słowa, zarysowany przez oneironautów zgodnie z kabałistyczną symboliką, przekonać chcą, że – według cytowanej już deklaracji grupy⁶⁵ – w ich przedsięwzięciu chodzi o poznanie prawdy. Temu służy gra – z tym, co wzniosłe, konwencjonalne, kulturowo zakorzenione, kanoniczne, z Biblią jako pojedynczym dziełem, ale i symbolem wiary, z leksykonem (gatunkiem, a także przejawem porządku, wiedzy i możliwości poznawczych), z kabałą, czyli kodem opartym na współlistnieniu litery i liczby itd.

W grę tę wpłątany zostaje odbiorca. Najwyraźniej mówi o tym napis na karcie Ł – bezpośredni zwrot do adresata, będący zachętą do podjęcia wyzwania i zaproszeniem do wejścia w interakcję z dziełem: „Łamigłówkę zadam ci łatwą – patrz”. Łono, łasiczka, łzy, łotry i łatki zdają się w sposób oczywisty odpowiadać literze. Uwagę zwraca jednak palenisko – „ogień”. Słowo to, odczytane z zachowaniem gwarowego brzmienia, powstałego na wskutek labializacji nagłosowego [o] (procesu typowego dla górnośląskiej „godki”), rozpoczyna głoska [ł], tworząc wyraz [łogień]. Tematem dominującym zdaje się kobieta, a więc, z zachowaniem tych samych założeń, [łona], utożsamiana z ogniem i pożądaniem. Złoto – z głoską [ł] w pierwszej sylabie (zawierające w sobie skądinąd wyraz „zło”) odpowiada archetypowi ognia, a także płodności i *libido*. Złota klepsydra po lewej stronie karty, postać hermafrodyty, przedstawia łączenie się przeciwieństw, a więc korespon-

⁶³ G.R. Hocke, dz. cyt., s. 167.

⁶⁴ Tekst dostrzegany jest dopiero w bliskim kontakcie z dziełem; przypomina raczej ornament lub wykończenie w postaci zapisu runicznego. Spojrzenie na kartę w odpowiednim przybliżeniu – na przykład przy użyciu lupy – pozwala dostrzec, że jest to fragment Apokalipsy św. Jana (1, 1-4), w tłumaczeniu Wujka (z odstępstwami).

⁶⁵ Grupa Oneiron, *O Oglądający!...*, s. 92.

duje z dwuznacznością znaku: „ogień – ziemia (erotyka, ciepło słoneczne, energia fizyczna) i ogień – powietrze (mistyka, oczyszczenie, sublimacja)”⁶⁶. Być może owa zniesiona na potrzeby karty aporia ma sygnalizować, że nie istnieje jedno rozwiązanie łamigłówek.

Nikt nie wygrywa czy zwycięża każdy? Nie ma rozwiązania lub wszystko jest rozwiązaniem. Być może poszukiwanie odpowiedzi jest zupełnie bezcelowe, podobnie jak szukanie źródła – wątek pochodzący z dialogu karty *Ż*. Ta zawiera w sobie nie tylko obraz żdźbeł trawy czy ilustracje przedstawiającą ziarno, żrebię i oko z wyraźnie zaznaczoną żrenicą. Tekst wpisany w układzie pionowym brzmi:

Gdzie jest?
Gdzie jest źródło?
Co? Źródło?
Kto szuka źródła?
Cha chacha
Ktoś szuka źródła!
On szuka źródła!
On szuka źródła!
Po co on szuka źródła?
Czego szuka?
Cha cha cha!!!
Bałwan!⁶⁷

Uparte poszukiwanie źródła zostaje wykpione, seria podszytych ironią pytań zdaje się podkreślać wyłącznie kuriozalność przedsięwzięcia. „Śmiech stoi w niejakiej sprzeczności z powagą”⁶⁸, w przypadku kart zaś trudno rozstrzygnąć, gdzie kończy się powaga, a zaczyna zabawa, doniosłość miesza się ze śmiesznością. „Tajemnica ujawniona jest bezużyteczna”⁶⁹ – za Umbertem Eco mogliby powtórzyć oneironauci.

BIBLIOGRAFIA

- Akrobata*, [w:] J.E. Cirlot, *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Kraków 2007.
Bal M., *Rozsiewanie obrazu. Opowieść Vermeera*, [w:] *Słowo / obraz*, red. G. Godlewski, A. Karpowicz i in., Warszawa 2010.
Battisini M., *Symbole i alegorie. Historia, sztuka, ikonografia*, przeł. K. Dyjas, Warszawa 2005.

⁶⁶ *Ogień*, [w:] J.E. Cirlot, dz. cyt., s. 282.

⁶⁷ Grupa Oneiron, *Czarne karty – Ż*, [w:] U. Broll, *Atman...*, s. 243.

⁶⁸ J. Huizinga, *Homo ludens*, przeł. M. Kurecka, W. Wirpsza, Warszawa 2007, s. 18.

⁶⁹ U. Eco, *Na ramionach olbrzymów*, przeł. K. Żaboklicki, Warszawa 2019, s. 349.

- Blake W., *Sen Jakuba* [akwarela], [w:] C.G. Jung, *Psychologia a alchemia*, przeł. R. Reszke, Warszawa 2016.
- Bogalecki P., *Szczęśliwe winy teolingwizmu. Polska poezja po roku 1968 w perspektywie postsekularnej*, Kraków 2016.
- Broll U., [kat. wyst.], red. K. Kucharska, J. Hobgarska, Jelenia Góra 2005.
- Broll U., *Atman znaczy oddech*, [kat. wyst.], red. K. Kucharska, J. Hobgarska, Warszawa 2019.
- Cortázar J., *Gra w klasy*, przeł. Z. Chądzyńska, Warszawa 2020.
- Cudak R., *Rzut oka na polską genologię literacką*, red. D. Ostaszewska, R. Cudak, Warszawa 2007.
- Eco U., *Na ramionach olbrzymów*, przeł. K. Żaboklicki, Warszawa 2019.
- Eliade M., *Mity, sny i misteria*, Warszawa 1994.
- Eliade M., *Obrazy i symbole*, przeł. M. i P. Rodakowie, Warszawa 2009.
- Eliade M., *Wprowadzenie*, [w:] tegoż, *Inicjacja, obrzędy, stowarzyszenia tajemne*, przeł. K. Kocjan, Kraków 1997.
- Gawlik P., Waniek L., *O katowickiej grupie Oneiron*, [w:] *Awangarda, underground. Idee, historie, praktyki w kulturze polskiej i czeskiej*, red. A. Karpowicz, W. Parfianowicz, X. Stańczyk, Kraków 2018.
- Grupa Oneiron, *Cztery teksty*, koniec lat 60., zbiory archiwalne Zygmunta Stuchlika.
- Grupa Oneiron, *O Oglądający! „Nowy Bezpretensjonalny chaos w obrazkach”*, [w:] *Katowicki underground artystyczny po 1953 roku*, red. J. Zagrodzki, oprac. S. Ruksza, Katowice 2004.
- Hejmej A., *Komparatystyka. Studia literackie – studia kulturowe*, Kraków 2013.
- Higgins D., *Strategia poezji wizualnej. Trzy aspekty*, przeł. K. Brzeziński, [w:] tegoż, *Nowoczesność od czasu postmodernizmu oraz inne eseje*, wyb. i oprac. P. Rypson, Gdańsk 2000.
- Hocke G.R., *Świat jako labirynt. Manierizm w literaturze*, przeł. M. Chojnacki, Gdańsk 2015.
- Huizinga J., *Homo ludens*, przeł. M. Kurecka, W. Wirpsza, Warszawa 2007.
- Jakimowicz-Shah M., Jakimowicz A., *Mitologia indyjska*, Warszawa 1982.
- Jung C.G., *Psychologia a alchemia*, przeł. R. Reszke, Warszawa 2016.
- Katowicki underground artystyczny po 1953 roku*, red. J. Zagrodzki, oprac. S. Ruksza, Katowice 2004.
- Kolektywne zapiski grupy Oneiron, 2 poł. lat 60. XX wieku, archiwum prywatne Zygmunta Stuchlika.
- Księga Jecirah. Klucz kabały*, komentarz, tłum. ze starohebrajskiego, wstęp J. Prokopowicz, Warszawa 1994.
- Luca G., *Kubomanie i obiekty*, [w:] *Głuchy brudnopis. Antologia manifestów awangardy środkowej*, red. J. Kornhauser, K. Siewior, Kraków 2014.
- Łyczkowska K., Szarzyńska K., *Mitologia Mezopotamii*, Warszawa 1981.
- Markiewicz J., *Chaos* [plakat promujący wystawę *Czarnych kart*], Siemianowice Śląskie 1973.
- Mrass P., *Gry wyobraźni. O projekcie Czarnych kart*, [w:] *Oneiron. Ezoteryczny krąg artystów z Katowic*, red. P. Mrass, A. Urbanowicz, H. Waniek, Katowice 2007.
- Ogień*, [w:] J.E. Cirlot, *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Kraków 2007.

- Owidiusz, *Metamorfozy*, przeł. A. Kamieńska, S. Stabryła, Wrocław–Warszawa–Kraków 1953.
- Pallasma J., *Oczy skóry*, przeł. M. Choptiany, Kraków 2012.
- Perloff M., *After Free Verse. The New Nonlinear Poetries*, [w:] *Close Listening Poetry and the Performed Word*, red. Ch. Bernstein, New York 1998.
- Rypson P., *Obraz słowa. Historia poezji wizualnej*, Warszawa 1989.
- Scott H., *Tarot dla początkujących. Jak zrozumieć i interpretować Tarota*, przeł. A. Ufland, Białystok 2013.
- Stuchlik Z., *Literami malowane*, [w:] tegoż, *Relacje z nocnych podróży*, Katowice 2008.
- Taborska A., *Spiskowcy wyobraźni. Surrealizm*, Gdańsk 2013.
- Tarot*, [w:] J.E. Cirlot, *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Kraków 2007.
- Tucci G., *Mandala*, przeł. I. Kania, Kraków 2002.
- Urbanowicz A., *Dotknięcia, ślady*, [w:] *Oneiron. Ezoteryczny krąg artystów z Katowic*, red. P. Mrass, A. Urbanowicz, H. Waniek, Katowice 2007.
- Urbanowicz A., *Śladami chaosu*, „Opcje” 1996, nr 3.
- Wallis T., *Napisy w obrazach*, [w:] tegoż, *Sztuki i znaki. Pisma semiotyczne*, Warszawa 1983.
- Waniek H., *Dziady berlińskie*, Wrocław 1999.
- Waniek H., *Rytuał. Misterium. Realizacja*, [w:] *Katowicki underground artystyczny po 1953 roku*, red. J. Zagrodzki, oprac. S. Ruksza, Katowice 2004.
- Wysłouch S., *Literatura a sztuki wizualne*, Warszawa 1994.

Joanna Szweda – doktorantka Wydziału Humanistycznego UŚ, uczestniczka projektu „Humanistyka bez granic”, ostatnia publikacja: *Po-słowie katowickiej neoawangardy. Wokół tekstów Antoniego Halora i Zygmunta Stuchlika*. ORCID: 0000 0002 5839 3519. E-mail: <joanna.szweda94@wp.pl>.

Joanna Szweda – PhD student in the Faculty of Humanities at the University of Silesia, participant of the interdisciplinary project “Humanities without borders”, last publication: *After-word of the Katowice Neo-avant-garde. Around the Texts by Antoni Halor and Zygmunt Stuchlik*. ORCID: 0000 0002 5839 3519. E-mail: <joanna.szweda94@wp.pl>.

„Rojenia międzyanatomiczne” i „anagramy ciała”: Konstanty A. Jeleński i prace Hansa Bellmera

ABSTRACT. Swoboda Bartosz, „Rojenia międzyanatomiczne” i „anagramy ciała”: Konstanty A. Jeleński i prace Hansa Bellmera [“Inter-Anatomical Reveries” and “Anagrams of the Body”: Konstanty A. Jeleński and the Works of Hans Bellmer]. „Przestrzenie Teorii” 37. Poznań 2022, Adam Mickiewicz University Press, pp. 71–81. ISSN 1644-6763. DOI 10.14746/pt.2022.37.4.

The aim of this article is to discuss and analyze an extensive essay by Konstanty A. Jeleński, entitled *Bellmer albo anatomia miłości fizycznej i nieświadomości* [Bellmer or the anatomy of physical love and the unconsciousness], devoted to the works of Hans Bellmer, a German painter, drawer and writer. The article presents the scope and nature of artistic activities undertaken by Bellmer and the way in which these activities and works were described and interpreted by Jeleński. The aim of the article is to show the basic contexts in which Jeleński placed controversial and ambiguous works by the German artist. The article also mentions the main interpretative keys Jeleński uses to show the creative philosophy and uncover the secrets of artistic expression, especially the mechanisms of perceiving the body and visual manifestations of unconsciousness which come to the fore in Bellmer's works.

KEYWORDS: Konstanty A. Jeleński, Hans Bellmer, ekphrasis, psychoanalyses, The Doll (Die Puppe)

Esej *Bellmer albo anatomia miłości fizycznej i nieświadomości*, któremu chciałbym poświęcić uwagę w niniejszym artykule, napisany został przez Konstantego A. Jeleńskiego w 1963 roku, przy okazji wystawy prac Hansa Bellmera, którą otwarto w grudniu tegoż roku w paryskiej galerii Daniela Cordier¹. Pierwotnie, w marcu 1964 roku, tekst ukazał się w języku angielskim w wydawanym w Nowym Jorku miesięczniku „Arts”, zaś kil-

¹ Jeszcze przed dekadą Jerzy Kandziora pisał, że „eseistyka Konstantego Aleksandra Jeleńskiego jest zjawiskiem rozległym i ciągle dalekim od pełnego rozpoznania”. J. Kandziora, *Autobiograficzne tło eseistyki Konstantego Jeleńskiego*, „Pamiętnik Literacki” 2012, z. 3, s. 85. Wskazane przez Kandziorę w powyższym artykule zestawienie ważniejszych tekstów poświęconych esejom Jeleńskiego pozostaje nadal aktualne i nie powiększyło się specjalnie w ostatnich latach: E. Bieńkowska, *Sztuka eseju, czyli o darze rozmowy*, „Aneks” 1983, nr 31; W. Karpiński, *Szkice Jeleńskiego*, [w:] tegoż, *Książki zbójce*, Londyn 1988; J. Jarzębski, *Urok Jeleńskiego*, „Tygodnik Powszechny” 1991, nr 12; M. Bielecki, *Konstanty A. Jeleński – historyk literatury nowoczesnej*, „Teksty Drugie” 2005, nr 6; A. Dębska-Kossakowska, *Ludzki wymiar historii. Gustaw Herling-Grudziński, Konstanty A. Jeleński, Czesław Miłosz wobec historii, wspólnoty i sztuki*, Katowice 2020.

ka miesięcy później – we wrześniu – po francusku na łamach czasopisma „Preuves”. Jego ówczesny tytuł brzmiał *Hans Bellmer albo ból przeniesiony* (*Hans Bellmer or The Displaced Pain, Hans Bellmer ou la douleur déplacée*). W 1966 roku Jeleński przygotował nową wersję eseju, wzbogacając swój tekst między innymi o obfite cytaty z pism Bellmera i nadając mu postać niewielkiej książki². W tej wersji esej tłumaczony był na język polski: najpierw przez Marynę Ochab (zaprezentowany został na łamach „Zeszytów Literackich” w numerze 34 z wiosny 1991 roku), później zaś ukazał się w wersji książkowej w tłumaczeniu Jerzego Lisowskiego³.

Moim celem będzie wskazanie podstawowych kontekstów, w których kontrowersyjne i niejednoznaczne prace niemieckiego artysty lokował autor *Chwil oderwanych*. Ponadto w lekturze tekstu Jeleńskiego chciałbym wyłonić główne klucze interpretacyjne, jakie stosuje polski eseista, starając się przedstawić filozofię twórczą, odsłonić tajniki ekspresji artystycznej, a zwłaszcza mechanizmy percepcji ciała i wizualne manifestacje nieświadomości, jakie dochodzą do głosu w dziele Bellmera. Istotna będzie dla mnie także próba udzielenia odpowiedzi na pytanie czy w ramach dyskursu eseistycznego, za pomocą opisów, które stanowią ważny składnik eseju Jeleńskiego, możliwa jest deskrypcja tak złożonego i wielowymiarowego zjawiska jak dzieło Bellmera.

Sama postać Bellmera – malarza, rysownika i pisarza – wydaje się niezwykle interesująca, a jego sylwetkę warto w tym miejscu, przynajmniej pokrótce, przybliżyć. Artysta urodził się w 1902 roku w Katowicach, skąd szybko przeniósł się do Berlina, gdzie w latach dwudziestych tworzył w kręgu Ottona Dix’a i George’a Grosza. Nim jednak Bellmer znajdzie się w zasięgu oddziaływania mistrzów niemieckiej grafiki, wcześniej porzuca (jeszcze przed ukończeniem pierwszego roku) studia w berlińskiej Wyższej Szkole Technicznej i zakłada własne atelier reklamowe, gdzie projektuje cieszące

² Publikacja szybko spotkała się z uznaniem ze strony francuskich czytelników. Eseista pisał w 1966 roku w liście do Witolda Gombrowicza: „Muszę Ci powiedzieć, że moja książka o Bellmerze [...] miała nie tylko entuzjastyczne krytyki – ale dostałem listy z najwyższymi słowami – Lévi-Straussa – który pisze, że napisałem »un texte admirable« [zachwycający tekst] – zaś Michel Foucault: »vous avez jeté une lumière fulgurante sur ce qu’est le sadisme au XX^e siècle« [rzucił Pan snop bardzo jasnego światła na to, czym w XX wieku jest sadyzm] – pisze mi, że »un grand livre de vous me paraît nécessaire« [myślę, że powinien Pan napisać jakąś wielką książkę] i zapewnia mnie o swojej »admiration«”. List K.A. Jeleńskiego do W. Gombrowicza z 23 czerwca 1966 roku, [w:] *Gombrowicz. Walka o sławę*. Korespondencja, część druga, układ przedmowy J. Jarzębski, przypisy T. Podoska, M. Nycz, J. Jarzębski, tłum. listów z jęz. francuskiego I. Kania, Kraków 1998, s. 149.

³ K.A. Jeleński, *Bellmer albo Anatomia Nieświadomości Fizycznej i Miłości*, Gdańsk 1998. Wszystkie cytaty z tego wydania lokalizowane będą bezpośrednio w tekście głównym po skrócie *B.* Na podstawie opracowanej przez Piotra Kłoczowskiego noty edytorskiej przywołuję informacje o poprzednich wydaniach eseju Jeleńskiego.

się uznaniem prospekty, zajmuje się też typografią i ilustracją książkową (w 1946 roku zilustruje słynną *Historię oka* Georges’a Bataille’a). Jednak prawdziwy przełom w jego karierze następuje po powstaniu *Die Puppe*, czyli *Lalki* (do jej genezy jeszcze wróce) – zapoczątkowanego w 1933 roku i obsesyjnie kontynuowanego przez kolejne lata wieloaspektowego projektu, na jaki składały się eksperymenty związane z tytułową Lalką oraz dokumentujące je fotografie i teksty literackie, które zaraz po publikacji spotykają się z entuzjastycznym przyjęciem ze strony francuskich surrealistów, co pozwala niemieckiemu artyście odnaleźć swoje indywidualne miejsce w tym hermetycznym kręgu artystycznym. Jeszcze przed wybuchem wojny Bellmer opuszcza nazistowskie Niemcy i osiedla się w Paryżu. Natomiast po burzliwych doświadczeniach czasów drugiej wojny, którą artysta spędza na południu Francji (Bellmer był antynazistą, a w ojczyźnie jego sztuka uchodziła za przykład degeneracji), powraca do francuskiej stolicy, gdzie zamieszkuje w skromnej mansardzie, pracując w odosobnieniu i skupiając się głównie na grafice i fotografii.

Dzieciństwo Bellmera, jak zauważają biografowie⁴, upływało w atmosferze kształtowanej w głównej mierze przez ojca – inżyniera, jak pisze Jeleński, „solidnie osadzonego w rzeczywistości” [B 6], dysponenta władzy uosabiającego racjonalność i zamiłowanie do porządku, a jednocześnie tyrana, zaś w późniejszym czasie wiernego wyznawcy ideologii nazistowskiej, który terroryzował rodzinę. W tle znajdowała się natomiast matka – słaba, wycofana, poniewierana przez okrutnego męża. W związku z tym w dziele niemieckiego artysty wyraźnie zarysowuje się temat „kobiety-matki-dziecka, z którym Bellmer będzie nieustannie w obsesyjnej zażyłości, tak samo jak z nienawiścią do ojca, uosobienia użyteczności, życia społecznego, represji” [B 7].

Sytuacja rodzinna Bellmera, już po wyjeździe do Berlina, także nie wpiasywała się w mieszczańskie szablony. Artysta żeni się w 1928 roku z Margarete Schnell, jednak już w pierwszej połowie lat trzydziestych w domu młodego małżeństwa zamieszkuje kilkunastoletnia kuzynka Ursula Naguschewski (to za pośrednictwem Ursuli, która wyjechała na studia do Paryża, fotografie *Lalki* trafiają do czasopisma „Le Minotaure” – naczelnego periodyku surrealistów), z którą łączyła artystę niedwuznaczna relacja. To właśnie Ursula była jednym ze źródeł koncepcji, jaka z czasem zrodziła *Lalkę*.

Bellmer wymienia trzy wydarzenia z życia osobistego, określane przezeń mianem „potwierdzenia przez przypadek”, jakie, wzajemnie na siebie

⁴ Fakty biograficzne z życia Bellmera podaję na podstawie szczegółowego studium Petera Webba, *Death, Desire and the Doll. The Life and Art of Hans Bellmer*, Chicago 2004. Wiele z nich przytacza w swoim eseju także Jeleński. Zob. też informacje zawarte w artykule A. Kot, *Masculine-feminine fantasies: the phantasmagorias of Hans Bellmer*, „Estetyka i Krytyka” 2015, nr 2.

oddziałując, wytworzyły przestrzeń, w której mogła powstać Lalka. Mniej więcej w tym czasie, kiedy w domu Bellmera pojawia się mała dziewczynka, artysta otrzymuje przesyłkę od matki – odnalezioną w czasie przeprowadzki skrzynię z zabawkami, której zawartość pozwala odrodzić się wspomnieniom dzieciństwa.

Kolejnym bodźcem ze świata zewnętrznego była inscenizacja *Opowieści Hoffmana* Jacques'a Offenbacha w reżyserii Maxa Reinhardta, którą Bellmer ogląda w Berlinie wraz z żoną i kuzynką. Przypomnę w tym miejscu, że protagonista opartej na powieściach Ernsta Theodora Amadeusa Hoffmanna opery autorstwa Offenbacha, zakochuje się w Olimpii, córce demonicznego doktora Coppeliusa, która ostatecznie okazuje się mechaniczną lalką. Spektakl stanowił ostatnie z szeregu trzech ogniw, których zestawienie zrodziło w pierwszej połowie lat trzydziestych artystyczną koncepcję *Die Puppe*⁵. Powstaje wówczas pierwsza Lalka – drewniany kobiecy manekin naturalnej wielkości składający się z członków połączonych ruchomymi stawami:

[...] głowa, kończyny, korpus – opisuje ją Jeleński – zespolone razem podług jakiejś logiki organicznej, czerpiącej swą wiarygodność z samego pożądanego. W brzuchu Lalki znajdują się owe wymarzone przez Bellmera „panoramy”, zainspirowane, być może, obsadkami z początku wieku, w których w kryształku wielkości główki od szpilki można było zobaczyć wieżę Eiffla albo *Ostatnią wieczerzę* Leonarda. Kryształek umieszczony w brzuchu pokazywał kolejno landszafty, chustkę do nosa z płwociną dziewczynki, statek tonący wśród pól lodowych bieguna północnego... W tym idole metamorficznym sól deformacji zdecydowanie przeważa [B 8–9].

„Panoramy” wspomniane w eseju Jeleńskiego, „myśli i marzenia dorastającej dziewczynki”, jak określił je sam Bellmer, to zestaw – możliwych do oglądania przez pępek Lalki – sześciu widoków opartych na obrotowym mechanizmie umieszczonym w brzuchu manekina, który uruchamiał się naciśnięciem guzika umieszczonego w jego sutku. Jednak prawdziwego sensu Lalki nie ujawnia statyczna figura. Dopiero poszczególne wariacje, nowe pozy (czasami nacechowane prowokacyjnym erotyzmem) i układy poszczególnych członków składających się na postać dziewczynki, ich niezwykle zestawienia i konfiguracje, zupełnie przypadkowe lub wynikające z chwilowego kaprysu twórcy, niecodzienne lokalizacje manekina oraz zastanawiające atrybuty (pojedynczy but na wysokim obcasie, sztuczna róża, beret, pończochy, podwiązki, koronki), tak jak i towarzysząca artystycznym działaniom seria osiemnastu inscenizowanych fotografii oraz powstały w 1934 roku pierwszy tekst poświęcony projektowi (*Lalka: wariacje na temat*

⁵ Por. S. Taylor, *Hans Bellmer in The Art Institute of Chicago. The Wandering Libido and the Hysterical Body*, „Art Institute of Chicago Museum Studies” 1996 (Vol. 22), nr 2, s. 151.

montażu rozczłonkowanej małoletniej), ujawniają represję racjonalności i **ucieleśniają** wręcz pracę nieświadomości, jak pisze Jeleński:

Pozycje, jakie każe przyjąć Lalce, wprawiają w osłupienie samego Bellmera. Wydają się „mało prawdopodobne”, ale odpowiadają prawdopodobieństwu głębszemu niż pozorne prawdopodobieństwo ciała „stojącego”, „leżącego” czy „siedzącego”. Rozłożona na części pierwsze, umieszczona w otwartych drzwiach lub rozrzucona na łóżku, sprowadzona do pary nóg ozdobionych koronkowym haftem, Lalka, **ucieleśnione wyobrażenie**, wydaje się jak Olimpia wymykać woli swojego demiurga, bliskość Urszuli zaś (która nie ma wstępu do pokoju Lalki) wzmacnia napięcie emocjonalne tych gier [B 9–10, podkr. B.S.].

Kiedy w 1937 roku Bellmer w berlińskim Kaiser Friedrich Museum studiuje renesansowe ryciny Albrechta Dürera, Niklausa Manuela Deutscha oraz Hansa Baldunga Griena⁶, rodzi się koncepcja drugiej Lalki, inspirowana w dużej mierze także esejem Heinricha von Kleista *O teatrze marionetek* z 1810 roku. W przeciwieństwie do pierwszej, która miała ograniczony zakres anatomicznych deformacji, druga konstrukcja powstała na bazie centralnie umieszczonego ruchomego stawu, który pozwalał na zupełnie nieprawdopodobny, szokujący montaż poszczególnych członków: „wokół centralnej kuli, pisze Jeleński, mogą się artykułować dwa korpusy, dwie pary nóg, a sam odwracalny korpus może udawać albo nasadę nóg, albo piersi z ewentualną głową nad nimi” [B 10–11]. „Lalka podlega – czytamy w jednym z komentarzy – jednoczesnej syntezy i redukcji: artysta fotografuje poszczególne organy manekina w zdumiewających konfiguracjach, by ostatecznie unicestwić siebie jako podmiot wraz z przedmiotem w fantomatycznym rozczłonkowaniu”⁷.

Nowej Lalce także towarzyszy obszerny zestaw fotografii, często ręcznie kolorowanych przez samego artystę. Czternaście spośród nich Paul Éluard opatrzył cyklem poematów prozą, które ukazały się pierwotnie na łamach czasopisma „Messages”. Całość – opatrzona tytułem *Les Jeux de la Poupée*, czyli *Gry Lalki* – której edycję na kilka lat wstrzymał wybuch wojny, ostatecznie opublikowana została, wraz ze wstępem Bellmera zatytułowanym *Notatki oraz fragmenty na temat stawu kulistego*, dopiero w 1949 roku w bibliofilskim nakładzie 136 egzemplarzy.

W opuszczonym ogrodzie, na strychu, w łóżku z rozrzuconą pościelą, na schodach, w lesie – inna dla każdego zdjęcia przestrzeń, w której zlokalizowane zostaje dzieło, zmienne konteksty, w jakich objawia się *Die Puppe*,

⁶ Por. P. Webb, R. Short, *Hans Bellmer*, New York 1985, s. 24.

⁷ E. Łojaszczyk, *Niejasne postanowienie roślinnej natury. Strategie mimikry w twórczości Hansa Bellmera i Brunona Schulza*, „Konteksty. Polska sztuka ludowa” 2010, nr 1, s. 116. Zob. także H. Foster, *Prosthetic Gods*, Cambridge (Mass.) 2004, s. 230–232.

często ukazywana teraz jako ofiara niewidocznego oprawcy, jeszcze bardziej pogłębiają poczucie **niesamowitości**, odsłaniają meandry, po których błądzi ludzka wyobraźnia:

W domu z obluźowanych desek – pisze Éluard o fotografii przedstawiającej Lalkę pozbawioną prawej nogi, przywiązaną do balustrady przy schodach – o dziurawym dachu, na schodach, których stopnie wymoszczono starymi butami – jest toporna, nieprzenikniona i szorstka. Sama w błotnistym i zimnym otoczeniu, sama i bez oczu, nieubłagana sama. To gdzie indziej czyste powietrze spada jak grom na pozory wspólnego życia⁸.

Kontynuacją projektu skupionego wokół Lalki były powstające w pracowni Bellmera szkice i grafiki. Wiele miejsca poświęca tym pracom w swoim eseju Jeleński, próbując opisać ten niezwykle obszerny zbiór rysunków, skutecznie uchylający się wszelkim próbom systematyzacji i interpretacji. Chce w nich widzieć Jeleński projekt egzystencjalny i wydobyć zawartą w nich koncepcję filozoficzną. Eseista zwraca uwagę na niezwykle styl tych prac, oddający matematyczną precyzję linii i inżynierską logikę kompozycji rysunku na usługi wyobraźni wyzwolonej z wszelkich możliwych ograniczeń:

Kreska Bellmera waha się pomiędzy precyzją inżyniera a wolnością wróżbiarza. Rzekłbyś, że ukradł ojcu narzędzia jego pracy, że walcząc z nim, odebrał je użyteczności, której miały służyć, by tym dokładniej obrysować ów inny świat, budzący w nim nostalgię: świat, po którego meandrach swobodnie błądzi marzenie. Ta krzywa przypomina o suwmiarce, ta linia, ten kąt – o ekierce. Lecz krzywa rozwidla się w różne zwichrzenia, linia drży, łamie się, a to, co wydawało się najwyższą precyzją, rozpuszcza się w wieszczącej plamie, fusach po kawie, ruchliwej materii organicznej. Rewolta natury rzeczy przeciwko geometrii? Raczej nieustanna, dialektyczna gra pomiędzy ścisłością a chaosem. Tęsknota za ścisłością, odrzucenie porządku [B 14–15].

Arcimboldowskie formy jego androgińskich gron upodabniają się bowiem do płam: krzywe są tak niewiarygodnie cienkie, że płaczą się w pajęczynę, której ligamenty, chrząstki, artykulacje przypominają ektoplazmy przedmiotów *modern' style*. Lecz ta mgielka (będąca jak gdyby sennym rojeniem o zawłościach ciała) pochwycona jest przez perły białego gwaszu, które zdają się ją przyszpilać, podtrzymywać. Po drugiej stronie: pliski sukienek małych dziewczynek, gofrowane bibułki opakowujące ciastka i wielościanny słodczy krystalizują się w przedmioty nasuwające na myśl Luca Paciolego i Złotą Liczbę [B 15–16].

⁸ P. Éluard, *Mgliste gry lalki*, przeł. G. Szymczyk-Kluszczyńska, [w:] *Gry Lalki. Hans Bellmer. Katowice 1902 – Paryż 1975*, wybór i oprac. A. Przywara i A. Szymczyk, Gdańsk 1998, s. nlb.

Co jednak powiedzieć o momencie, gdy kreska rysownika wymyka się poza obrzeża świadomości, kreśląc niesamowitą postać, w której „jedna noga przedłuża drugą, piersi zlewają się w jedną kulistość, ewokującą zarazem piersi, płeć i pępek” [B 17]?

„Dzieło Bellmera – pisze Alain Jouffroy – jest punktem, w którym »dyktando« nieświadomości zbiega się z potrzebą zapanowania nad ujawnionymi przez nią treściami”⁹. Sam Bellmer w rozważaniach teoretycznych próbował zgłębić tajniki mechanizmów percepcji ciała w swoich artystycznych działaniach. Odwołując się do języka psychoanalizy, głównie do prac Zygmunta Freuda i klinicznych badań Paula Schildera, starał się zrozumieć, na jakich zasadach w jego rysunkach i grafikach dochodzi do amputacji, substytucji pewnych części ciała przez inne, multiplikacji lub przemieszczania członków z właściwych im miejsc w miejsca zupełnie nieprawdopodobne, innym słowy dociekał tego, **jak nieświadomość zyskuje swoje wizualne przedstawienie w jego grafikach.**

W wydanej w 1957 roku książce *Mała anatomia nieświadomości fizycznej albo anatomia obrazu* (*Petite anatomie de l'inconscient physique ou l'anatomie de l'image*) pojawia się koncept „nieświadomości fizycznej”¹⁰. To właśnie nieświadomość rządzi wszystkimi Bellmerowskimi **anatomicznymi transferami, powtórzeniami, przeistoczeniami, inwersjami, odwróceniami**, czyli tym, co Jeleński trafnie określił jako „**podziały i mnożenia anatomiczne, rojenia międzyanatomiczne**” [B 18, podkr. B.S.], a co sam Bellmer wyjaśniał w *Anatomii obrazu* tak: „ciało podobne jest do zdania, które pragnie, abyśmy rozłożyli je na poszczególne wyrazy i przy pomocy kolejnych, mnożonych w nieskończoność anagramów odkryli na nowo jego prawdziwy sens”¹¹.

Psychoanaliza wypracowała co prawda język, dzięki któremu możemy eksplorować zakamarki ludzkiej psychiki, pomijała jednak zazwyczaj w swej refleksji mroczne miejsca naszego ciała, pozostawiając je niejako w domenie anatomii, która tymczasem stworzyła niezwykle precyzyjną naukową geografię organizmu człowieka, zapoznając jednakże „psychologię ciała”.

⁹ A. Jouffroy, *Hans Bellmer*, przeł. L. Brogowski i D. Senczyszyn, [w:] *Gry Lalki. Hans Bellmer...*, s. 99.

¹⁰ Do konceptu tego odwoła się później Jeleński w poświęconym poezji Aleksandra Wata eseju *Lumen obscurum* z 1968 roku, interpretując tam twórczość polskiego poety właśnie poprzez kategorię „podświadomości ciała”: „Wat należy jednak do tych rzadkich poetów, którzy, jak Hans Bellmer i Henri Michaux (jeszcze dwaj nadrealiści), a również Witold Gombrowicz, szukają ukrytych relacji między tym, co myślimy, czujemy, a tym, co w nas myśli, czuje”. K.A. Jeleński, *Lumen obscurum. O poezji Aleksandra Wata*, [w:] tegoż, *Chwile oderwane*, wyb. i oprac. P. Kłoczowski, Gdańsk 2007, s. 84.

¹¹ H. Bellmer, *Mała anatomia nieświadomości fizycznej albo anatomia obrazu*, przeł. J.M. Kłoczowski, Lublin 1994, s. 53.

Sugestywny *passus* z *Anatomii obrazu* może dać wyobrażenie tego, jak ten dyskurs wyobrażał sobie Bellmer:

Zakochany w kobiecie i sobie samym mężczyzna siedzący w fotelu zasypia i we śnie jego pani wkłada mu w dłoń talerzyk. Mężczyzna szczególnie intensywnie czuje jego śliską i zimną powierzchnię. Budzi się, wstaje i spostrzega, że ślad – jaki wycisnął w fotelu, ma kształt talerza. Innymi słowy, przeciwstawiając potencjalny, kobiecy obraz talerzyka rzeczywistemu ognisku podniety, jaka płynie z ułożenia jego ciała (kontakt pośladków z fotelem), zaskoczony mężczyzna utożsamia obydwie obrazy – obraz Ja (odciśnięty ślad) z obrazem Ciebie (talerzyk). Dokładny opis faktu domaga się jeszcze tylko uwagi: obraz kobiety powiązany jest z ułożeniem mężczyzny w sposób o wiele bardziej złożony, aniżeli można byłoby się domyślać ze zwyczajnej postawy siedzącej kobiety. Bowiem oglądany z bliska mężczyzna, który przystosowuje się do kształtu fotela i obiema rękami (oparcia) trzyma talerzyk (siedzenie) – naśladując fotel, sam staje się fotelem, staje się kobietą. Z drugiej strony, jeśli pamiętać o jego męskiej roli, mężczyzna ów, trzymając talerzyk trzyma kobietę, kobietę-talerz – odciśnięty ślad – siedzenie-fotel, która sama z kolei gotowa jest, aby mężczyzna na niej usiadł itd. Chodzi tu o osobliwe poplątanie antagonistycznych zasad „mężczyzny” i „kobiety”, poplątanie o zapachu hermafrodyty, ale zdominowane kobiecą strukturą fotela-talerza. Najistotniejszą rzeczą jest to, że mężczyzna, zanim uczynił widzialnym obraz kobiety, przeżył go we własnym organizmie¹².

Odpowiedzią na to zaniedbanie jest perwersyjne dzieło Bellmera, którego obsceniczne wizje eksplorują anatomię ciała przez pryzmat tego, co odbierała mu medycyna – postrzegają mianowicie ciało jako obiekt pożądania i narzędzie erotycznej rozkoszy. Tak też, odwołując się do języka psychoanalizy, interpretuje unikalne dzieło Bellmera autor *Chwil oderwanych*¹³:

Szok – pisze polski eseista – spowodowany rysunkami Bellmera, wynika stąd, że pozwala nam zobaczyć koneksje tajemniczo i mimowiednie zachodzące w owej strefie cienia pomiędzy psychicznym i fizycznym, a stanowiące przecież podstawę naszej egzystencji. Jego dzieło erotyczne zdumiewa, dlatego że nie zawiera opisów „naturalistycznych”, jest natomiast próbą graficznej transkrypcji obrazów mentalnych, fantazmatów i doznań, jakie rodzi pożądanie [B 20, podkr. autora].

Ta psychoanalityczna wykładnia dotyczy w tym samym stopniu fantazmatów życia erotycznego i psychoz mieszczańskiego społeczeństwa, jego seksualnych tabu i traum. Tyleż, rzecz jasna, społeczeństwa, na którego

¹² Tamże, s. 29–30.

¹³ Odwołania do dyskursu psychoanalitycznego są zresztą u Jeleńskiego dosyć częste także w jego szkicach i esejach krytycznoliterackich. „Filiacje te, pisze Marian Bielecki, bodaj w największej mierze dochodzą do głosu w interpretacjach utworów Witolda Gombrowicza”. M. Bielecki, dz. cyt., s. 52.

obrzeżach funkcjonuje wszak sam Bellmer oraz jego szokujące dzieło, co samego obarczonego obsesjami artysty, dla którego Lalka i jej fotografie, tak samo jak późniejsze rysunki, stanowiły swego rodzaju kompensację, wyzwolenie i „spełnienie na planie wyobrażenia pożądanego niemożliwego do spełnienia w rzeczywistości” [B 22]. Dostrzec tutaj można, jak sądzę, sadystyczne pożądanie ufundowane na dychotomii dominującego męskiego podmiotu i rojonego przez artystę doskonale metamorficznego przedmiotu erotycznego, czyli uprzedmiotowionej kobiecości, której inercyjna, pasywna, bezgraniczna wręcz uległość nie przekreśla jednocześnie – co widać właśnie w Lalce – nieprzekraczalnego dystansu, który, jak pisał Bellmer, potrafi doprowadzić do rozpacz. Mówiąc pokrótce: Lalka jest lustrem, w którym przegląda się nieświadomość twórcy – w tym względzie stanowi ona wizualizację pracy nieświadomości, mechanizm projekcji wypartego pożądanego.

Jeleński podejmuje w swym eseju wyzwanie, któremu nie sposób sprostać do końca. Choć trafnie rekonstruuje Bellmerowską filozofię twórczą, odsłaniaj tajniki jego ekspresji artystycznej i przekonująco interpretuje prace autora Lalki w duchu teorii psychoanalitycznej, nie jest jednak w stanie opisać dzieła Bellmera – tak samej Lalki (Lalek), jak szkiców czy rysunków, **ponieważ jest to dzieło, które wszelkiemu ekfrastycznemu opisowi umyka. Bellmerowska inscenizacja kobiecego ciała oparta na różnicy, nieograniczonej mnogości, nieposkromionym przemieszaniu, swobodnej fragmentacji i dowolności montażu nie mieści się w granicach eseistycznego opisu, któremu stara się ją poddać Jeleński.**

Bellmer był powściągliwy – pisze Stanisław Rosiek – w opisywaniu Lalki w ruchu, w działaniu – w relacji z nim samym. [...] Wiedział chyba, że taki opis jest niemożliwy. Nosorożca, jak wiadomo, trzeba najpierw zobaczyć, aby słowo „nosorożec” nabrało znaczenia. Lalka – jako byt powołany do istnienia przez Bellmera, więc jako nowy, nieznan wcześniej gatunek – musiała być światu **pokazana**. Dopiero później stać się mogła przedmiotem takiego czy innego dyskursu. Bellmer musiał sięgnąć po aparat fotograficzny¹⁴.

Dokumentacyjna zdolność serii fotografii wykazuje w tym wypadku funkcjonalną przewagę nad tekstową deskrypcją przedmiotu. Jak wszak pochwycić w słowach niezliczone metamorfozy Lalki, jej zmienną postać, chwiejną – jak zauważa Rosiek – tożsamość, zakres gwałtowanych przemian, jakim podlega z woli artysty, które wydają się nie mieć końca? „Nie

¹⁴ S. Rosiek, *Ze wstępnych notatek do Lalki*, [w:] *Gry Lalki. Hans Bellmer...*, s. 129 (podkr. autora).

ma ona ani imienia, ani ciała o stałym układzie – jak my wszyscy”¹⁵ – jak słusznie konstatuje Rosiek.

Inny, już ostatni trop, który chciałbym przywołać na zakończenie, podsuwa sam Bellmer. Jeśli przyjąć, jak chce niemiecki artysta, że – powtórzę cytowane przed chwilą słowa – „zdanie porównać można do ciała, które pragnie, abyśmy rozłożyli je na poszczególne wyrazy i przy pomocy kolejnych, mnożonych w nieskończoność anagramów, odkryli na nowo jego prawdziwy sens”¹⁶, wówczas, bazując na tej metaforze tekstu jako ciała (czy też ciała jako tekstu), ekfrazy opisujące Lalkę należy budować na analogicznych zasadach – dezartykulacji, parcelacji, koincydencji, nieustannej metamorfozy i podświadomego gestu. Pisanie o ciele oddać we władanie pisania ciałem, gdzie oko i kreśląca słowa ręka odsyłają do cielesnego wymiaru tekstu literackiego. W ten sposób proponuję też czytać esej Jeleńskiego. Owe konwulsyjne repetycje i permutacje uwolnione są także z więzów struktury narracyjnej, zatem w poszukiwaniu jakiegoś sposobu deskrypcji prac Bellmera, właściwe wydaje się – co też czyni Jeleński – przejście od opisu dzieła do opisu samego działania, do swoistej **ekfrazy aktu twórczego**, która w mniejszym stopniu może opierać się na próbie deskrypcji dzieła sztuki (tym bardziej, że samo dzieło charakteryzuje się nieustanną i nieprzewidywalną zmiennością), ewoluuje zaś w kierunku charakterystyki owego procesu *in statu nascendi*.

BIBLIOGRAFIA

- Bellmer H., *Mała anatomia nieświadomości fizycznej albo anatomia obrazu*, przeł. J.M. Kłoczowski, Lublin 1994.
- Bielecki M., *Konstanty A. Jeleński – historyk literatury nowoczesnej*, „Teksty Drugie” 2005, nr 6.
- Foster H., *Prosthetic Gods*, Cambridge (Mass.) 2004.
- Gombrowicz. *Walka o sławę*. Korespondencja, część druga, układ przedmowy J. Jarzębski, przypisy T. Podoska, M. Nycz, J. Jarzębski, tłum. listów z jęz. francuskiego I. Kania, Kraków 1998.
- Gry Lalki. *Hans Bellmer. Katowice 1902 – Paryż 1975*, wybór i oprac. A. Przywara i A. Szymczyk, Gdańsk 1998.
- Jeleński K.A., *Bellmer albo Anatomia Nieświadomości Fizycznej i Miłości*, Gdańsk 1998.
- Jeleński K.A., *Chwile oderwane*, wyb. i oprac. P. Kłoczowski, Gdańsk 2007.

¹⁵ Tamże, s. 130.

¹⁶ H. Bellmer, *Post-Scriptum à Oracles et Spectacles d'Unica Zürn*, „Obliques”, Numéro Spécial: Hans Bellmer, Paris 1975, s. 109. Cyt. za: A. Mahon, *Śmiać się pod nożem. Hans Bellmer i ciało jako anagram*, przeł. P. Polit, [w:] *Gry Lalki. Hans Bellmer...*, s. 147.

- Kandziora J., *Autobiograficzne tło eseistyki Konstantego Jeleńskiego*, „Pamiętnik Literacki” 2012, z. 3.
- Kot A., *Masculine-feminine fantasies: the phantasmagorias of Hans Bellmer*, „Estetyka i Krytyka” 2015, nr 2.
- Łojaszczyk E., *Niejasne postanowienie roślinnej natury. Strategie mimikry w twórczości Hansa Bellmera i Brunona Schulza*, „Konteksty. Polska sztuka ludowa” 2010, nr 1.
- Taylor S., *Hans Bellmer in The Art Institute of Chicago. The Wandering Libido and the Hysterical Body*, „Art Institute of Chicago Museum Studies” 1996 (Vol. 22), nr 2.
- Webb P., *Death, Desire and the Doll. The Life and Art of Hans Bellmer*, Chicago 2004.
- Webb P., Short R., *Hans Bellmer*, New York 1985.

Bartosz Swoboda – Uniwersytet Opolski, doktor nauk humanistycznych, literaturoznawca, artykuły naukowe publikował w polskich i zagranicznych czasopismach, m.in. w „Studi Slavistici”, „Slovo. Journal of Slavic Languages and Literatures”, „Orbis Linguarum”. W 2022 roku ukaże się jego książka *Od doświadczenia estetycznego do doświadczenia języka. Ekfrazja w polskiej literaturze modernistycznej*. ORCID: 0000-0002-5868-5562. E-mail: <bartek_swoboda@poczta.fm>.

Bartosz Swoboda – University of Opole, PhD in literature, author of reviewed articles published in Poland and abroad in academic journals such as “Studi Slavistici”, “Slovo. Journal of Slavic Languages and Literatures”, “Orbis Linguarum”. His book entitled *Od doświadczenia estetycznego do doświadczenia języka. Ekfrazja w polskiej literaturze modernistycznej* [From Aesthetic Experience to Experience of Language. Ekphrasis in Polish Modernist Literature] will be published in 2022. ORCID: 0000-0002-5868-5562. E-mail: <bartek_swoboda@poczta.fm>.

„Negatyw świata”.
Inspiracje techniką graficzną
jako źródło refleksji metaliterackiej –
na przykładzie wiersza Ewy Lipskiej
Albatros i grawer

ABSTRACT. Szewczyk-Haake Katarzyna, „Negatyw świata”. *Inspiracje techniką graficzną jako źródło refleksji metaliterackiej – na przykładzie wiersza Ewy Lipskiej Albatros i grawer* [“Negative of the World”. Graphic Technique as a Source of Metaliterary Reflection in a Poem *Albatros i Grawer* (‘The Albatross and the Engraver’) by Ewa Lipska]. „Przestrzenie Teorii” 37. Poznań 2022, Adam Mickiewicz University Press, pp. 83–95. ISSN 1644-6763. DOI 10.14746/pt.2022.37.5.

The paper presents an analysis of Ewa Lipska’s poem *Albatros i grawer* [‘The Albatross and the Engraver’], which is a rare example of evoking a work of graphic art in a poem. The metaphors used in the text, exploiting the field of meaning related to graphics, become the basis for metaliterary reflection. Important interpretative contexts indicated in the article are, on one hand, the history of graphic art and its technical arcana, and on the other, the poem *The Albatross* by Charles Baudelaire, alluded to in the poem and, by the same token, modernist ideas about the art and the artist. The poem’s consideration of the problem of ‘a negative’ and ‘an imprint’ leads to questions about the relationship between art and reality, a relationship which, radically transformed in the modern era, demands an ethical evaluation, just as the poem suggests.

KEYWORDS: Ewa Lipska, literature and graphic art, modernist art in literature, ethical criticism of art

Sztuka graficzna bywa przedmiotem namysłu poetów jakby rzadziej¹, niż – efektowniejsza być może – sztuka malarska, i w ogóle budzi chyba mniejszy rezonans jako zjawisko kulturowe (trudno byłoby np. wymienić film poświęcony któremuś z wybitnych grafików, podczas gdy filmy o malarzach powstają dość często i cieszą się niekiedy zauważalną popularno-

¹ „Rzadziej” nie znaczy, rzecz jasna, „wcale”. Istnieje korpus wierszy odwołujących się wprost do konkretnych dzieł graficznych; przykładowo wymienić można utwory takie jak Czesława Miłosza *Warsztat grafiki ludowej*, Wisławy Szymborskiej *Ludzie na moście*, Lothara Quinkensteina *Flying fish*, Janusza Szubera *Do mojej lampy przy tapczanie*, *Siedem wersów w związku z litografią „Nr 87” Davida Artura Coyrreno (1937–1972)* (ten ostatni to sfingowane nawiązanie do dzieła wymyślonego przez poetę miedziorytnika Davida Coyrreno) oraz teksty poetyckie różnych autorów, zawarte w tomie *Antologia Ogólnopolskiego Konkursu Poetyckiego na ekfrazę do wybranej pracy Tadeusza Kulisiewicza*. Grafikę wiąże też z literaturą pełniona przez tę pierwszą funkcja ilustracji, także – wykorzystywanie grafik na okładkach tomów poetyckich, choć, oczywiście, związki te mają już inny charakter niż w przypadku ekfraz.

ścią). Przyczyny tego stanu rzeczy są różnorakie. Być może decydująca jest tu rzemieślnicza technika, której arkana mogą sprawiać wrażenie skomplikowanych i mało interesujących – w dodatku umożliwiającą tworzenie licznych kopii, co w dobie kultu oryginału nie przysparza jej popularności. Z pewnością dzieła malarskie są dużo lepiej znane i częściej reprodukowane niż najlepsze nawet grafiki wybitnych mistrzów (a grafikę uprawiali twórcy tej miary, co Albrecht Dürer, Wit Stwosz czy Francisco Goya). Dopiero na początku XIX wieku pojawiło się pojęcie *peintre-graveur*, malarz-grafik, na określenie artystów, uprawiających grafikę jako dziedzinę sztuki, dla odróżnienia ich od ludzi parających się grafiką użytkową (do której zaliczano grafikę prasową, a także tworzenie graficznych kopii dzieł malarskich). W drugiej połowie XIX wieku pojawiła się w Europie Zachodniej znaczniejsza grupa artystów malarzy-grafików, a tendencja do łączenia obu tych dziedzin stała się zauważalna także w sztuce polskiej około przełomu XIX i XX wieku. Za sprawą dokonań tych artystów grafika stopniowo uniezależniła się od malarstwa, stając się samodzielną, rządzącą się własnymi prawami, dziedziną sztuki², jakkolwiek w Polsce najważniejsza kampania o uznanie niezależności i równorzędności grafiki artystycznej względem malarstwa rozegrała się dopiero w latach 20. XX wieku³. Przemiany te sprawiły z pewnością, że grafika została doceniona jako pełnoprawna dziedzina twórczości artystycznej; jej popularność jest jednak mniejsza niż malarstwa – łatwiej dostępnego⁴ i czytelniejszego w odbiorze.

Wiersz Ewy Lipskiej, w którym mowa właśnie o grawiurze, jest z tego powodu dość wyjątkowy. Poetkę interesuje technika graficzna i to ona staje się źródłem odnowienia języka poetyckiego oraz metaforyki usiłującej opisać proces twórczy i powstawanie dzieła sztuki. Lipskiej, absolwentce Akademii Sztuk Plastycznych, arkana pracy grafika znane są bardzo dobrze i można przypuszczać, że nawiązuje do nich nie bez istotnej przyczyny; stąd potrzeba dokładnej analizy technicznych odwołań, od których roi się w tekście. Zrazem diagnoza stawiana w wierszu ma wymiar uniwersalny i dotyczy sztuki „w ogóle”, nie tylko tej posługującej się rylcem i tuszem – co nie zaskakuje u poetki, która ważnym elementem swoich dzieł zwykła czynić odwołania do

² Por. hasło *Grafika*, [w:] *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, Warszawa 2004, s. 138; A. Salamon, *Kolekcja grafiki współczesnej Muzeum Wielkopolskiego*, [w:] M. Haake, A. Salamon, *Poza grupą, poza manifestem. Grafika polska dwudziestolecia międzywojennego*, Poznań 2005, s. 30.

³ K. Kulpińska, *Polska grafika artystyczna dwudziestolecia międzywojennego. Spór o miejsce wśród sztuk plastycznych w ówczesnej teorii i krytyce*, [w:] *Metodologia, metoda i terminologia grafiki i rysunku. Teoria i praktyka*, red. J. Talbierska, Warszawa 2015.

⁴ Ekspozycja grafik wiąże się najczęściej z ich niszczeniem, wywoływanym oddziaływaniem światła, stąd możliwość ich oglądania dają przeważnie wystawy czasowe i okazjonalne.

innych sztuk, w tym muzyki, malarstwa i filmu⁵. Istotne pytanie, na które postaram się odpowiedzieć, brzmi: czy metaforyka „graficzna” umożliwia wypowiedzenie w tekście poetyckim czegoś, co w inny sposób wypowiedziane być nie mogło – czy przywołanie technik grawerskich jest tu niezobowiązującym ozdobnikiem, czy koniecznym sposobem artykułowania zajmujących poetkę treści?

Na początek przypomnę zajmujący mnie tekst poetycki.

Ręka rytownika przyrośnięta do skrzydła.
Ofiara stygnącego dzieła
z utkwionym w gardle zdaniem
zasychającym gwałtownie jak gips.
W zamurowanej koloraturze oddechu
belcanto ostatniego tchnienia.

U wszystkich mistrzów
dzieje się tak samo.
Przyczyną wypadku
jest brawura tworzenia.
Wyniosła zuchwałość talentu.
Niezachowanie ostrożności noża
kiedy negatyw świata
kaleczy na pół⁶.

Już tytuł wiersza *Albatros i grawer* naprowadza na trop poszukiwania w tekście znaczeń metaartystycznych. Czytelnik może w pierwszej chwili zawahać się co do znaczenia słowa „grawer”, które ma w polszczyźnie przynajmniej dwa sensy: po pierwsze (współcześnie chyba częściej) oznacza rzemieślnika, trudniącego się grawerowaniem, czyli wykonywaniem w różnych materiałach wklęsłych lub wypukłych wzorów i rysunków z użyciem rylca, frezy lub za pomocą wytrawiania. (Tego znaczenia nie można od razu wykluczyć: przypomnijmy że „rzemieślnicze” metafory pojawiają się u Lipskiej z zauważalną częstotliwością⁷). Po drugie, jako związane źródłowo ze słowem „grawiura”, czyli grafika, oznacza także artystę, parającego się

⁵ M. Rabizo-Birek, *Cudzoziemcy przetłumaczeni na język polski. Uwagi o cyklu poetyckim Ewy Lipskiej*, [w:] „Stoję i patrzę na czym ten świat stoi”. O twórczości Ewy Lipskiej, red. W. Lięża, A. Piech-Klikowicz, Kraków 2018, s. 238 i nast.

⁶ E. Lipska, *Albatros i grawer*, [w:] tejsze, *Uwaga stopień. Wiersze wybrane*, Kraków 2002, s. 56.

⁷ „Dwudziestoletni poeta. / Początkujący cieśla słów”, z wiersza *Drzazga* (E. Lipska, *Nowy wybór wierszy*, Kraków 2020, s. 132); jubiler produkujący tekstową „precyzyjną biżuterię katastrofy” z wiersza *11 września 2001* (tamże, s. 116), „Rzemieślnik. Złotnik. Precyzyjny zegarmistrz” z wiersza *Wielkie wybuch* (tamże, s. 197).

grafiką. Które za znaczeń jest tutaj właściwe, podpowiada sam wiersz, ale przede wszystkim – albatros.

Przystępując do lektury, warto przypomnieć sobie dwa interteksty, które za sprawą tego przywołania patronują z daleka wierszowi Lipskiej, mianowicie *Pieśń o starym żeglarzu* Samuela Taylora Coleridge’a i *Albatros* Charles’a Baudelaire’a. Albatros, który staje się przedmiotem złośliwej zabawy marynarzy, w wierszu Baudelaire’a i tak miał szczęście. Jego krewniak, o którym mowa w poemacie Coleridge’a, jak pamiętamy, nie uszedł z takiego spotkania z życiem. Albatros-poeta u Baudelaire’a nie zostanie wprawdzie zgłodzony, ale jego los – przedmiotu drwin i zaczepek – nie jest do pozazdroszczenia:

Czasami dla zabawy uda się załodze
Pochwycić albatrosa, co śladem okrętu
Polatuje, bezwiednie towarzysząc w drodze,
Która wiedzie przez fale gorzkiego oddechu.
[...]
O, jakież jesteś marny, jaki szpetny z bliska,
Ty, niegdyś piękny w locie, wysoko, daleko!
Ktoś ci fajkę w dziób stuka, ktoś dla pośmiewiska
Przedrzeźnia twe podrygi, skrzydlaty kaleko!⁸

Nawet zresztą gdyby zabrakło marynarzy, znudzonych tragikomicznym spektaklem, niedołączność albatrosa i tak zapewne prędej czy później wyszłaby na jaw. Charakter tego „kalectwa”, objawiającego się wyłącznie w sytuacji przykrej codzienności, niewidocznego zaś w chwilach uniesień, stanowiących jego właściwy żywioł, prowadzi do kluczowego dla sensów wiersza porównania:

Poeta jest podobny księciu na obłoku,
Który brata się z burzą, a szydzi z łucznika;
Lecz spędzony na ziemię i szczuty co kroku
Wiecznie się o swe skrzydła olbrzymie potyka⁹.

Stąd albatros, przywołany w tytule (i tylko tam) wiersza Ewy Lipskiej, to ważny sygnał dla interpretacji. Wskazuje jednoznacznie na metaliteracką i metaartystyczną wymowę całości. Ponieważ albatros to – od czasów powstania utworu francuskiego poety – symbol literata, czytelnik orientuje się, że pojawiający się u Lipskiej (także wyłącznie w tytule) „grawer” to nie

⁸ Ch. Baudelaire, *Albatros*, przeł. W. Szymborska, [w:] tegoż, *Kwiaty zła (wybór)*, oprac. i wstęp M. Jastrun, Warszawa 1958, s. 35.

⁹ Tamże.

rzemieślnik, ale artysta, którego miejsce w świecie i stosunek do świata mają bardzo szczególny charakter.

O ile u Baudelaire'a mowa jest o poecie podobnym do pięknego i niezgrabnego ptaka, potykającego się o własne skrzydła, utalentowanym, lecz w wielu sytuacjach ponoszącym spektakularną klęskę, o tyle u Lipskiej tematem wiersza jest inny aspekt artystycznego działania: chybiony efekt twórczego wysiłku. Pierwszy wers dałoby się jeszcze odczytać jako odwołujący do toposu sztuki „uskrzydlającej” artystę, być może nawet jako echo opowieści o Dedalu i Ikarze: dwóch wzorcach artystycznego działania, a także dwóch przeciwstawnych postawach życiowych. Przez całe wieki rozważny Dedal uznawany był za wzór umiarkowania i w tekstach o charakterze moralistycznym stawiany był wyżej od lekkomyślnego Ikara; z czasem nastąpiło dowartościowanie postawy tego drugiego – jako podejmującego ryzyko, właściwe wszelako każdemu wielkiemu przedsięwzięciu, także artystycznemu¹⁰. „Ręka przyrośnięta do skrzydła” to może atrybut któregoś z nich, może – obydwu. Jednocześnie „przyrośnięcie”, inaczej niż „zrośnięcie”, to wydarzenie raczej krępujące ruch, niż go ułatwiające – raczej potęgujące, a nie niwelujące niewygodę. Drobnym poetyckim gestem, za sprawą odpowiedniego przedrostka, Lipska cyzeluje obraz, jaki zamierza uzyskać.

Odtąd bowiem wszelkie zdarzenia wierszowe zdradzają już jednoznacznie negatywne nacechowanie. Z jednej strony mowa tu o zagrożeniu zdrowia (ofiara, wypadek, niezachowanie ostrożności, kaleczenie), nawet życia (ostatnie tchnienie), a niektóre z tych określeń noszą w sobie dodatkowo element groźny czy nawet makabryczny (zamurowany oddech). Z drugiej strony ów ciąg skojarzeniowy, wyrażony w dużej mierze słowami z rejestru medyczno-sądowego, przeplata się z wątkiem związanym z działalnością artystyczną. Twórczość prowadzi tu do nieszczęścia; nie tylko artystycznego, ale całkiem ludzkiego, życiowego, rzeczywistego.

Na czym wszakże dokładnie polega opisana w wierszu finalna katastrofa („wypadek”¹¹)? W jakiejś mierze jest ona wynikiem zetknięcia (zde-

¹⁰ Por. Z. Ważbiński, *Dedal i Ikar – dwa humanistyczne ideały moralne*, „Etyka” 1968, nr 3, s. 97–114.

¹¹ W podobnej funkcji – na określenie fiaska artystycznego działania – użyła Lipska tego samego wyrazu, odnosząc go do działań poety, w wierszu o takim właśnie tytule: „Poeci znają ten moment: / kiedy jest jeszcze za wcześnie na krzyk / ale za późno na zatrzymanie języka. // Na rozpędzonych motocyklach / prosto w ruinę mgły” – E. Lipska, *Wypadek*, [w:] *też*, *Uwaga stopień...*, s. 106. W kontekście tego wiersza Wojciech Lięża zwracał uwagę, że w wierszach Lipskiej „układanie słów i zdań staje się serią osobliwych wypadków lingwistycznych” (W. Lięża, *Metafory i sytuacje pisania w poezji Ewy Lipskiej*, [w:] *„Stoję i patrzę na czym ten świat stoi”...*, s. 167); te – jako rozgrywające się na płaszczyźnie języka – mają odmienną naturę, niż „wypadek”, o którym mowa w wierszu *Albatros i grawer*. Fakt określenia działalności artystycznej i pisarskiej wspólnym mianem „wypadku” staje się jednak dającym

zenia) porządku artyzmu i porządku fizycznej rzeczywistości. Tworzenie, twórcze działanie – o czym mowa w pierwszej strofie – kończy się gotowym („stygającym”) dziełem, w tym sensie powstanie dzieła to koniec artyzmu, który odąd, miast działaniem, jest jedynie wytworem¹². „Stygające dzieło” to nie tylko metafora: bywa, że dzieło istotnie musi ostygnąć, czyli osiągnąć niższą fizyczną temperaturę, by utwardzić się i osiągnąć swoją ostateczną formę (tak dzieje się z różnymi rodzajami stopów rzeźbiarskich). Zarówno metaforyczne, jak i bardziej literalne odczytanie tej frazy kieruje ku wnioskowi o dzieło gotowym, uwidoczniającym się w swej ostatecznej formie, i w tej samej chwili unicestwiający „rytownika”, czyli artystę, jako swoją „ofiara”. Pojawiające się w pierwszej strofie nawiązania do śpiewu i sztuki muzycznej pozwalają pomyśleć o tym groźnym wymiarze artyzmu jako właściwym każdej sztuce, nie tylko grawiurze. Piękno arii ujawnia się w pełni wówczas, gdy wybrzmia jej ostatnie dźwięki i *belcanto* umilknie; piękne zdanie, wybrzmiawszy, pozostawia mówiącego niemym. Zachwyca dzieło kompletne – które jest wtedy, gdy artysta nie ma już nic do dodania, milknie, znika. Gotowe dzieło pozostawia artystę bez głosu, bez słowa, bez możliwości ruchu, a wszystko to ma charakter bolesny i nawet okrutny („utkwione w gardle”, „zamurowana koloratura oddechu”, „ostatnie tchnienie”). Sztuka pozbawia artystę tchu – i takim go porzuca.

do myślenia znakiem wspólnoty sztuk (analogicznie: język, którego nie można już zatrzymać, podobny jest do rylca, nieostrożnie przesuwającego się przez matrycę i prowadzącego do jej zrujnowania). Także z tego powodu wnioski metaartystyczne płynące z wiersza, który tu analizuję, uważam za odnoszące się również do działalności literackiej (podobnie odczytuje ten wiersz w kontekście całego tomu *1999* Anna Klepaczek – zob. tejże, *Poetycka refleksja nad przeszłym – teraźniejszym – przyszłym – rozważania w kontekście „1999” Ewy Lipskiej*, [w:] *Nic nie jest pewne. O twórczości Ewy Lipskiej*, red. A. Morawiec, B. Wolska, Łódź 2005, s. 204–205). Są też jednak i różnice: poezja wyposażona jest w bufor języka, i to jego dotyczy „wypadek”; w przypadku grafiki, jak wskazuje wiersz, obiektem okaleczenia jest już bezpośrednio „negatyw świata”. Wyprzedzając analizy, stwierdzić można, że diagnoza o charakterze etycznym, jaką przynosi *Albatros i grawer*, jest jednak w swej wymowie uniwersalna i dotyczy różnych dziedzin artystycznego wyrazu.

¹² Spostrzeżenie to zbliża Lipską do myśli wyrażonej przez Hansa-Georga Gadamera, który w kontekście rozważań o sztuce i wytwarzaniu pisał: „Wytwarzanie rzemieślnicze i twórczość artysty łączy, i zarazem odróżnia związaną z tymi działaniami wiedzę od teorii czy wiedzy i decyzji praktyczno-politycznej, oderwanie dzieła od czynności jego wytworzenia. [...] Dzieło, jako intencjonalny punkt docelowy podporządkowanego regułom wysiłku, zostaje uznane za niezależne, uwolnione z więzów wytwarzania”. – H.-G. Gadamer, *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1993, s. 16. Co warto odnotowania, myśl Gadamera odsyła do – ważnej także w wierszu Lipskiej – perspektywy spojrzenia na sztukę jako pokrewną działalności rzemieślniczej, co przykład grawiury uzmysławia szczególnie dobitnie. W dalszej części wiersza, gdy wybrzmiewają argumenty przeciwko modernistycznej mitologii artysty i nowoczesnemu pojmowaniu zadań „mistrzów”, ta optyka jest wciąż, choć jedynie domyślnie, obecna.

O ile pierwsza strofa mówi przede wszystkim o „oferze dzieła”, jaką jest artysta, o tyle druga przedstawia diagnozę, podsumowanie i uogólnienie dotyczące nie tylko relacji artysta – dzieło, ale i dzieło – rzeczywistość. Pojawia się w niej opalizująca wieloma sensami i kluczowa dla znaczeń tekstu przenośnia „negatywu świata”, która opisuje właśnie tę drugą zależność – a zaczerpnięta jest wprost z leksykonu używanego w pracowni grafika.

Nim zaproponuję interpretację tej metafory, przypomnę znaczenie terminu „negatyw” w różnych sztukach plastycznych. Pierwsze skojarzenie wiedzy współcześnie w kierunku negatywowego obrazu na kliszy fotograficznej (i tropem tym podążył Robert Cieślak¹³); klisze takie istotnie przycina się niekiedy (co tłumaczyłoby wierszowy „nóż”), choć najczęściej są one już odpowiedniego formatu i nie ma powodów ich przykrawać, zwłaszcza zaś trudno mi wyobrazić sobie sytuację, by ktoś przypadkowo rozciął kliszę na pół, uniemożliwiając zrobienie odbitki. W kontekście tytułu wiersza warto więc rozszerzyć pole skojarzeniowe i przypomnieć, że na tworzeniu negatywu polegają w istocie techniki grawerskie (a także niektóre techniki rzeźbiarskie). Negatyw to forma odlewnicza, także szablon, matryca z odciskiem przedmiotu będącym odwrotnością kształtu, jaki chcemy uzyskać – a także sam ten odwrotny kształt. Negatyw to zatem odwrotność danego – pożądanego jako docelowo – kształtu, powstająca po to, by stworzyć obraz prawidłowy, zamierzony; na późniejszym etapie, kiedy zaistnieje już właściwe dzieło, negatyw traci rację istnienia. Negatyw można więc zniszczyć („okaleczyć”), tak jak zniszczeniu ulega najczęściej gipsowy negatyw rzeźbiarski stosowany w technikach odlewniczych, czy negatyw graficzny, lecz dopiero wtedy, kiedy po wielokrotnym użyciu ulegnie zatarciu lub gdy kolejne odbitki nie są już potrzebne.

Wszystko to jest podstawą do sformułowania interpretacji migotliwej metafory „negatyw świata” – niejasnej już choćby tylko z przyczyn gramatycznych.

„Negatyw świata” znaczyć może negatywowe odbicie świata, szablon będący odwrotnością świata (czyli po prostu – drukarski, graficzny negatyw). „Niezachowanie ostrożności noża / kiedy negatyw świata / kaleczy na pół” znaczyć może wówczas: nieopatrzne posłużenie się nożem rytowniczym w taki sposób, że uszkodził on poważnie matrycę. Przy takiej lekturze chodzi o sytuację, w której rylec „okaleczył” płytę (klocek), tnąc zbyt głęboko, lub w inny niezaplanowany sposób, rujnując nieodwołalnie całość (odciętego elementu klocka czy wydrążonej partii płyty nie da się z powrotem dokleić). Tym samym uniemożliwione zostało powstanie dzieła, o co jest stosunkowo

¹³ Por. R. Cieślak, *Obrazy i przestrzenie – malarstwo w poezji Ewy Lipskiej*, [w:] *Pogłosy. Aspekty twórczości Ewy Lipskiej*, red. A. Woldan, Wiedeń 2011, s. 43.

łatwo, gdyż „negatyw świata”, czyli matryca, ulega zniszczeniu całkowitemu („na pół”) przy najdrobniejszym błędzie. W takim odczytaniu na pierwszy plan wysuwają się treści nieledwie umoralniające (lecz nie mniej przez to ważne): wiersz opowiada historię Ikara, czyli artysty, który nazbyt zaufał pewności własnej ręki, przez co dzieło uległo bezpowrotnej zatracie. Jedyne wątpliwość, jaka musi się zrodzić przy takiej lekturze, to pytanie, dlaczego miałyby tak działać się „u wszystkich mistrzów”? Czy doprawdy każdy wybitny artysta znany jest przede wszystkim z dzieł obarczonych błędem, nieudanych, okaleczonych?

Fraza „negatyw świata” może też jednak opisywać sytuację, kiedy to świat jest „negatywem”, czyli matrycą, szablonem dla tworzenia odbitek. Świat byłby wówczas podstawą dla stworzenia dzieła, warunkującą w istocie jego powstanie; w tym sensie pozostawałby dla dzieła – i artysty – niezbędny. Trzeba wyraźnie podkreślić, że nie chodzi tu z konieczności o zależność natury mimetycznej, o przypadek sztuki naśladowczej, dla której „wzorcowość” świata jest czymś oczywistym (choć myślenie kategoriami grafiki najsilniej sugeruje takie sensy¹⁴). Lipska mówi tu coś więcej: każde dzieło, niezależnie od tego, co przedstawia, jest zależne od świata tak ściśle i silnie, jak odbitka od matrycy. To dlatego artysta, który okaleczy i zniszczy „negatyw świata”

¹⁴ Podobnie, posługiwanie się przez poetkę metaforą odbitki graficznej („negatyw”), szczególnie w kontekście wyraźnie wyartykułowanego w wierszu zdystansowania wobec artystów („wielkich mistrzów”) kojarzyć się może z Platonem i jego krytyką sztuki naśladowczej. Jak wiadomo, zasadniczym momentem określającym istotę platońskiego rozumienia *mimesis* jest zdecydowana niechęć, z jaką filozof (ustami Sokratesa jako postaci dialogu) odniósł się do artystycznego działania, mającego na celu odmalowywanie rzeczywistości. Przedmiotem druzgoczącej krytyki Platona jest tworzenie mimetycznego obrazu świata, który sam w sobie stanowi już odbicie świata idealnego. Platońska krytyka sztuki naśladowczej opiera się na dwóch zasadniczych argumentach. Pierwszy z nich ma charakter teoriopoznawczy: sztuka daje odbiorcy jedynie odzwierciedlenie „drugiego stopnia” (odbija świat rzeczywisty, który jest z kolei odzwierciedleniem świata idei), stąd nie ma wartości jako źródło jakiegokolwiek wiedzy. Drugie zastrzeżenie filozofa pod adresem sztuki i *mimesis* zasadza się na tym, że odwołując się do doznań zmysłowych, apeluje do gorszych („niższych”) cech ludzkich, oferując rozkosz, a nie prawdziwe spełnienie (por. A. Melberg, *Teorie mimesis. Repetycja*, przeł. J. Balbierz, Kraków 2000, s. 10 i nast.). Tworzenie dzieła sztuki podlega więc krytyce jako działalność zarówno nieskuteczna poznawczo, jak i szkodliwa pedagogicznie. Jak widać, argumenty wysuwane przez Platona odmiennie są od tych, które przeciwko artystom zgłasza Lipska – różnice zaś są w dużej mierze wynikiem odnoszenia się przez Lipską do procesów charakteryzujących modernizm. Sztuka nowoczesna nie sprzyja namysłowi nad kategorią *mimesis*, czy też, precyzyjniej rzecz ujmując, każe dostrzec zupełnie inny zestaw problemów z tą kategorią związany, niż te podnoszone przez starożytnego filozofa. Mimo to jedno wydaje się łączyć filozofa i poetkę silną więzią, mianowicie praktykowanie etycznej oceny dzieła sztuki. Nie darmo przecież uchodzi Platon za protoplastę krytyki artystycznej i literackiej, opartej na kryteriach moralnych (zob. np. R.A. Posner, *Against Ethical Criticism*, „Philosophy and Literature” 1997, nr 21, s. 2).

swoim działaniem, podlega krytyce. Dodajmy, że graficzna metafora wskazuje na dwukierunkowość relacji i całkowitą współzależność świata i dzieła: negatyw sam w sobie nie jest dziełem ukończonym, gdyż zwieńczeniem procesu twórczego jest odbicie go i stworzenie grafiki; co równie oczywiste, gotowe dzieło nie ma szans powstać bez udziału „negatywu świata”.

Tymczasem po interwencji artysty, o którym mowa w wierszu („mistrza”, dodajmy), „negatyw świata” (wzorzec i odbicie zarazem) zostaje okaleczony, w dodatku „na pół”, czyli jakby nieodwołalnie, nie do naprawienia. Zniszczenie czy okaleczenie „negatywu świata” jest tutaj określane jednoznacznie pejoratywnie, jako „okaleczenie”, akt „niezachowania” (koniecznej czy pożądananej), „ostrożności”. Do aktu tego dochodzi, gdy artysta zapozna ów konieczny, źródłowy, choć niekoniecznie oparty na geście naśladownictwa związek między światem a dziełem. W tej lekturze metafory, „okaleczenie świata” to nadal wynik nieostrożności czy nieumiejętności, ale natury nie „manualnej”, technicznej, lecz mentalnej. Dochodzi do niego, gdy artysta o koniecznej relacji świat – dzieło zapomni lub gdy ją intencjonalnie przekreśli. Oczywiście sytuacja, w której mistrz pędzla czy pióra dobrowolnie odrzuca świadomość więzi, jaka łączy powstanie jego dzieła ze światem, gdyż uważa ją za zbyt ograniczającą artystyczną swobodę i zmuszającą do ustępstw ze stanowiska sztuki „czystej” i wolnej od dydaktycznych czy tendencyjnych zobowiązań, jest charakterystyczna dla sztuki modernistycznej. Artysta, który z wyższością traktując „świat”, wielkopańskim gestem „likwiduje” rzeczywistość, to figura charakterystyczna dla tej formacji i dość dobrze opisana – a w wierszu Lipskiej potraktowana z wyraźnym dystansem, o czym świadczy ton, z jakim mówi się tu o artyście – „ofierze stygnącego dzieła”, nieostrożnym, brawurowym, w ostatnim tchnieniu siłącym się na efektowne *belcanto*. Chłód diagnozy („u wszystkich mistrzów / dzieje się tak samo”) zdradza słabo ukrywaną niechęć. „Mistrz” taki zapomina bowiem, że z okaleczonego „negatywu świata” nie da się już sporządzić odbitki. Taki artysta potrafi jednym nieumiejętnym czy nieprzemyślanym artystycznym gestem świat ten doprowadzić do ruiny. Na tym właśnie, jak się zdaje, polega „wypadek”, wywołany ogromem talentu, niebaczącego na konsekwencje, jakie dzieło będzie miało dla rzeczywistości, beztrzesko (czy raczej: wyniosłe) zapominającego o świecie, gdy ten spełni już swoje zadanie obdarzenia natchnieniem.

Sensy pierwszej strofy ulegają z tej perspektywy modyfikacji: odtąd artysta, konająca „ofiera stygnącego dzieła”, jest już śmieszny i niebudzący współczucia, gdyż to, co czyni, odwraca się przeciwko światu, a w konsekwencji – przeciwko niemu samemu¹⁵. W tym kontekście jeszcze silniej

¹⁵ Wypadek ma tu wciąż skutek śmiertelny, choć rozgrywa się w sferze tego, co wyobrażone, a jego ofiarą – zgodnie z wyłożoną za pomocą metafory „negatywu” zasadą – pada nie tylko świat. Także zuchwały talent zapominający o swojej i swego dzieła organicznej zależ-

narzuca się wspomnienie Baudelaire'owskiego *Albatrosa*, tekstu dobrze oddającego istotę dziewiętnastowiecznego pojmowania artyzmu¹⁶ i przeciwstawiania sobie artysty i świata, które w wierszu Lipskiej staje się wyraźnie negatywnym punktem odniesienia, inspirując, jak się zdaje, emocjonalne poetyzmy („ostatnie tchnienie”, „ręka przyrośnięta do skrzydła”), przez poetkę potraktowane, jak się zdaje, ironicznie. Lipska sygnalizuje swój dystans do charakteryzującej znaczną część artystów nowoczesnych afirmacji „sztuki czystej”. W tej samej chwili zwraca jednak także uwagę na manowce innej artystycznej strategii, nieznanej, rzecz jasna, Baudelaire'owi, ale stanowiącej dla dwudziestowiecznej poetki istotny punkt odniesienia, tej mianowicie, której hołdowały sztuka tendencyjna, ale i awangarda, mianowicie skłonnościom interwencjonistycznym: „okaleczenie negatywu świata” przez artystę można przecież rozumieć także jako źle przeprowadzoną próbę zmiany świata na modłę wyznawanej przez siebie idei.

Wydaje się jednak, że do „okaleczenia” świata przez artystę może dojść w inny jeszcze sposób, że okaleczeniem wedle Lipskiej jest także „raniące”, i przez to niewłaściwe, przedstawienie świata w dziele. Także i tu nie chodzi wyłącznie o brak zdolności tworzenia dobrych technicznie mimetycznych odwzorowań (nie ma w wierszu sygnału, by o *mimesis* akurat szło); raczej – o takie przedstawienie, które „nie kaleczy”, nie czyni światu krzywdy. Czyli jakie?

„Świat” to również ludzie w nim, wśród których, wobec których i dla których powstaje dzieło; być może ludzie są nawet świata kluczowym elementem¹⁷. Jeśli buntujemy się wewnętrznie przeciw drastycznym obrazom

ności od rzeczywistości oraz o swoich z nią związkach i wobec niej zobowiązaniach – ginie jako człowiek („ostatnie tchnienie”).

¹⁶ Jak była o tym mowa na wstępie, to właśnie w początkach XIX wieku odróżniono od siebie grafików-artystów (*peintre-graveur*) oraz grafików-rzemieślników, zaznaczając miejsce grafiki pośród dziedzin sztuki. Ten stan rzeczy, czyli uczynienie ze sztuki sfery ekskluzywnej, wpisało grafikę w ten sam porządek artystycznego działania, jakiemu podlegały w modernizmie inne sztuki. Być może skoncentrowanie wiersza wokół problematyki grawiury ma na celu także (choć, oczywiście, nie przede wszystkim) zwrócenie uwagi na fakt ważnego w modernizmie dążenia ludzi parających się działalnością artystyczną do sztuki „wysokiej”, ze wszystkimi tego procesu konsekwencjami, z których istotną wydaje się dosłowne porzucenie „świata” na rzecz „artyzmu”. Warto także pamiętać, że po wynalezieniu fotografii i wprowadzeniu jej do użytku prasowego radykalnie zmienił się obszar zainteresowań, a i obszar społecznej użyteczności grafiki: grafika prasowa wkrótce potem zanikła.

¹⁷ O „współczuciu” jako ważnej kategorii w poezji Ewy Lipskiej pisała obszernie Aneta Piech-Klikowicz (też, *Patrzmy sobie w oczy... O twórczości Ewy Lipskiej*, Kraków 2013, s. 14, 174–193). Badaczkę interesują przede wszystkim relacje w obrębie świata przedstawionego tekstów poetyckich Lipskiej, a także artykułowane (z rzadka) przez poetkę formuły metaliterackie, jak ta z wiersza *Przesłanie*. Moje obserwacje obracają się w kręgu uprawianej przez Lipską poetyckiej „krytyki sztuki”, lecz wskazują, jak sądzę, na istnienie w obrębie tej ostatniej elementów łączących ją ze zjawiskami opisywanymi przez Piech-Klikowicz. Warto także w tym miejscu rozważyć dopowiedzieć do końca przytoczony wcześniej cytat z Hansa-

w pierwszej strofie wiersza *Albatros i grawer* (makabryczny gips zasychający w gardle, zamurowany oddech) lub czujemy się nimi do bólu ugodzeni, to dlatego, że Lipska daje nam odczuć, jak bezbronny jest w istocie odbiorca wobec dzieła. Z tego punktu widzenia kaleczeniem świata jest także ranienie ludzi, którzy go współtworzą, bezzasadne konfrontowanie ich z tym, o czym może i tak już wiedzą, ale o czym wolno mówić tylko z najwyższą empatią i współczującą wrażliwością. Talent pozbawiony tych ostatnich prowadzi z konieczności („u wszystkich... dzieje się tak samo”) do poranienia i pogrzebania żywcem tego, co człowiecze. Takie podejście to oczywiste antypody postawy, wyłożonej przez Lipską w jej swoistej *ars poetica*:

Tak pisać aby nędzarz
myślał że pieniądze.

A ci co umierają:
że to urodziny¹⁸.

Trzy „grzechy główne” różnych nurtów sztuki modernistycznej, które prowadzą do okaleczeń świata (i tym samym, zgodnie z logiką graficznej metafory „negatywu świata”, do okaleczeń sztuki samej) to zatem wiara w estetyczny ideał sztuki dla sztuki, interwencjonizm oraz pojawiająca się niekiedy potrzeba drastyczności i transgresji¹⁹. W opozycji do nich Lipska głosi etyczną koncepcję sztuki, stając na stanowisku bliskim krytyce etycznej. Ta ostatnia, formalnie pojmowana, ma wiele odmian i nie jest celowym przyporządkowywaniem wierszy poetki do takiego czy innego paradygmatu *ethical criticism*. Ważniejsze wydaje się co innego: zwięzły komentarz Lipskiej do modernistycznej sztuki jasno uwieńczony jest obserwacją, że na szkody, jakie wyrządziła światu (przez zaniedbanie, przez próby nadmiernego oddziaływania nań oraz przez ignorowanie odbiorcy jako czującej jednostki, za którą, inicjując kontakt, bierze się odpowiedzialność) odpowiedzią jest inne niż charakteryzujące lwią część nowoczesności pomyślenie zadań sztuki – jako zadań etycznych.

-Georga Gadamera: „Dzieło jest [...] z definicji przeznaczone do użytkowania” – H.-G. Gadamer, *Aktualność piękna...*, s. 16.

¹⁸ E. Lipska, *Przesłanie*, [w:] *też*, *Nowy wybór wierszy...*, s. 46.

¹⁹ Na inne jeszcze aspekty dokonywanej przez Lipską krytyki i dyskusji ze sztuką (zwłaszcza jednak – literaturą) modernistyczną i rozpatrywanych przez poetkę właściwych jej dylematów pisała Anna Legeżyńska – *też*, *Lekcja późnej nowoczesności (wynikająca z lektury „Niedorzeczności piękna”)*, [w:] *„Stoję i patrzę na czym ten świat stoi”...*, s. 33–42. Jej analizy, prowadzące m.in. do skonstatowania właściwego Lipskiej „poczucia etycznej odpowiedzialności za cudzożywność literatury wobec życia” (s. 38), a także, że „sztuka nie umie obejść się bez Realnego” (s. 41–42), są z moimi wnioskami istotnie współbieżne.

Na koniec pora odpowiedzieć na pytanie, jakie postawiłam sobie na początku: czy „graficzna” metaforyka w tym wierszu jest konieczna dla wysłowienia tego, co stanowi o przesłaniu tekstu, czy też jest niezobowiązującym, choć efektownym ozdobnikiem. Mam nadzieję, że jasnym jest w tej chwili, że to pierwszą z tych odpowiedzi uważam za prawdziwą. Graficzna metafora „negatywu świata” znakomicie streszcza i rekapitułuje historię tej koncepcji sztuki i literatury, która stoi po stronie związku sztuki ze światem i która czyni (swoiście i niemimetycznie pojmowane) podtrzymywanie tego związku ważnym kryterium oceny dzieł. Znalazła się w tekście nieprzypadkowo. Przenosiła „negatywu świata” oraz powracający w tekście istotny obraz noża drażącego klocek graficzny, pozwalają precyzyjnie opisać również właściwą Lipskiej koncepcję tego, co artysta może, co potrafi, a co mu wolno uczynić.

BIBLIOGRAFIA

- Baudelaire Ch., *Albatros*, przeł. W. Szyborska, [w:] tegoż, *Kwiaty zła (wybór)*, oprac. i wstęp M. Jastrun, Warszawa 1958.
- Cieślak R., *Obrazy i przestrzenie – malarstwo w poezji Ewy Lipskiej*, [w:] *Pogłosy. Aspekty twórczości Ewy Lipskiej*, red. A. Woldan, Wiedeń 2011, s. 39–55.
- Gadamer H.-G., *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto*, przeł. K. Krzymieniowa, Warszawa 1993.
- Klepaczko A., *Poetycka refleksja nad przeszłym – teraźniejszym – przyszłym – rozważania w kontekście „1999” Ewy Lipskiej*, [w:] *Nic nie jest pewne. O twórczości Ewy Lipskiej*, red. A. Morawiec, B. Wolska, Łódź 2005, s. 203–219.
- Kulpińska K., *Polska grafika artystyczna dwudziestolecia międzywojennego. Spór o miejsce wśród sztuk plastycznych w ówczesnej teorii i krytyce*, [w:] *Metodologia, metoda i terminologia grafiki i rysunku. Teoria i praktyka*, red. J. Talbierska, Warszawa 2015.
- Legeżyńska A., *Lekcja późnej nowoczesności (wynikająca z lektury „Niedorzeczności piękna”)*, [w:] „*Stoję i patrzę na czym ten świat stoi*”. *O twórczości Ewy Lipskiej*, red. W. Ligęza, A. Piech-Klikowicz, Kraków 2018, s. 33–42.
- Ligęza W., *Metafory i sytuacje pisania w poezji Ewy Lipskiej*, [w:] „*Stoję i patrzę na czym ten świat stoi*”. *O twórczości Ewy Lipskiej*, red. W. Ligęza, A. Piech-Klikowicz, Kraków 2018, s. 155–173.
- Lipska E., *Nowy wybór wierszy*, Kraków 2020.
- Lipska E., *Uwaga stopień. Wiersze wybrane*, Kraków 2002.
- Melberg A., *Teorie mimesis. Repetycja*, przeł. J. Balbierz, Kraków 2000.
- Piech-Klikowicz A., „*Patrzemy sobie w oczy...*”. *O twórczości Ewy Lipskiej*, Kraków 2013.
- Posner R.A., *Against Ethical Criticism*, „*Philosophy and Literature*” 1997, nr 21, s. 1–27.

- Rabizo-Birek M., *Cudzoziemcy przetłumaczeni na język polski. Uwagi o cyklu poetyckim Ewy Lipskiej*, [w:] „*Stoję i patrzę na czym ten świat stoi*”. O twórczości Ewy Lipskiej, red. W. Ligęza, A. Piech-Klikowicz, Kraków 2018, s. 221–240.
- Salamon A., *Kolekcja grafiki współczesnej Muzeum Wielkopolskiego*, [w:] M. Haake, A. Salamon, *Poza grupą, poza manifestem. Grafika polska dwudziestolecia międzywojennego*, Poznań 2005.
- Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, Warszawa 2004.
- Ważyński Z., *Dedał i Ikar – dwa humanistyczne ideały moralne*, „Etyka” 1968, nr 3, s. 97–114.
- Werner J., *Technika i technologia sztuk graficznych*, Kraków 1972.

Katarzyna Szewczyk-Haake – prof. UAM dr hab., Instytut Kultury Europejskiej UAM. Literaturoznawczyni i komparatystka. Zajmuje się związkami literatury i sztuk plastycznych, badaniami porównawczymi nad literaturą polską i literaturami skandynawskimi doby modernizmu, relacjami między literaturą a filozofią. Ostatnio wydała: *Nowoczesna literatura etyczna. Wokół twórczości Józefa Wittlina i Pära Lagerkvista* (2017, wydanie angielskie pt. *In the Footsteps of Kierkegaard. Modern Ethical Literature by Józef Wittlin and Pär Lagerkvist*, 2022), *Kolce Grünewalda. Nie tylko o ekfrazach* (2018, wydanie rosyjskie pt. *Тернии Грюневальда. Об экфрасисе и не только*, 2022). Obecnie pracuje nad zagadnieniem recepcji myśli Sorena Kierkegaarda w literaturze polskiej dwudziestolecia międzywojennego. ORCID: 0000-0002-0160-0353. E-mail: <haaczyk@amu.edu.pl>.

Katarzyna Szewczyk-Haake – graduate of Polish Studies (2002), PhD in the field of history of Polish literature (2006). Since 2018, professor at Adam Mickiewicz University in Poznań. Her areas of academic interest include comparative literature (especially in the realm of modern Polish and Scandinavian literature), intertextual relations between literature and fine arts, Kierkegaard's legacy in twentieth-century European literature. Author of many books and scientific articles published in professional journals, e.g. *Nowoczesna literatura etyczna. O twórczości Józefa Wittlina i Pära Lagerkvista*, 2017; *In the Footsteps of Kierkegaard. Modern Ethical Literature by Józef Wittlin and Pär Lagerkvist*, 2022; *Kolce Grünewalda. Nie tylko o ekfrazach*, 2018 [*Grünewald's thorns. Not only on ekphrasis*, Russian translation *Тернии Грюневальда. Об экфрасисе и не только*, 2022]. ORCID: 0000-0002-0160-0353. E-mail: <haaczyk@amu.edu.pl>.

Koncept album – między teorią a praktyką i literaturą a muzyką. Próba wyostrzenia definicji i propozycja metody badania mechanizmów spójności¹

ABSTRACT. Barski Kamil, *Koncept album – między teorią a praktyką i literaturą a muzyką. Próba wyostrzenia definicji i propozycja metody badania mechanizmów spójności* [Concept Album – Between Theory and Practice, Music and Literature. An Attempt at a Precise Definition and a Proposal for a Method of Analysing Coherence Mechanisms]. „Przestrzenie Teorii” 37. Poznań 2022, Adam Mickiewicz University Press, pp. 97–120. ISSN 1644-6763. DOI 10.14746/pt.2022.37.6.

In its title, this article indicates two purposes. The first is to attempt to give a precise description of the category of the concept album, whose specificity (also in the opinion of foreign researchers) is usually described in a blurred, intuitive and rather imprecise way. This attempt is made through reference to the literary side of this kind of album. Based on these reflections, the author also attempts to create a typology of concept albums, which constitutes a fluent transition to the second purpose of the article, namely to propose (in terms of this field of knowledge, which we call linguistics of text and discourse) a method for analysing the coherence mechanisms seen in lyrics of this sort of album. Although it is not a theory in the strict sense, the author's intention was to lend it a practical usability: it is an operation whose purpose is to support the interpretation of concept albums.

KEYWORDS: concept album, music, literature, poetry, cycle, typology

Nie ulega wątpliwości, że album koncepcyjny (ang. *concept album*), choć jego idea powstała już kilkadziesiąt lat temu², do dziś jest formą chętnie wy-

¹ W tym miejscu pragnę podziękować prof. UAM dr hab. Małgorzacie Rybce za wszelkie merytoryczne oraz techniczne wskazówki, które przyczyniły się do ostatecznego kształtu artykułu.

² Trudno precyzyjnie określić, kiedy powstał pierwszy album koncepcyjny. Dla wielu jest nim *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* The Beatles (1967), dla innych – *Freak Out* Mothers Of Invention (1966); zob. M. Okólski, *Zorganizowany dźwięk – muzyka rockowa jako forma komunikacji*, „Znaczenia. Kultura – Komunikacja – Społeczeństwo” 2013, nr 9, dostępny także on-line: <<http://www.e-znaczenia.pl/?p=990>> [dostęp: 16.07.2020]. Inni jednak granicę tę przesuwają o jedną (*In the Wee Small Hours* Franka Sinatry, 1955) lub nawet dwie dekady (*Dust Bowl Ballads* Woody'ego Guthrie'ego, 1940) – zob. F. Surges, *The Return of Concept Album*, „Independent”, <<https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/music/features/the-return-of-concept-album-1796064.html>> [dostęp: 16.07.2020]. Historia pojęcia albumu koncepcyjnego jest długa i nie ma sensu jej tu przytaczać w całości, dość powiedzieć, że za jego prekursora uznaje się jeszcze XIX-wieczne formy muzyczne, takie jak poemat symfoniczny – por. E. Macan, *Progresywny urock*, przekł. M. Majchrzak, Toruń 2001, s. 47. Do

korzystywaną przez wykonawców wszystkich gatunków muzyki popularnej; szczególnie chętnie odnoszą się do niej przedstawiciele rocka, heavy metalu czy rapu i wszystkich ich podgatunków. I choć instynktownie – a także dzięki poruszaniu się we współczesnej kulturze muzycznej – domyślamy się w znacznym stopniu, czym się taki album cechuje (a najogólniej mówiąc, tą rzeczą jest pewna nadrzędna myśl czy właśnie koncept – liryczny, muzyczny lub i taki, i taki – łączący utwory w spójną całość), rzecz jest wciąż niedookreślona, szczególnie z tego punktu widzenia, który będzie mnie w tym miejscu interesować. Ścisłej definicji bowiem, jak mówi nam Lori Burns, nie ma. Możemy jej – jako profesorowi teorii muzyki na Uniwersytecie w Ottawie, zajmującej się także związkami między muzyką a literaturą – w tym zakresie wierzyć³. Jest to ponadto temat dość słabo zbadany w polskiej humanistyce, a także, sądząc po niedużej liczbie pozycji bibliograficznych z nim związanych, muzykologii.

Cechy muzyczne charakterystyczne dla albumów koncepcyjnych, choć także niemające charakteru ścisłej kodyfikacji, da się – przynajmniej w formie propozycji – wymienić, co już czyni z nich charakterystykę dużo mniej rozmytą, niż ta dotycząca warstwy tekstowej płyty. Marek Okólski wymienia np. „płynne przechodzenie w siebie kolejnych utworów”, zacieranie granic między piosenkami, wprowadzenie interludiów, repetycję tematów muzycznych oraz – co bardzo istotne – tworzenie powiązań między tekstem a muzyką⁴.

Biorąc jednak pod uwagę album koncepcyjny jako całość, trzeba za- uważać, że wiele definicji, pochodzących od nawet uznanych autorów, ma dość ogólnikowy charakter. John Covach, dyrektor Instytutu Muzyki Popularnej na Uniwersytecie Rochesterskim, nazywa go po prostu „zbiorem utworów, które w jakiś sposób opowiadają pewną historię lub przynajmniej odnoszą się do tego samego tematu lub zestawu tematów”⁵. Martina Elicker, choć zajmuje się semiotyką w muzyce popularnej⁶ i jest autorką artykułu nt. koncept albumów, mówi o nich dosyć ogólnie jako o płytach, na których występuje pewien jednoczący poszczególne utwory motyw. Może być to motyw tematyczny (liryczny), muzyczny bądź zarówno jeden, jak i drugi⁷.

czasów współczesnych historię koncept albumu doprowadza Gareth Shute (*Concept Albums*, Scotts Valley, California 2013).

³ L. Burns, *The Concept Album as Visual-Sonic-Textual Spectacle: The Transmedial Storyworld of Coldplay's „Mylo Xyloto”*, „IASPM Journal” 2016, vol. 6, no. 2, s. 94.

⁴ M. Okólski, dz. cyt.

⁵ J. Covach, *The Hippie Aesthetic: Cultural Positioning and Musical Ambition in Early Progressive Rock*, [w:] *Composition and Experimentation in British Rock 1966–1976*, numer specjalny „Philomusica On-line”, ed. by G. Borio, S. Facci, Pavia 2007, s. 74.

⁶ Zob. M. Elicker, *Semiotics of Popular Music: The Theme of Loneliness in Mainstream Pop and Rock Songs*, Tübingen 1997.

⁷ M. Elicker, *Concept Albums. Song Cycles in Popular Music*, [w:] *Essays on the Song Cycle and on Defining the Field*, ed. by W. Bernhart, W. Wolf, Amsterdam 2001, s. 229.

Istotny komponent wprowadza za to wspomniana już Burns, kiedy pisze, że jest to „album opierający się na jednym, centralnym przekazie lub rozwijający opowieść na dany temat, czyniąc to na przecięciu warstwy lirycznej, muzycznej i wizualnej”⁸. Zauważa bowiem na przykładzie płyty Coldplay pt. *Mylo Xyloto*, że concept może rozciągać się także na szatę graficzną albumu, wideoklipy, występy sceniczne czy jeszcze inne elementy dodatkowe, takie jak np. związany ze wspomnianą płytą komiks, a zatem na wszystko to, co muzykolog Serge Lacasse nazywa, odwołując się do Gennete’a, parafonografią⁹. Stanowi to łącznie komunikacyjną całość, jeden, choć heterogeniczny, tekst kultury. Nie wszystkim jego „warstwom” poświęca się jednak w badaniach teoretycznych jednakową uwagę.

Pewnym niedostatkiem wszystkich zaproponowanych wyżej definicji – za co wszakże nie winię ich autorów, ponieważ obserwacje czynili oni po prostu z perspektywy swojej dyscypliny – jest bowiem np. położenie niewielkiego nacisku na teoretycznoliteracką charakterystykę lirycznej zawartości concept albumu. W związku z powyższym chciałbym się także skupić na sposobach analizy mechanizmów spójności warstwy literackiej na tego rodzaju płycie i zarazem przedstawić – oczywiście w formie propozycji czy hipotezy – pewien zestaw kroków zmierzających do wykonania tego zadania. Jestem bowiem świadom, że pełna analiza spójności takiej płyty jest zadaniem interdyscyplinarnym z pogranicza filologii i muzykologii, które powinno objąć zarówno warstwę poetycką, jak i muzyczną, a także spróbować uchwycić związki między nimi. Niniejsza propozycja dotyczy jednak, ze względu na kompetencje autora, warstwy lirycznej, której pragnę się przyjrzeć z perspektywy tej gałęzi filologii, którą nazywamy lingwistyką tekstu i dyskursu, pozostałe dwie kwestie zostawiając do rozpatrzenia znawcom obu nauk.

Z tego powodu jako wstępne założenie metodologiczne zobowiązany jestem podać niejako sztuczne oddzielenie warstwy lirycznej od dźwiękowej, przypisując tekst piosenki do tradycyjnie pojmowanej liryki, a zatem uznając go za wiersz, za tekst poetycki. Wielu mogłoby się sprzeciwić takiemu rozdzieleniu tych warstw; zdaniem np. Marcina Rychlewskiego waga ekspresji wokalne w muzyce rockowej jest na tyle duża, że w oderwaniu od niej utwór traci swój właściwy sens, a zatem mówienie o nim na płaszczyźnie wyłącznie literaturoznawczej jest bezsensowne¹⁰. Z tym jednak zgodzić się nie mogę – oczywiście najkorzystniejszy jest „pełen” odbiór, a wokalne wykonanie może

⁸ L. Burns, dz. cyt., s. 95.

⁹ Tamże, s. 96–97. Tak szeroko pomyślany projekt wiąże z nowym paradygmatem estetycznym, tworzonym dzięki powołanemu w ten sposób uniwersum „multi-dimensional spectacle and transmedial storyworld”, zob. tamże, s. 111.

¹⁰ M. Rychlewski, *Rewolucja rocka. Semiotyczne wymiary elektrycznej ekstazy*, Gdańsk 2001, s. 29–32.

dla interpretatora stanowić wielce istotną wskazówkę – wszak czym innym jest, w tekście oddawany w ten sam sposób za pomocą wykrzyknika, krzyk rozpaczy, a czym innym – wrzask wściekłości. Z drugiej jednak strony w lekturze wierszy radzimy sobie z tą potencjalną wieloznacznością (a nawet bywa, że uznajemy ją za atut!), czytając w myślach lub po cichu i wcale nie potrzebując głośnej recytacji (choć w tym aspekcie np. Roman Ingarden mógłby się ze mną nie zgodzić¹¹). Patrząc wreszcie na teksty piosenek z perspektywy literaturoznawcy, który, analizując je, pracuje nad nimi tak samo, jak nad każdym innym tekstem – kilkunastokrotnie czyta, podkreśla fragmenty, robi notatki. Ostatecznie pewne motywy, tropy itd. po prostu są obecne w utworze niezależnie od tego, czy wykona się go na głos, czy nie. Sam jestem autorem artykułu, którego zadaniem jest tropienie motywów romantycznych w tekstach polskich utworów blackmetalowych¹² i podejrzewam, że moje sądy nie zmieniłyby się drastycznie, gdybym owych utworów nie przesłuchał. Trudno oczywiście nie przyznać racji słowom McLuhana, według którego środek przekazu jest przekazem¹³, niepodobna także bagatelizować jego roli w najnowszej, hipertekstowej, interaktywnej i multimedialnej litera- (i libera-) turze¹⁴. Sądzę jednak, że środek przekazu – i metoda odbioru – w kontekście omawianych przeze mnie kwestii nie jest sprawą najistotniejszą. Nie staram się bowiem interpretować albumów jako całości; za to do uznania czy dla przykładu tekst piosenki realizuje formę sonetu, albo czy jest w nim obecny mit prometejski, nie jest mi potrzebny odsłuch wykonania wokalnego. Z tą argumentacją – może nadto prostą, ale usprawiedliwioną, jak sądzę, przez wybór przedmiotu badań – pozwolę sobie zatem na tę chirurgię na koncept albumowej materii i zajmę się wyłącznie jej literackim aspektem.

Przyjdzie nam zatem uznać, że skoro nie ma żadnych konkretnych wyznaczników konceptowości albumu, to pojęcie, o którym mowa, jest używane do pewnego stopnia intuicyjnie, a zatem, znowuż do pewnego stopnia, jest ono pojęciem o „rozmytych brzegach”¹⁵. Jako takie teoretycznie mogłoby

¹¹ Ingarden podkreślał bowiem wagę brzmieniowej percepcji tekstu. Uważał, że skupianie się wyłącznie na grafii, a więc tylko „myślowe” odczytanie dzieła, nie umożliwia jego pełnego pojęcia. Por. B. Garlej, *Koncepcja warstwowości dzieła literackiego Romana Ingardena ujęta w perspektywie ontologii egzystencjalnej i jej konsekwencja*, „Estetyka i Krytyka” 2014, nr 2, s. 117.

¹² K. Barski, „Znam tylko wolność pomiędzy dobrem a złem” – o podmiocie blackmetalowym jako romantycznym buntowniku, „Czas Kultury” 2020, nr 2.

¹³ Myśl tę rozwija tutaj: M. McLuhan, *Zrozumieć media. Przedłużenie człowieka*, przeł. N. Szczucka, Warszawa 2004, s. 40–50.

¹⁴ O tych kwestiach zob. E. Winiecka, *Czytanie jako działanie, dzieło jako zdarzenie. Czy możliwa jest poetyka literatury interaktywnej?*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2017, nr 30.

¹⁵ L. Wittgenstein, *Dociekania filozoficzne*, przeł. B. Wolniewicz, Warszawa 2011, s. 53.

być określane poprzez użycie kognitywnej teorii prototypu, polegającej na pewnym podziale przedmiotów danej kategorii na przypadek centralny (czyli właśnie prototypowy) oraz przypadki coraz bardziej odeń się oddalające aż do granic peryferii. Egzemplarze kategorii nie muszą, rzecz jasna, odznaczać się identycznymi cechami. Model ten jest wygodny w trudnych przypadkach, w których niełatwo wyznaczyć precyzyjną granicę między dwoma pojęciami. Tego rodzaju problem zauważa np. Paweł Bohuszewicz w odniesieniu do romansu i powieści, i rozwiązuje go właśnie poprzez zastosowanie kategoryzacji prototypowej¹⁶, co dowodzi, że przydatna jest ona w genologii literackiej. Jej możliwości miałem także okazję przetestować, definiując przy jej pomocy ekspansywny i wychodzący poza swoje dawne formy gatunek muzyki popularnej, jakim jest black metal¹⁷.

I choć teraz także piszę o formie muzycznej, to na właśnie tym przykładzie wykazać można, że w przypadku albumu koncepcyjnego rozwiązanie to byłoby wadliwe. Otóż w przypadku black metalu było ono pomocne, ponieważ pozwalało wyjaśnić, dlaczego utwory tak różne niekiedy od siebie, zarówno pod względem lirycznym, jak i muzycznym, możemy objąć tą gatunkową klamrą, a także dowieść, na jakich poziomach wykazują one podobieństwa. Podobna pokusa mogłaby się pojawić w wypadku concept albumów – egzemplarze „wątpliwe” można by umieścić w „worku”, jaki tworzyłyby peryferie tej kategorii. Tyle że efekt byłby dokładnie odwrotny i zarazem przeciwny. O ile przy black metalu zależało nam na tym, aby jak największą liczbę utworów czy zespołów objąć tą samą nazwą gatunkową, o tyle przy albumie koncepcyjnym jest zupełnie na odwrót – takie rozwiązanie doprowadziłoby do rozmycia tej kategorii tak dalece, że w zasadzie każdy spójny album, niebędący tylko luźnym zbiorem niezwiązanych ze sobą utworów, byłby concept albumem. A przecież wiemy, że tak nie jest. Zgadza się przy tym z tym, co o owej metodzie mówi Aleksander Gemel: „Obecnie klasyfikacja prototypowa staje się rodzajem »wytrycha«, po który sięga się, aby rozwiązać wszelkie problemy semantyki kognitywnej”¹⁸. Istotnie, choć bardzo doceniam przydatność kategoryzacji prototypowej w wielu sytuacjach, to w tym wypadku stanowiłaby ona chyba swego rodzaju „sztuczkę” – kiedy nie wiadomo, co z danym pojęciem zrobić, uznajemy je za peryferyjne wobec jakiegoś centrum. Kłopot rozwiązany.

¹⁶ P. Bohuszewicz, *Od „romansu” do powieści*, [w:] tegoż, *Od „romansu” do powieści. Studia o polskiej literaturze narracyjnej (druga połowa XVII wieku – pierwsza połowa XIX wieku)*, Toruń 2016.

¹⁷ K. Barski, *Black metal okiem filologa – próba językoznawczego zdefiniowania pojęcia*, „Kwartalnik Młodych Muzykologów” 2019, nr 4.

¹⁸ A. Gemel, *Kognitywna teoria prototypu – próba filozoficznej analizy*, „Humanistyka i Przyrodoznawstwo” 2013, nr 19, s. 82.

Pozostajemy zatem wciąż z pytaniem – gdzie postawić granicę? W którym momencie album, który jest nawet bardzo spójny, może zostać uznany za album koncepcyjny? Wiemy wszakże, że w rzeczywistości niewiele jest płyt ambitniejszych wykonawców, które stanowią wyłącznie zestaw niepołączonych ze sobą w żaden sposób piosenek. Z reguły stanowią one świadectwo pewnego momentu czy okresu w życiu artysty lub jakiegoś etapu jego artystycznego rozwoju. *Notabene*: wykonawcy także nie możemy pod tym względem w pełni ufać. Przykład stanowić może wspomniana już płyta The Beatles *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*. Choć traktowana jest niekiedy jako pierwszy w historii concept album, to, jak dowiadujemy się z wywiadu z Johnem Lennonem, wcale nie była pisana z takim zamiarem – a jednak właśnie taki był ostateczny efekt pracy zespołu¹⁹.

Cóż zrobić w takiej sytuacji? Uważam, że warto zaufać Annie Wierzbickiej:

Przyjęcie pojęcia prototypu wiąże się często z przekonaniem, że istnieją dwa podejścia do ludzkiej kategoryzacji: „podejście klasyczne” [...] i „podejście prototypowe” [...]. Zwykle kiedy przeciwstawia się je sobie, dowodzi się, że podejście klasyczne jest błędne, a podejście prototypowe właściwe. Jednak moim zdaniem, takie „konfrontatywne” stawianie sprawy jest niefortunne. [...] W analizie semantycznej jest miejsce dla prototypów, ale jest również i dla inwariantów – jedno nie wyklucza drugiego [...]²⁰.

– i pójść za cytowaną autorką w drugą stronę – wyostrzyć definicję w tych miejscach, w których wymaga ona doprecyzowania w sferze kompozycji zawartości literackiej oraz metod badania mechanizmów spójności.

Zacznijmy od oczywistości. Główna myśl/idea, nadrzędny koncept/motywy (do czego zaraz dojdziemy) powinny być widoczne dla odbiorcy wprost, niemal narzucać mu się. Inaczej jest w wypadku płyty „po prostu” mniej lub bardziej spójnej – próba podsumowania jej zawartości ma charakter niejako indukcyjny, polega na wypreparowaniu z poszczególnych utworów szczególnie istotnych i wydających się powtarzać czy uzupełniać wiązki formalno-semantycznych, by potem jakby „sztucznie” powiązać je w pęczek mający stanowić reprezentację najważniejszych dla albumu problemów. Podobną specyfikę mają charakterystyki tomików poetyckich, które obserwujemy w różnego rodzaju syntezach uniwersyteckich z zakresu historii literatury. Proces ten, wymuszany przez interpretatora (który jednak często jest do tego przez autora lub treść jego utworów zachęcony), jest procesem

¹⁹ J. Covach, dz. cyt., s. 74.

²⁰ A. Wierzbicka, *Język – umysł – kultura*, Warszawa 1999, s. 27.

oddolnym, zmuszającym dla celów uogólnienia do dokonania selekcji i wyekstrahowania z tekstów tego, co ponadlokalne.

Album koncepcyjny tego od interpretatora nie wymaga. Wręcz przeciwnie – koncepcja jest otwarcie nachalna, jest przez autora płyty wyraźnie zaznaczona i wysunięta na kompozycyjny przód, z którego conceptowa idea „rozlewa” się na tworzące płytę utwory. Proces indukcyjny jest tu zatem niepotrzebny; to, co w wypadku „zwykłej” spójnej płyty jest analitycznym punktem dojścia, przy concept albumie jest punktem wyjścia. Owa idea – trzymajmy się tu na razie określenia ogólnego, ponieważ do bardziej szczegółowych dopiero dojdę na kolejnym etapie doprecyzowywania definicji – wyrażona jest z reguły w tytule:

a) wprost, względnie bezpośrednio informując o temacie płyty. Przykładem takiego albumu może być koncepcyjny EP bydgoskiego rapera Bisza, pt. *Zimy* (2007)²¹. Naczelnym wątkiem są na nim właśnie zimy, występujące wszelako w kilku odsłonach, zarówno jako rzeczywista pora roku, jak i jako nośnik wielu znaczeń symbolicznych związanych z jednej strony z refleksją, nostalgią i powrotem, z drugiej zaś – czystością, rzeźkością i odwagą w docieraniu do prawdy. Swego rodzaju *leitmotiv* spajający album w koherentną całość, choć w treści utworów nadaje mu autor wielorakie sensy naddane, jest zatem w swej podstawowej formie wyłożony w tytule;

b) pośrednio, stanowiąc symboliczną reprezentację czy syntezę treści zawartych w warstwie lirycznej albumu. I tak nazwa płyty *Lawa death/blackmetalowego zespołu In Twilight's Embrace*²² nie sugeruje oczywiście, że rzecz jest o lawie, ale stwarza nawiązanie do słynnego fragmentu III cz. *Dziadów* Mickiewicza, według którego „nasz naród [jest] jak lawa”²³. Widoczna na okładce i odwrócona o 180 stopni mapa konturowa Polski w połączeniu z takim tytułem²⁴ każe sądzić, że concept stanowi tu próba reinterpretacji i dyskusji z romantycznym paradygmatem polskości. I rzeczywiście – analiza utworów zawartych na albumie pozwala wysnuć wniosek, że In Twilight's Embrace niejako „przepisuje” ten paradygmat

²¹ Bisz/Kosa, *Zimy*, [wydawnictwo niezależne] 2007. Wykorzystywane przykłady – zgodnie z zapowiedzią zawartą w tytule artykułu – pochodzą z muzyki popularnej z kilku powodów. Po pierwsze, to w muzyce popularnej najczęściej realizuje się forma, jaką jest concept album. Po drugie, są one z reguły bardzo wyraziste i niebudzące wątpliwości i jako takie stanowią dobry materiał ilustracyjny dla prezentowanych tez. Po trzecie wreszcie – zależało mi tu na przykładach aktualnych, „żywych”, nawet jeśli nie zawsze artystycznie świetnych.

²² In Twilight's Embrace, *Lawa*, [wydawnictwo niezależne] 2018.

²³ A. Mickiewicz, *Dziady dreźnieńskie*, oprac. J. Skuczyński, Wrocław 2012, s. 118.

²⁴ Stanowi to zarazem dowód na to, że album koncepcyjny, wraz ze wszystkimi parafonograficznymi, a skoncentrowanymi wokół niego praktykami, jest semiotyczną całością, jednością.

romantyczny na frenetyczny, krwawy czarny romantyzm, szczególnie nacisk kładąc na polski tanatyzm.

Dodatkowym testem na „konceptowość” albumu może być sprawdzenie, czy wszystkie z utworów wydają się podporządkowane wprost narzucającej się nadrzędnej myśli. Jeśli jest inaczej (któryś z utworów odbiega od niej tematycznie), nie mamy do czynienia z tego rodzaju albumem albo przynajmniej jego „konceptowość” – a co za tym idzie, koherencja – jest w pewnym stopniu zaburzona. Drugim, podobnym testem byłoby zweryfikowanie – już po przesłuchaniu całej płyty – czy dałoby się określić jej tematykę i zawartość w maksymalnie krótkiej formie, np. w jednym zdaniu. Uważam, że przy niebudzącym wątpliwości w kwestii swojej konceptualności albumie będzie to możliwe, niezależnie od mnogości sensów, jakie są w nim zawarte. Przy „zwykłym” albumie może być wyczuwany opór związany z – jak pisałem wcześniej – koniecznością indukcyjnego, oddolnego działania.

Nie zapominajmy nadto, że wyrażnie łączące utwory spoiwo może mieć także charakter muzyczny – tego typu przypadkami jestem tu jednak zainteresowany mniej, co wynika z przyjętego wcześniej założenia o skupieniu się na warstwie literackiej albumów. Za znany w polskim rapie przykład możemy uznać zespół PRO8L3M, przy którego płycie pt. *Art Brut*²⁵ „twórcy [...] sięgnęli po całą gamę *loopów*²⁶ z polskiej muzyki lat 70. i 80.”, pochodzących „przede wszystkim z synthpopu”²⁷ – to m.in. na tym opiera się w tym wypadku koncept.

Przejdźmy z kolei do kwestii istotniejszych, związanych z kolejnym doprecyzowaniem definicji koncept albumu. W tym celu chciałbym zaproponować własną typologię albumów koncepcyjnych, dzięki której łatwiej będzie przypisać nam ich zawartość tekstową do znanych nam formacji literackich. Za tego rodzaju płytę możemy zatem uznać:

a) zbiór utworów, które nie realizują jednego, wspólnego tematu, lecz różne; nie tworzą jednej wypowiedzi lirycznej, ale operują tym samym zespołem motywów – np. debiutancka płyta Lao Che pt. *Gusła*²⁸. Organizują je motywy, które najogólniej moglibyśmy określić jako folklorystyczne, związane z ludową kulturą słowiańską – stąd np. tytuły utworów: *Wiedźma*, *Did Lirnik*, *Wisielec*, *Topielce*... Pewną „superkategorią” mającą spajać je w jedną całość są wskazane w nazwie płyty gusła (dziady); nie jest jednak

²⁵ PRO8L3M, *Art Brut*, [wydawnictwo niezależne] 2014.

²⁶ *loop* – zapętłony fragment innego utworu będący w danej piosence podstawą jej podkładu muzycznego.

²⁷ W. Graczyk, *PRO8L3M „Art Brut” – recenzja*, „Popkiller”, <<https://www.popkiller.pl/2014-09-23%2Cpro8l3m-art-brut-recenzja1>> [dostęp: 19.07.2020].

²⁸ Lao Che, *Gusła*, S.P. Records 2012.

tak, że album ten jest rozpisany na kilkanaście części opisem jednej ceremonii. Utwory są poświęcone bowiem różnym, choć bliskim sobie tematom; argumentem na to może być fakt, iż odnoszą się do wybranych przykazań Dekalogu, a te – jak wiadomo – organizują różne dziedziny ludzkiego życia. Dodatkowym „spoiwem” jest tu warstwa intertekstualna albumu, w której wiele jest odwołań do dzieł Mickiewicza, Słowackiego, Żeromskiego, Sienkiewicza, Gałczyńskiego... To ujęcie zbliża nas do bardzo spójnego tomu wierszy (zorganizowanego wokół jednego kręgu motywów), które jednak równie dobrze funkcjonują osobno, jako że i tak poruszają różne tematy. Nazwijmy ten typ koncept albumu „motywowym”;

b) zbiór utworów, które realizują jeden temat lub krąg tematów. Choć są one sobie dużo bliższe, niż teksty w typie „motywowym” – jako że wszystkie, jak mówiłem, realizują krąg bliskich sobie tematów lub jeden temat, ale „obracany”, „oświeclany” z kilku stron czy perspektyw – nie występują bezpośrednie nawiązania lub połączenia między nimi. Nie tworzą zatem jednej wypowiedzi lirycznej *par excellence*, ale niejako pretendują do tego miana, gdyż ostatecznie wyłania się z nich pewien obejmujący wszystkie utwory obraz, którego elementy nie zostały jednak zespolone przez autorów. Przykładem takiej płyty może być słynna *The Dark Side of the Moon* Pink Floyd²⁹, na której poszczególne utwory realizują różne gałęzie (szaleństwo, wojna, pogoń za sukcesem itd.) nadrzędnego tematu, jakim jest pesymistyczny obraz współczesnego świata. Między poszczególnymi utworami nie ma jednak lirycznych powiązań – w odróżnieniu od warstwy muzycznej, w której słyszymy powtarzające się odgłosy, reprzyzy itp., co stanowi dowód na to, że spójność warstwy lirycznej nie zawsze współgra ze spójnością warstwy muzycznej. Zbliżamy się tu zatem do tomiku, który cały jest poświęcony jednemu tematowi. Podtyp ten moglibyśmy nazwać „tematowym”;

c) zbiór utworów, które są mniej samodzielne w odbiorze, a pełnię sensów odkrywają przy odbiorze całości albumu. Osobno znaczą „mniej”, „słabiej”, ich semioza jest osłabiona. Tworzą, choć formalnie podzielone, jedną wypowiedź liryczną. Występują liczne powiązania między utworami. Częstym i charakterystycznym chwytem jest np. tożsamość podmiotu lirycznego (lub bohatera) wszystkich utworów lub uczynienie z warstwy lirycznej albumu quasi-epickiej, fabularnej narracji. Rozwiązanie to, choć najbardziej skomplikowane, jest jednocześnie, jak się wydaje, najpopularniejsze. Za tego typu płytę można uznać *American Idiot* Green Day³⁰, przedstawiającą histo-

²⁹ Pink Floyd, *The Dark Side of The Moon*, Harvest Records / Capitol Records 1973.

³⁰ Green Day, *American Idiot*, Reprise Records 2004.

rię bohatera nazwanego „Jesus of Suburbia”. Wikińską opowieść o chłopcu przeradzającym się w wojownika – wybrańca bogów, który pragnie zemsty za zamordowanie swojej rodziny i walczy z żyjącą w piekle Bestią, snuje płyta black/vikingmetalowego zespołu Bathory pt. *Blood on Ice*³¹. Chętnie z formy tej korzystał także szwedzki zespół grający progresywny death metal – Opeth, w takich albumach jak *My Arms, Your Hearse*³² czy *Still Life*³³. Ujęcie to zbliża nas do zwartego poematu podzielonego na części – za takowy Janusz Pelc uznaje np. *Treny* Kochanowskiego³⁴. Ten podtyp albumu koncepcyjnego możemy zatem nazwać poematowym;

d) ostatnią wreszcie grupę poświęciłbym albumom, w których obserwujemy swoiste połączenie powyższych typów, co każe zarazem uznać, że podział ten nie zawsze jest ostry i jednoznaczny. Nie sędzę jednak, żeby była to istotna wada. Podkreślam bowiem, że jest to nie klasyfikacja, a typologia, dotycząca ponadto sztuki, która przynajmniej od czasów romantyzmu stara się unikać ścisłych gatunkowych (i nie tylko) rozgraniczeń, walczy o to, by nie dało się jej opatrzyć etykietą. Bliski hermeneutycznym koncepcjom obcowania z dziełem sztuki, także ja staram się tego nie robić, rezygnując z usilnego dopasowywania do ram praktyk, które się w nich nie mieszczą. Istotnym komponentem tego podziału jest bowiem jego „służebny” wobec interpretacji, analizy mechanizmów spójności itp. wymiar. Jestem przekonany, że w literaturoznawstwie typologie powinny być obecne o tyle, o ile pomagają w analizie dzieła lub procesu historycznoliterackiego, nie zaś funkcjonować dla siebie samych lub satysfakcji badacza z tego, że „puzzle” zaczęły pasować do „układanki”. Innymi słowy: kategorię tę wyróżniam jako akt sprzeciwu wobec typologizowania dla typologizowania, etykietującego utwory ze szkodą dla ich oryginalności i samodzielności, czy też – o ile jest to możliwe – jako próbę połączenia zalet definicji „klasycznych” i „prototypowych”. Ciekawym i niejednoznacznym (choć kwestię dyskusyjną stanowi to, czy jest to efekt celowego działania czy też nieporadności autora) przykładem może być tu płyta *Supermoce* krakowskiego rapera Oxona³⁵. Na albumie tym każdy utwór jest o czymś innym, ale tytułem – i zarazem symboliczną prezentacją treści – każdego z nich jest nazwa superbohatera lub komiksu o nim – *Venom*, *Trujący bluszcz*, *100 nabo*, *Diabeł stróż* (nawiązujące kolejno do Venoma, Poison Ivy, komiksu *100 nabo* oraz Daredevila) itd. Sugerowałoby to typ „motywowy”. Między

³¹ Bathory, *Blood on Ice*, Black Mark Productions 1996.

³² Opeth, *My Arms, Your Hearse*, Candlelight Records 1998.

³³ Opeth, *Still Life*, Peaceville/Snapper 1999.

³⁴ J. Pelc, *Wstęp*, [w:] J. Kochanowski, *Treny*, oprac. J. Pelc, Wrocław 1978, s. L.

³⁵ Oxon, *Supermoce*, [wydawnictwo niezależne] 2015.

utworami znajdują się jednak także fragmenty narracyjne, które skłaniałyby nas do uznania go za typ „poematowy”. Ale w rzeczywistości tworzona przez nie historia biegnie raczej „obok” właściwej treści płyty, elementy zaś tej historii – przede wszystkim zapowiadają kolejne „właściwe” utwory. Te z kolei mają charakter przede wszystkim autonomiczny i same w sobie nie tworzą wspólnego, dającego się konkretnie scharakteryzować obrazu. Narracyjne przerywniki próbują zrobić to niejako sztucznie; z tego powodu wygląda to nie w ten sposób, jak powinno (tj. tworzące jakiś obraz utwory są dodatkowo zespalane przez przerywniki), ale dokładnie na odwrót: to utwory wydają się raczej ilustracją dla opowiadanej w maksymalnie kilkunastu zdaniach opowieści. Ta zamiana ról każe mi nie traktować *Supermocy* jako koncept albumu typu „poematowego” (ponieważ utwory nie tworzą same w sobie jednej opowieści). Nie uznaję go też za typ „tematowy”, jako iż temat byłby tu chyba zbyt ogólny. Płyta opowiada o różnych sytuacjach z życia człowieka – o podwójnej tożsamości, nałogach, miłości, toksycznych znajomościach itp. Rozstrzał jest zatem duży, co każe stwierdzić, że płyta jest, w zasadzie, o „życiu”, o różnych jego aspektach, które, to prawda, daje się opisać przy użyciu motywów superbohaterskich. A jednak wykracza on poza typ „motywowy”. Jeśli się uprzeć, można by pewien wspólny obraz wyłaniający się z tych utworów wypreparować, wyinterpretować – ale raczej nie byłby on zbyt ostry, oryginalny i wyrazisty, a bardziej rozmyty.

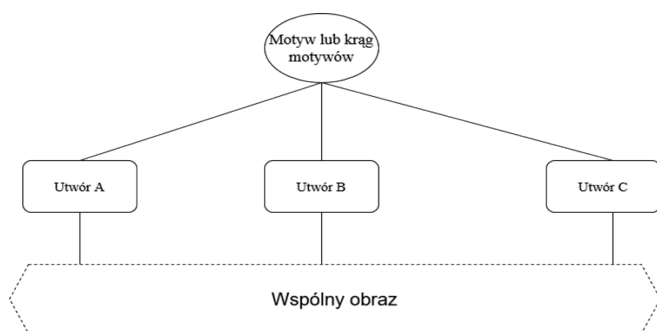
Przyjmując za takimi badaczami, jak np. Witold Marciszewski³⁶, że spójność tekstu (zarówno na poziomie jego struktury, jak i semantyki) jest kategorią stopniowalną³⁷, przyjdzie nam uznać, że powyższe typy albumów koncepcyjnych zostały uszeregowane rosnąco, biorąc pod uwagę kryterium, jakim jest poziom spójności, przy czym niejako „na uboczu” pozostawione zostały rozwiązania „mieszane”. Za najmniej spójny możemy więc uznać koncept album „motywowy”, za najbardziej spójny – „poematowy”. Główne różnice między różnymi rodzajami albumów koncepcyjnych biorą się zatem, po pierwsze, z położenia oraz specyfiki miejsc zespolenia, po drugie zaś, z charakteru obejmującego całą płytę konceptu.

Pierwszy, „motywowy” typ koncept albumu, który rzadziej tworzy jeden większy, spójny obraz, można by przedstawić w symboliczny sposób na diagramie³⁸ następująco:

³⁶ Ale także za Urszulą Żydek-Bednarczuk czy Teresą Dobrzyńską.

³⁷ W. Marciszewski, *Spójność strukturalna a spójność semantyczna*, [w:] *Tekst i zdanie. Zbiór studiów*, red. T. Dobrzyńska, E. Janus, Wrocław 1983, s. 183–184.

³⁸ Wszystkie schematy zostały wykonane przy użyciu darmowego narzędzia na stronie www.draw.io.

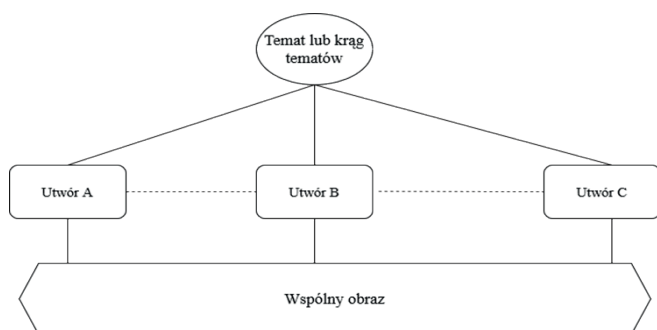


Ryc. 1. Koncept album typu „motywowego”

Źródło: opracowanie własne

Nie jest jednak wykluczone, że dałoby się taki wspólny obraz w tym typie koncept albumu wykreować. Sądę jednak, że będzie on raczej rozmyty, nieostry, a przy jego stworzeniu istotniejszy wkład może mieć interpretator niż twórca. Istnieje wszakże druga opcja, ku której skłaniałbym się w takich wypadkach. Można bowiem uznać, że z albumu wyłania się więcej niż jeden obraz, tworząc one swoistą mozaikę, niekiedy nakładając się na siebie, czyniąc łączone obszary dużo wyraźniejszymi dla odbiorcy. Przy tym podejściu oznaczony wyżej przerywaną linią wspólny obraz należałoby zastąpić nakładającymi się na siebie okręgami (ze względu na nieostrość obszarów – także narysowanych linią przerywaną).

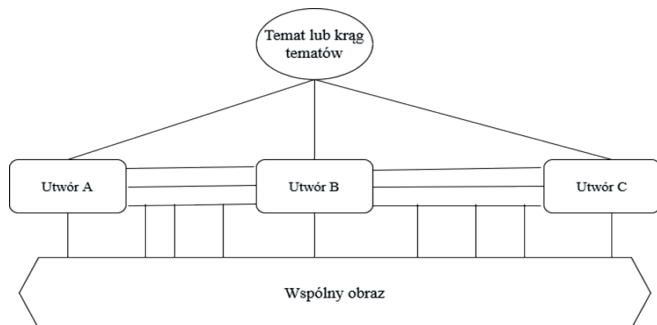
Drugi, „tematowy”, choć między tworzącymi go utworami nie występują wyraźne związki (jakieś jednak – tematyczne właśnie – są, choć nadal nie jest to jedna wypowiedź liryczna; stąd na wykresie pojedyncza przerywana linia), tym różni się od powyższego, że może bez żadnych wątpliwości kreować jeden obejmujący je wszystkie obraz:



Ryc. 2. Koncept album typu „tematowego”

Źródło: opracowanie własne

Trzeci wreszcie, „poematowy”, zawiera jeszcze wiązania pomiędzy poszczególnymi utworami, co z jednej strony wzmacnia jego koherencję, z drugiej zaś strony osłabia semiozę poszczególnych utworów i niejako zmusza do całościowego odbioru albumu:



Ryc. 3. Koncept album typu „poematowego”

Źródło: opracowanie własne

Typ „mieszany” trudno byłoby zobrazować na grafie.

Sądzę, że po dokonaniu takiej typologizacji albumów koncepcyjnych można uznać, że płyty nierealizujące żadnego z trzech powyższych rozwiązań (ani swoistego ich połączenia), uznać można za niebędące koncept albumami. Oczywiście nie wyklucza to możliwości, że mimo niebycia albumami koncepcyjnymi, nadal odznaczają się wysokim nawet stopniem spójności. Nie są po prostu projektami tak mocno wewnątrznie koherentnymi. Zresztą sądzę, że istnieje prawdopodobieństwo – i to już raczej temat na osobny artykuł – że album bardzo spójny „po prostu” będzie bardziej spójny od koncept albumu typu „motywowego” albo płyty reprezentującej którykolwiek z innych typów, przy której wizja autorów nie była jednak wystarczająco wyraźna lub została kiepsko zrealizowana – takiej opcji bowiem także nie możemy odrzucić. Na szczęście spójność nie stanowi jedyne go czynnika wpływającego na artystyczną jakość dzieła, dzięki czemu możemy łatwo uniknąć nieraz jałowych dyskusji na temat: która płyta jest spójniejsza? „Mniej spójne” nie musi bowiem znaczyć „gorsze”.

Osobnym zagadnieniem, jakie chciałbym tu poruszyć, jest propozycja modelu badania mechanizmów spójności w warstwie tekstowej koncept albumów. Propozycja ta, choć mało odkrywcza i czerpiąca wiele ze sposobów badania spójności tomów poetyckich, została opracowana i opisana tu nie tyle jako oryginalna i pretendująca do bycia obowiązującą metodą *per se*, ile jako zbiór wskazówek podanych w formie kolejnych kroków. Powstała na własny praktyczny użytek przy próbie analizy mechanizmów spójności kilku

albumów koncepcyjnych i jako taka – potencjalnie pomocna przy opracowywaniu tego stosunkowo rzadko pojawiającego się w polskim piśmiennictwie tematu, jakim są mechanizmy spójności na płytach koncepcyjnych – powinna być odczytywana. Można ją przedstawić w kilku krokach, które postaram się obudować krótkimi – bo na kompletną analizę tego konkretnego przykładu nie ma tu miejsca – przykładami ze wspominanej już koncepcyjnej płyty bydgoskiego rapera Bisza pt. *Zimy*.

1. Spójność lokalna poszczególnych jednostek, odrębnych utworów. Bierzemy pod uwagę takie zjawiska jak paralelizm kompozycyjny i składniowy, układy wersyfikacyjne, izomorfizm, inwersja itd., ogółem – wszystkie te mechanizmy, które standardowo czynią pojedynczy utwór liryczny spójnym. Sądzę jednak, że nie należy wykazywać się tu nadmiernym pedantyzmem. Owszem, wartościowe byłoby spostrzeżenie, że album, który wykazuje się dużym poziomem spójności na poziomie globalnym, jest wewnętrznie spójny także na poziomie poszczególnych utworów. Może się jednak okazać, że nadto skrupulatna analiza lokalna będzie pracą zmarnowaną, gdy zorientujemy się, że inne utwory nie operują podobnymi lokalnymi mechanizmami spójności. A przecież naszym celem jest zbadanie mechanizmów spójności całego albumu – należy się zatem wystrzegać sytuacji, w której – mówiąc przysłowiem – „cała para pójdzie w gwizdek”, czyli w nadmiernie skrupulatne analizowanie poszczególnych tekstów, które nie przełoży się na końcowy wynik, jakim powinna być analiza spójności całego albumu (choć ostateczna decyzja jest, rzecz jasna, zależna od celu, jaki obierze sobie w konkretnym wypadku badacz). Uważam, że ogólnie rzecz biorąc, najkorzystniejsze jest skupienie się na tych mechanizmach spójności lokalnej, co do których podejrzewamy, że mogą pojawić się także w innych utworach.

Ciekawym i chyba nieoczywistym – bo charakterystycznym przede wszystkim dla tej odmiany muzyki popularnej, jaką jest rap³⁹ – zjawiskiem spajającym tekst i mogącym się powtarzać na poziomie globalnym mogłoby być wyjątkowo duże zagęszczenie rymów na przestrzeni – przynajmniej – dwuwiersu, które twórcy i fani tej muzyki nazywają „rymami wielokrotny-

³⁹ Nie jest oczywiście tak, że rymy „wielokrotne” są prerogatywą dostępną wyłącznie dla raperów, jednak to właśnie w ich środowisku są one najbardziej doceniane, pożądane i traktowane jako jeden z najistotniejszych wyznaczników „technicznego” warsztatu piszącego. Trzeba wszakże przyznać, że gloryfikowanie ich w tej funkcji stanowi domenę tzw. złotej ery polskiego podziemnego rapu, która zakończyła się przynajmniej dekadę temu. Nie jest to jednak praktyka całkiem zapomniana, na co świetnym dowodem jest refren opublikowanego przed wyborami prezydenckimi protestu songu Taco Hemingwaya pt. *Polskie tango*: „Tańczę polskie tango / Nogi w błocie mam, bo Wisła to grząskie bagno / Narodowe barwy mamy jak Santa Claus / I to ma sens, bo przestałem wierzyć w Polskę dawno”. Zob. Taco Hemingway, *Polskie tango*, [w:] tegoż, *Jarmark*, [wydawnictwo niezależne] 2020.

mi”⁴⁰. Trzeba przy tym przyznać, że nie zawsze muszą one pełnić taką akurat funkcję, bardzo często będąc przede wszystkim popisem sprawności technicznej rapera. Spójrzmy na kilka przykładów z utworu *Muzyka śnieżnych pól*:

Z ciepłego snu budzi mnie myśl niejasna
Muszę wstać na palcach, wyjść
Ty śpij, bo sam tam muszę być
Gdy hymn **poranka** i **psalm dla światła**
Harfa w ptasich **gardłach zagra**, by słać **blask dnia**
[...]
Dzisiaj mróz i **śnieg**, który **spadł wczoraj**
Mówi pod nogami, że to **grzech** teraz **spać w domach**
[...]
Opowie ci prawdę jak bajkę
Muzyka śnieżnych pól pokaże Ci magię naprawę
Unika **zbędnych słów**, gdy śpiewa: **każde jest ważne**
Mówi jak **mędry**: **klucz** to mieć **wyobraźnię bez barier**
[...]
I cień za mną **pada na śnieg** jak **wyrzucony spod stóp**
Gdzieś za mną **zaspana biel** jak **wybudzony głos pól**
Podaje dalej i dalej wieść o wschodzącym słońcu
[...]⁴¹

Wszystkie przedstawione różnymi kolorami przykłady (poza pierwszym, w którym wszystkie wyrazy rymują się na jeden sposób) prezentują

⁴⁰ Rymy nazywane „wielokrotnymi” także stanowią ciekawy i chyba godny opisania temat. Nie jest chociażby jasne, jaką metodę ich liczenia przyjąć. Obierzmy za przykład taki dwuwers:

To **sztuka walki** czy **widowisko** jak **capoeira**?
Szukasz partii czy, mimo **wszystko**, **partnera**?

(Dinal, Ty, [w:] Dinal, *W strefie jaranía i w strefie rymowania*, [wydawnictwo niezależne] 2006).

Kolorami zaznaczono rymujące się na przestrzeni tych dwóch wersów segmenty. W środowisku dominuje pogląd, według którego rym podwójny to rymujące się dwie pary wyrazów, rym potrójny to trzy pary itd. Problemem w liczeniu może być sytuacja taka jak powyżej, gdy jeden wyraz – „widowisko” tworzy rym z dwoma – „mimo wszystko”. Zarządzeniem temu problemowi stała się tendencja druga, nie bez powodu dużo mniej popularna, a każąca liczyć rymujące się sylaby. Dawałoby to karkołomne wyniki i nie rozwiązywałoby kwestii słów o różnej długości (np. „capoeira” – cztery sylaby, partnera – trzy). Ostatecznie pierwsza metoda jest, jak się wydaje, lepsza. Cały ten problem można by, z drugiej strony, przedstawić jako jałową internetową dysputę.

⁴¹ Bisz/Kosa, *Muzyka śnieżnych pól*, [w:] tychże, *Zimy*. Przytaczam tylko krótki fragment obszerniejszego tekstu, starając się mimo wszystko zachować pewien kontekst.

tw. rymy wielokrotne. Nawet jeśli stanowią one tylko wyraz sprawności „rymotwórczej”, w pewien sposób zespalają tekst, sugerując tym samym badaczowi, by podobnych rozwiązań szukać na przestrzeni całego albumu – wtedy stanowiłyby one spoiwo także na poziomie globalnym⁴². Uważam jednak, że pod uwagę warto wziąć także inne możliwości, które sprawiałaby, że tekst – a przynajmniej te jego segmenty – „znacza” „bardziej”. Możliwa byłaby taka hipoteza, że autor pokazuje w ten sposób, które fragmenty są dlań szczególnie istotne, albo które wersy są szczególnie ważne lub węzłowe w kontekście całej warstwy lirycznej płyty, stanowiąc pewną bazę czy przywołując motyw wykorzystywany w kolejnych utworach albo zaszczepiając w nich słuchaczowi pewną myśl, o której powinien pamiętać w dalszym odbiorze itp. Możliwości jest wiele i warto je sprawdzić, przy czym nie twierdzę, że w powyższym wypadku na pewno tak jest – ale nie ma, jak sądzę, wątpliwości co do faktu, że odsyła on do dalszych poszukiwań, jako że ten rodzaj rymów nie jest praktyką odosobnioną. Różnego rodzaju środków spajających jest oczywiście wiele – część wymieniłem już na początku opisu tego pierwszego kroku. Tym przykładem chciałem pokazać jeden z nich, nie zawsze oczywisty dla badacza literatury, za to lubiący się powtarzać w utworach tego gatunku.

2. Interpretacja poszczególnych utworów osobno – rozpoznanie sensu, znaczenia poszczególnych tekstów. Jest to również krok przygotowawczy, dający podstawy do ostatniego etapu – całościowej interpretacji albumu (dotyczy to w większym stopniu „poematowego” lub „tematowego” ujęcia albumu koncepcyjnego, którego części funkcjonują bardziej jako całość, niż ujęcia „motywowego”, w którym utwory są bardziej autonomiczne). Tylko pozornie jest to niezwiązane z głównym celem stosowania proponowanej tu metody, jakim jest badanie mechanizmów spójności. Uważam bowiem (wyprzedźmy tu nieco następny krok), że aby w pełni pojąć nawiązania i połączenia występujące między tekstami, należy znać ich głęboki sens. Jest to zadanie, które interpretator musi wykonać, ale niekoniecznie włączać je do ostatecznego efektu swojej pracy. Sądzę, że informacje te, choć będą wykorzystane i konieczne przy dokonywaniu całościowej interpretacji, na tym etapie mogą pozostać w jego notatkach.

Nie jest to miejsce na szczegółową interpretację wszystkich utworów z płyty; w zasadzie interpretacja i skrupulatna analiza wielorakich sensów

⁴² Warto zresztą podkreślić, że techniczne opisy poetów często mają także tę funkcję, o której piszę w dalszej części tego akapitu, a którą jest zwracanie uwagi odbiorcy na dany fragment. Przykład stanowić może chociażby efektowna instrumentacja w utworze Krasińskiego pt. *Dworak*: „Miał miłośnik, martwy byłem, / W tobie osiadł i ożyłem”. Por. J. Wójcicki, *Powrót znikąd donikąd: „Dworak”*, [w:] *Czytanie Krasińskiego*, red. T. Kostkiewiczowa, R. Doktor, B. Mazurkowska, Warszawa 2014, s. 239.

choćby jednego zajęłaby zbyt dużo miejsca w artykule, którego celem jest przecież nie interpretacja, a przedstawienie rozwiązania teoretycznego, metody interpretacji, dla której przykładowa analiza jest tylko ilustracją. Na tyle zwięźle, na ile jest to możliwe, przyjrę się zatem tylko pierwszemu utworowi, zatytułowanemu *Introzimy*:

[Bisz]

Z ciepłego snu budzi mnie myśl niejasna, nie słyszę miasta
Dźwięk zgubił się jak sen w grubych warstwach
Śnieg przyszedł jak złodziej nocą, czekał na wschodzie, aż zbiorą się chmury
Z nimi w znowie minął miasta mury
Nim spoczął, napadał na dachy, na skwery, na parki i place
Wykradał miastu kształty i barwy
I kradzież ujdzie mu na sucho nim wyjadą spychacze
Na barki biorą zaspy, tropiąc nad ranem ślady winowajcy
Jeszcze nie teraz, jeszcze mam czas, zimo, sam być
W nostalgii, szukając w niej reinkarnacji tamtych
One umarły, ale w wyobraźni czekają na znak
By wstać z martwych i żyć chociażby dla tej kartki
Dla tych, którzy piszą, zimy są łaskawsze
Chcą się przymilić, liczą, że te rymy dają szansę
By na zawsze żyć z nimi, ale muszą się mylić
Bo choćbym ujął je w teksty, moje wersy to nie bursztyny
Nie mogę dać im więcej niż jednej chwili
Zanim biel w garści spłynie przez palce, zdobędę siły
Spełnię sny ich, niech proszą znów śniegiem żywym
Nagrywam epkę z Kosa, 2007, *Zimy*

[Cuty]

Ten na drzewach śnieg
W koronach drzew chwila chłodna inspiruje

[Renata Danel]

A za szybą śnieg coraz gęstszy, jakby chciał przebić szkło⁴³

Nie wnikając zanadto w szczegóły, tematykę tego tekstu można by określić następująco: na miasto „napada” zima. Dla artysty stanowi ona inspirację. Z drugiej zaś strony, spersonifikowane „zimy” próbują w ten sposób zostać na świecie jak najdłużej. Skojarzone są z nostalgią, wspomnieniami i reinkarnacją, wiecznym powrotem tego, co już zakończone. Jest to jednak coś, z czym podmiot liryczny nie walczy, wręcz przeciwnie: „zawierzając się” w ten sposób zimom przystaje na ten powrót, by zdać z niego relację w tekstach. Jak za chwilę się okaże, interpretacja tego utworu jest o tyle istotna, że jego „odbicie”, „negatyw”, stanowi utwór ostatni, *Te zimy wrócą*,

⁴³ Bisz/Kosa, *Introzimy*, [w:] tychże, *Zimy*.

tworząc w ten sposób nie tylko klamrę kompozycyjną – w warstwie formalnej – ale i zamykając raz popchnięte, a przeto już zawsze powtarzające się koło tęsknoty i inspiracji. „Środek” kręgu stanowią: *Muzyka śnieżnych pól*, przedstawiająca osadzoną w – wprowadzie nieco odrealnionej, ale jednak – namacalnej rzeczywistości poznawczą przygodę, wyjście z ciepłego domu ku mroźnej i fascynującej istoty rzeczy, oraz *Błękit* – schodzący bardziej ku *profanum*, stanowiący „przekład” metafizycznej refleksji poprzedniego utworu na bardziej życiową, praktyczną jej realizację. Występuje tu zatem podobna relacja do tej, która zdaniem Jana Józefa Lipskiego, łączy *Hymny* Jana Kasprówicza z prozami poetyckimi *O bohaterskim koniu i walącym się domu* – historyczne (tu: profaniczne) ukonkretnienie⁴⁴. Różnego rodzaju relacje pomiędzy utworami są jednak treścią następnego kroku.

3. Poziom globalny – poszukiwanie powiązań semantyczno-formalnych pomiędzy poszczególnymi utworami. Interesują nas powielające się motywy, tożsamość podmiotów lirycznych, powtarzające się frazy, kontynuacje i antycypacje wątków, podobne lub wynikające z siebie sytuacje liryczne, ciągłość myśli, podobna lub tożsama atmosfera, wspólna symbolika, powtarzające się środki stylistyczne, a także wszystkie inne „pomosty” pomiędzy różnymi elementami. Bierzemy także pod uwagę kolejność utworów, znaczenie i powiązanie tytułów etc. Pamiętamy również o informacjach uzyskanych w kroku pierwszym, związanych z powtarzalnością rozwiązań lokalnych na poziomie poza niego wykraczającym. Ponownie jak w punkcie drugim, trudno wymienić tutaj wszystkie możliwe rodzaje występujących w tekstach korelacji; nie o to też w tym artykule chodzi. Ogólnie rzecz biorąc, działamy tak samo, jak przy analizie mechanizmów koherencji tomu poetyckiego.

Jest to kluczowe miejsce analizy spójności koncept albumu, w którym rozrasta się ona niepominiętnie. Jako iż nie ona jest naszym głównym celem, w formie wyliczenia przedstawię kilka tylko elementów wiążących poszczególne utwory na omawianym albumie:

- pierwszy (*Introzimy*) i drugi (*Muzyka śnieżnych pól*) utwór rozpoczynają się tak samo („Z ciepłego snu budzi mnie myśl niejasna”);
- powtarzające się kolory i ich symbolika – chłodne kolory skojarzone z prawdą, wolnością, wyzwoleniem, lekkością, ale z drugiej strony – także z nostalgią, tęsknotą;
- klamra kompozycyjna – początek płyty (*Introzimy*) mówi o nadejściu zimy, ostatni utwór (*Te zimy wróca*) – o jej końcu. W obu pojawia się myśl o wiecznych nawrotach zimy – pierwszy miałem okazję przytoczyć w całości,

⁴⁴ J.J. Lipski, *Wstęp*, [w:] J. Kasprówicz, *Wybór poezji*, oprac. J.J. Lipski, Wrocław 1973, s. LXVIII.

w ostatnim czytamy zaś: „Topnieją śniegi [...]. Te zimy wrócą za rok [...]. Chyba tak jest, nic się nie kończy nigdy”⁴⁵) – oraz „duchów”, tj. wspomnień o chwilach i osobach, które nas ukształtowały jako ludzi;

– w *Muzyce śnieżnych pól* pojawiają się ptaki, których motyw – jako symbol niezależności, dumy, wzlotu nad szarość życia i arcyzmu – organizuje cały następny utwór, *Błękit*.

Tego rodzaju powiązań, po zagłębieniu się w teksty, dałoby się oczywiście wskazać o wiele więcej.

4. Analiza funkcji koncepcyjnego „pomiędzy” – częstym zabiegiem stosowanym na albumach koncepcyjnych jest stosowanie różnego rodzaju przerywników między utworami. Można je oczywiście uznać za element spójności na poziomie globalnym; wyróżniam go jednak ze względu na jego formalnie innowacyjny, intertekstualny i „technicznie” wyróżniony charakter (ponieważ często stanowi, choć krótki, to jednak odrębny utwór, zajmuje także osobną ścieżkę na płycie). Mogą tworzyć go fragmenty narracyjne, czyniąc z poszczególnych utworów spójną opowieść, ale także zapowiadać treść utworów, podsumowywać ją, budować połączenia między kolejnymi tekstami. Ten specyficzny rodzaj interludiów bywa także nazywany – szczególnie w rapie, ale także w rocku alternatywnym – skitami⁴⁶. Najogólniejsze pytanie, jakie badacz powinien tu sobie postawić, to jaka jest relacja pomiędzy przerywnikami i tekstem zasadniczym? Szczegółowych problemów do rozważenia jest oczywiście więcej – bierzemy np. pod uwagę, w jaki sposób przerywniki łączą teksty – czy dodają jakąś wartość semantyczną, czy też stanowią wyłącznie spoiwo? Czy mają funkcję klimatotwórczą? Czy, poprzez użycie fragmentu utworu innego autora, stanowią intertekst? Czy dzieła, które są w owych intertekstach przywołane, mają podobną tematykę? Jeśli są to fragmenty narracyjne – jaka wyziera z nich historia? Jest częścią problematyki utworów czy biegnie równoległe do nich? Krok ten jest o tyle istotny, że pozwala zrozumieć, jaki jest charakter tych międzyutworowych powiązań, tej zaprawy, która łączy poszczególne piosenki-cegiełki w jedną, zwartą ścianę (*nomen omen* – za koncept album jest uważane także *The Wall* wspomnianego już Pink Floyd).

⁴⁵ Stanowi to zarazem przykład wykorzystania idei wielkiego powrotu, obecnej u Nietzschego, którego myślą Bisz wyraźnie się inspirowe. Temat zostaje rozwinięty na dalszych stronach tekstu.

⁴⁶ *skit* – krótkie, kilkunastosekundowe utwory mogące także zawierać wycięte fragmenty utworów innych wykonawców. Występują na płytach jako przerywniki między utworami. Pełnią różne funkcje, jednak tą, która interesuje mnie tu najbardziej, jest rola spoiwa pomiędzy piosenkami. Są także sytuacje, w których mogą mieć funkcję humorystyczną lub stanowić dla słuchacza chwilę „wythchnienia” między poważnymi, wymagającymi piosenkami. Niekiedy mogą zawierać także wycięte elementy ścieżki dźwiękowej filmów itp. – dotyczy to zarówno muzyki, jak i dialogów między postaciami itd.

Aby krótko zilustrować, jak takie powiązania funkcjonują w praktyce, przywołam *Skit a* z omawianej płyty Bisza:

[Narrator]

Tym co pod niebo latali

Tym, którzy chcieli wędrować

Wciąż dalej, dalej i dalej...

[Anna Jantar]

Jest wiele miejsc na świecie, gdzie doleci śnieżny ptak...⁴⁷

Łączy on dwa wspomniane już wyżej utwory (*Muzykę śnieżnych pól* oraz *Błękit*) poprzez fragment narracyjny⁴⁸ oraz urywek piosenki Anny Jantar (*Białe wiersze od Ciebie*). Oba teksty wiąże motyw wędrowności, ciekawości i „śnieżnych ptaków”, którym jest poświęcony cały *Błękit*. Skit niejako zapowiada więc, o czym będzie następny utwór, stanowiąc też jedną z jego przewodnich myśli.

5. Etap ostatni – **interpretacja całości albumu z wykorzystaniem pozyskanych wcześniej wiadomości**. Szczególnie istotne jest to w „poematowym” oraz „tematowym” typie albumu koncepcyjnego. Przy najmniej spójnej z odmian „motywowej”, całościowa interpretacja może być trudniejsza i zbliżać się w indukcyjnej metodzie do analizy „zwykłego” albumu – a przynajmniej będzie bardziej zdywersyfikowana, „pokawalkowana”, kładąca większy nacisk na treść poszczególnych utworów. Krok ten uznaję za bardzo istotny, choć nie jest analizą mechanizmów spójności *sensu stricto*. Wychodzę jednak z być może nieco naiwnego założenia o zawsze teleologicznym ukształtowaniu dzieła przez autora, tj. że każdy element znajduje się w nim nie bez przyczyny i pełni założoną funkcję. Podobnie jest (a przynajmniej tego bym sobie jako odbiorca życzył) z mechanizmami spójności – interesuje mnie nie tylko to, jakie występują i w jaki sposób zostały użyte, ale także co za ich pomocą udało się uzyskać, jaką wiadomość dzieło dzięki nim przekazuje.

Nie będzie niczym dziwnym, jeśli nie przedstawię tu pełnej interpretacji *Zim*. By jednak choć szczątkowo zilustrować ten krok, można powiedzieć, że wszystkie poprzednie etapy pozwalają nam uznać ten album za spójną opowieść o wielowymiarowym postrzeganiu tej pory roku. Z jednej strony przywołuje ona wspomnienia, „duchy przeszłości”, dowodząc, że „wehikuł czasu to pamięć”⁴⁹, każąc pogodzić się z tym, że rzeczy i ludzie odchodzą,

⁴⁷ Bisz/Kosa, *Skit a*, [w:] tychże, *Zimy*.

⁴⁸ Zaczepnięty, jak sądzę, z jakiegoś dzieła filmowego, którego tytułu nie udało mi się jednak ustalić.

⁴⁹ Bisz/Kosa, *Te zimy wrócą*, [w:] tychże, *Zimy*.

w wierze jednak, że za rok znów powrócą. Z drugiej strony ta ich moc mówi, że „klucz to mieć wyobraźnię bez barier”⁵⁰. Skojarzona jest z rzeźkością myśli i emocji, siłą, inspiracją, sięganiem ponad siebie, walką o „czyste” poznanie i rozumienie, docieranie do jasnego sedna rzeczy. W pewnym sensie to opowieść o zimowej, blokowiskowej dionizyjskości, po nietzscheańsku rozumianej jako przełamanie iluzji, którą otoczone jest nasze życie, tak by dotrzeć do jego prawdziwej esencji, a także jako sięganie ponad to, co apolliński porządek – będący w istocie hierarchią zmuszającą do zaakceptowania swojego w niej miejsca – „rezerwuje” w formie prerogatyw dla dysponentów przyjętych odgórnie norm i zasad⁵¹. Nietzscheańskich tropów – choć wyrażonych językiem charakterystycznym dla rapu – jest w tekstach Bisza oczywiście więcej. Tak zinterpretowane *Zimy* podsumować można dwoma następującymi refrenami:

Muzyka śnieżnych pól i krótkich dni
Różowych nocy, ciepłych ust i wietrznych chwil
Bez nich dziś byłbym tylko jednym z tych
Co słyszą dźwięki, ale nie potrafią zgłębić ich
Muzyka śnieżnych pól i krótkich dni
Różowych nocy, ciepłych ust i wietrznych chwil
Bez nich dziś byłbym tylko jednym z tych
Których gdy dziecko się zbudzi, zadręczy ich wstyd⁵²

Wypuszczam moje myśli w błękit, niech toczą kręgi
Wśród bliskich krewnych poczują wolność w piersi
Niech dźwięczy śpiew ich lekki i rzeźki
Tak odmienny od ciągłych narzekań i skarg bez przerwy⁵³

Pewnym dowodem na słuszność stawianych tez, a także na spójność albumu, mógłby być fakt, że powyższe fragmenty – gdyby nie to, iż zaznaczyłem w przypisie, że jest inaczej – można by uznać, z powodu ich łączności w zakresie semantyki i poetyki, za pochodzące z tego samego utworu.

Kolejne etapy – choć przeprowadzone w mało kompletny, a tylko egzemplifikacyjny sposób – pozwoliły wykazać, jak różne teksty z albumu nawiązują do siebie, rozwijają pewne wątki lub stanowią ich powtórzenie czy

⁵⁰ Ciż, *Muzyka śnieżnych pól*, [w:] tychże, *Zimy*.

⁵¹ Zob. F. Nietzsche, *Narodziny tragedii, czyli hellenizm i pesymizm*, przeł. L. Staff, Warszawa 1907, s. 37–38. Przekonującą interpretację tego fragmentu przedstawia Krzysztof Okopień (*Dlaczego to nie Apollo, lecz Dionizos jest patronem filozofii*, „Teksty Drugie” 2001, z. 5, s. 153), a także Marcin Długaj (*Umiłowanie samego siebie w myśli Fryderyka Nietzsche-go*, „Hybris” 2018, nr 43, s. 33).

⁵² Bisz/Kosa, *Muzyka śnieżnych pól*.

⁵³ Ciż, *Błękit*, [w:] tychże, *Zimy*.

przedstawiają je w innym świetle, jaka „osmoza” myśli i motywów zachodzi pomiędzy szczególnymi tekstami, co ostatecznie udowadnia, jak spójną płytą jest album Bisza, i że funkcjonuje najlepiej słuchana (czytana) jako poemat podzielony na części. Analiza uwybraźniła te połączenia, pozwoliła je wyrazić w dyskursywny, nie tylko intuicyjny sposób. Osobną kwestią, której można by poświęcić osobne rozważania, jest wpływ klimatycznych podkładów Kosy na spójność oraz odbiór albumu. By dać choć namiastkę argumentu na to, że wpływ ten jest znaczny, pragnę zwrócić uwagę na kończący płytę utwór instrumentalny pt. *Idzie wiosna*, który – w odróżnieniu od wszystkich poprzednich – jest bardziej dynamiczny, głośniejszy, bardziej energiczny, wyraźnie wyłamuje się z całości tworzonej przez nostalgiczne, wolniejsze, przytłumione winylowym „kurzem”, „zimowe” *beaty*. Tętni życiem, rozpoczyna nowy krąg – którego końcowy etap i tak jednak już znamy. Wszak *Te zimy wrócą*, bo „nic się nie kończy nigdy”...

Przedstawiony zestaw kroków nie jest, co pragnę jeszcze raz zaznaczyć, próbą stworzenia „obowiązującej” metody, a raczej zestawem wskazówek, propozycją dla badacza (albo zaangażowanego w swoją pasję słuchacza), który, podobnie jak piszący te słowa, pasjonuje się literackimi kontekstami muzyki. Sądję, że rozwiązanie to – choć przecież wcale nie rewolucyjne – może być po prostu przydatne w praktyce interpretacyjnej, jako iż próbuje jakoś uporządkować badanie koncept albumowej materii, która – przy pierwszym kontakcie – z powodu swoich rozlicznych wewnętrznych powiązań oraz „pulsowaniem” sensami na wielu, nierównych poziomach, może wywołać zakłopotanie i skłonić do zadania pytania: „od czego zacząć?”. I to właśnie na nie ma odpowiadać artykuł, kładąc szczególny nacisk na kwestie najbardziej węzłowe, zaznaczając także te, którym może warto poświęcić trochę mniejszą uwagę. „Teoria” ta ma więc wymiar bardzo praktyczny i jako taka otwarta jest na liczne, zależne od analizowanego przedmiotu, modyfikacje.

Materia przedstawiona w niniejszym artykule, choć w całości dotyczy on albumu koncepcyjnego jako formacji muzyczno-lirycznej, jest bez wątpienia szeroka – od kwestii definicji poczynsz, przez próby typologizowania i scharakteryzowania różnych sposobów lirycznego wyrażania się nadrzędnej myśli autora, na praktycznej propozycji analizowania mechanizmów spójności koncept albumu kończąc. Tę wielość problemów, ale także może nazbyt śmiało poruszanie się po nie całkiem swoich obszarach badań usprawiedliwia jednak próba wypełnienia tej luki w przestrzeni między literaturą a muzyką, która, jak się wydaje, w polskim piśmiennictwie dotyczącym teorii obu tych sztuk nie jest zbyt często obiektem refleksji. Jestem zaś przekonany, że kwestie te nie są tylko akademicką rozrywką, a rzeczą potencjalnie potrzebną w coraz częściej stawianym sobie przez nowoczesną humanistykę zadaniu, jakim jest interpretacja semantycznej warstwy utwo-

rów muzycznych. Warto przy tym podkreślić – zaproponowane przez mnie rozwiązania nie roszczą sobie pretensji do bycia ostatecznymi, być może za to staną się inspiracją dla tych, którzy sprawniej poruszają się w teorii niż niżej podpisany. Przyczynki też są potrzebne.

BIBLIOGRAFIA

- Bisz/Kosa, *Zimy*, [wydawnictwo niezależne] 2007.
- Bohuszewicz P., *Od „romansu” do powieści*, [w:] tegoż, *Od „romansu” do powieści. Studia o polskiej literaturze narracyjnej (druga połowa XVII wieku – pierwsza połowa XIX wieku)*, Toruń 2016.
- Burns L., *The Concept Album as Visual-Sonic-Textual Spectacle: The Transmedial Storyworld of Coldplay’s „Mylo Xyloto”*, „IASPM Journal” 2016, vol. 6, no. 2.
- Covach J., *The Hippie Aesthetic: Cultural Positioning and Musical Ambition in Early Progressive Rock*, [w:] *Composition and Experimentation in British Rock 1966–1976*, numer specjalny „Philomusica on-line”, ed. by G. Borio, S. Facci, Pavia 2007.
- Dżugaj M., *Umiłowanie samego siebie w myśli Fryderyka Nietzschego*, „Hybrydy” 2018, nr 43.
- Elicker M., *Concept Albums. Song Cycles in Popular Music*, [w:] *Essays on the Song Cycle and on Defining the Field*, ed. by W. Bernhart, W. Wolf, Amsterdam 2001.
- Elicker M., *Semiotics of Popular Music. The Theme of Loneliness in Mainstream Pop and Rock Songs*, Tübingen 1997.
- Garlej B., *Koncepcja warstwowości dzieła literackiego Romana Ingardena ujęta w perspektywie ontologii egzystencjalnej i jej konsekwencja*, „Estetyka i Krytyka” 2014, nr 2.
- Gemel A., *Kognitywna teoria prototypu – próba filozoficznej analizy*, „Humanistyka i Przyrodoznawstwo” 2013, nr 19.
- Graczyk W., *PRO8L3M „Art Brut” – recenzja*, „Popkiller”, <<https://www.popkiller.pl/2014-09-23%2Cpro8l3m-art-brut-recenzja1>> [dostęp: 19.07.2020].
- Lipski J.J., *Wstęp*, [w:] J. Kasprzowicz, *Wybór poezji*, oprac. J.J. Lipski, Wrocław 1973.
- Macan E., *Progresywny urock*, przekł. M. Majchrzak, Toruń 2001.
- Marciszewski W., *Spójność strukturalna a spójność semantyczna*, [w:] *Tekst i zdanie. Zbiór studiów*, red. T. Dobrzyńska, E. Janus, Wrocław 1983.
- McLuhan M., *Zrozumieć media. Przedłużenie człowieka*, przeł. N. Szczucka, Warszawa 2004.
- Mickiewicz A., *Dziady drezdeńskie*, oprac. J. Skuczyński, Wrocław 2012.
- Nietzsche F., *Narodziny tragedii, czyli hellenizm i pesymizm*, przeł. L. Staff, Warszawa 1907.
- Okopień K., *Dlaczego to nie Apollo, lecz Dionizos jest patronem filozofii*, „Teksty Drugie” 2001, z. 5.
- Okólski M., *Zorganizowany dźwięk – muzyka rockowa jako forma komunikacji*, „Znaczenia. Kultura – Komunikacja – Społeczeństwo” 2013, nr 9.
- Pelc J., *Wstęp*, [w:] J. Kochanowski, *Treny*, oprac. J. Pelc, Wrocław 1978.

- Rychlewski M., *Rewolucja rocka. Semiotyczne wymiary elektrycznej ekstazy*, Gdańsk 2001.
- Surges F., *The return of concept album*, „Independent”, <<https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/music/features/the-return-of-concept-album-1796064.html>> [dostęp: 16.07.2020].
- Wierzbicka A., *Język – umysł – kultura*, Warszawa 1999.
- Winiecka E., *Czytanie jako działanie, dzieło jako zdarzenie. Czy możliwa jest poetyka literatury interaktywnej?*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2017, nr 30.
- Wittgenstein L., *Dociekania filozoficzne*, przekł. B. Wolniewicz, Warszawa 2011.
- Wójcicki J., *Powrót znikąd donikąd: „Dworak”*, [w:] *Czytanie Krasickiego*, red. T. Kostkiewiczowa, R. Doktor, B. Mazurkova, Warszawa 2014.

Kamil Barski – mgr, doktorant Szkoły Nauk o Języku i Literaturze Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Zajmuje się literaturą i kulturą romantyzmu oraz jej współczesnymi oddźwiękami. Publikował w „Tekstach Drugich”, „Czasie Kultury” czy „Ruchu Literackim”. W ramach rozprawy doktorskiej opracowuje edytorsko pisma Józefa Bogdana Dziekońskiego. ORCID: 0000-0002-1971-5300. E-mail: <kamil.barski@o2.pl>.

Kamil Barski – M.A., doctoral student in the Doctoral School of Languages and Literatures at Adam Mickiewicz University in Poznań. He researches the literature and culture of Romanticism and its contemporary resonances. He has published in “Teksty Drugie”, “Czas Kultury” and “Ruch Literacki”. Within his PhD thesis, he is working on critical edition of Józef Bogdan Dziekoński’s oeuvre. ORCID: 0000-0002-1971-5300. E-mail: <kamil.barski@o2.pl>.

Koniec wieku poetów? O zszyciach literatury i filozofii

ABSTRACT. Zawadzki Andrzej, *Koniec wieku poetów? O zszyciach literatury i filozofii* [The End of the Age of Poets? Stitching Together Literature and Philosophy]. „Przestrzenie Teorii” 37. Poznań 2022, Adam Mickiewicz University Press, pp. 121–144. ISSN 1644-6763. DOI 10.14746/pt.2022.37.7.

The article presents an attempt to outline, from a mainly typological and partly historical perspective, what the author considers the most important varieties of the relationship between philosophy and literature (which is, of course, understood here in a working and broad sense, as *poesis*). In the first of these varieties, for which the fundamental significance is Plato's gesture of excluding poets from the state, the philosophical *logos* defines itself in opposition to literature, or *mythos*. In the second, which appears to predominate from Aristotle to the 18th century, the relationship between philosophy and literature takes on a more neutral character: the former provides the latter with motifs, themes, topics, mainly related to moral philosophy in the broadest sense, while the latter provides the former with discursive modes, such as genre. Modern aesthetics and the philosophy and theory of literature (fundamentally different from the tradition of the great poets and rhetoricians of the 16th and 17th centuries), which emerged together with transcendental philosophy and its reception in German Romanticism, contributed both to the increased interest among philosophers in literature and to a clear embedding, or even closing, of literature in philosophical notions, which originated mainly in the tradition of transcendentalism and dialectical thought. Finally, the beginning of the twentieth century is distinguished, in most of the major continental philosophical traditions, by a tendency to seek, or to find, in literature the most important partner of philosophical thinking, and sometimes even the identity of philosophy.

KEYWORDS: *logos* and *mythos*, categories of philosophy, poetics, transcendentalism, dialectics, hermeneutics, deconstruction, Plato, Aristotle, Kant, Hegel, Dilthey, Nietzsche, de Unamuno, Heidegger, Adorno, Blanchot, Derrida, De Man, Ricoeur, Schegel, Novalis, Mallarmé

W *Manifestach dla filozofii* francuski marksista Alain Badiou terminem zszycie określa taką relację filozofii z jednym z jej generycznych uwarunkowań – są to matematyka, czyli nauka, polityka, miłość i poezja – w której filozofia „oddelegowuje swe funkcje” do jednego z nich i „spełnia się wówczas w elemencie swojej własnej anulacji”¹. Bezpośrednio po Hegłu, gdy filozofia była jeszcze zasadniczo zszyta z nauką, pewne funkcje filozofii przejęła na siebie poezja². Nadszedł „w czasie zszytej hibernacji filozofów”³, wiek poetów. Jego ramy czasowe wyznaczają, z jednej strony Hölderlin, a z drugiej Celan,

¹ Zob. A. Badiou, *Manifesty dla filozofii*, przeł. A. Wasilewski, Warszawa 2015, s. 49.

² Tamże, s. 57.

³ Tamże, s. 58.

którego dzieło „wyraża z wnętrza poezji koniec wieku poetów”⁴. Oprócz Hölderlina i Celana, głównymi postaciami wieku poetów są Mallarmé, Rimbaud, Lautréamont, Pessoa, Trakl, Mandelsztam.

Nie będę bliżej omawiał poglądów francuskiego marksisty na literaturę – wymagałoby to, oczywiście, wzięcia pod uwagę znacznie większej liczby jego tekstów, jak chociażby *Petit manuel d'inesthétique*, czy *Byt i zdarzenie* – chcę natomiast, po pierwsze, zastanowić się nad tym, czy odtrąbiony z satysfakcją i z pozwu filozofii rozwód tejże z literaturą jest nieodwołalny, prawomocny, a nawet czy w ogóle zaszedł. Po drugie, niejako rozliczyć ten długotrwały i niewątpliwie burzliwy związek przez przyjrzenie się różnym jego etapom, czy też stadiom, owym – by podjąć, choć oczywiście nie literalnie, terminologię użytą przez autora *Manifestów dla filozofii* – szczytom. Zacznę od drugiej, czyli rozliczeniowej, części. By nieco zdynamizować mój przyciężki wywód, postaram się wprowadzić do niego elementy bajki (ufam, że przynajmniej częściowo filozoficznej). Jej fabułę da się czytać zarówno diachronicznie, jako następowanie po sobie kolejnych stadiów relacji filozofii z literaturą, jak też synchronicznie, ponieważ stadia te można również potraktować typologicznie, czy modelowo. W każdym razie nie zakładam bynajmniej ich nieprzenikalności ani w perspektywie synchronii, ani diachronii.

Filozofia bez poezji, czyli sypiając z wrogiem

Pytaniem, dlaczego Platon wykluczył poetów z państwa – zawartym w tytule znanej pracy Alfreda Gawrońskiego⁵ – zapewne będą sobie jeszcze suszyć głowy pokolenia filozofów i teoretyków literatury, ale główne argumenty autora *Państwa* są tak dobrze znane, że ich przywoływanie byłoby męczące, wręcz nietaktowne. Przypomnę tylko sprawy rudymenarne, głównie po to, by moja *fabuła* nie była dziurawa. Przede wszystkim, wojna wytoczona przez filozofa poetom to bodaj pierwsza na Zachodzie wojna totalna. Najpierw grzmiały działa najpotężniejsze, czyli ontologiczne: skoro jakaś podobizna czy wizerunek jest naśladowaniem, jest tylko podobny do czegoś istniejącego naprawdę, co naśladuje, a zatem tym czymś nie jest; skoro nim nie jest, nie jest prawdziwy; skoro nie jest prawdziwy, to nie może prawdziwie istnieć, jest więc tylko jakimś pozorem, tym co zjawiskowe. Potem szarżują kolejne, cięższe i lżejsze brygady: epistemologiczna – skoro naśladowca naśladuje tylko różne widoki (*ta phainomena*) rzeczy, a nie rzecz samą taką,

⁴ Tamże, s. 66.

⁵ Zob. A. Gawroński, *Dlaczego Platon wykluczył poetów z „Państwa”? U źródeł współczesnych badań nad językiem*, Warszawa 1984.

jaka jest, zna się tylko na wyglądzie, a nie na rzeczywistości⁶. Aksjologiczna: naśladowanie nie może dać prawdziwego poznania nawet rzeczy materialnej, nie mówiąc już o jej niematerialnej idei, bo odwraca ono nasz wzrok od tego, co prawdziwe, czyli wartościowe, ku temu, co nieprawdziwe, czyli bez wartości. Psychologiczna: poeta-naśladowca doprowadza do rozstroju naszą wewnętrzną równowagę i jednolitość. Pragmatyczna: z tego, co nie daje żadnej wiedzy, nie ma żadnego pożytku. Naśladowca namaluje szewca, łudzając przypominającego tego rzeczywistego, „ale sam się nic nie rozumie na szewstwie”⁷, i w ogóle nie ma żadnego prawdziwego fachu w ręce, a dysponuje tylko jakąś pseudo-wiedzą, czyli podstępną umiejętnością podrabiania wszystkiego, pozwalającą mu mieć naiwnych, niczym magikowi, że zna się na wszystkich rękodzielach⁸. Jak wiadomo, butami – tymi namalowanymi przez van Gogha – zainteresuje się w kontekście mimesis, ale już inaczej pojętej, dopiero Heidegger⁹.

Przy okazji tego prowadzonego z pozycji filozoficznych ataku Platon walenie przyczynił się jednak, jak wiadomo, do powstania teorii literatury. W innym miejscu *Państwa*, w księdze III, wyróżnia i opisuje trzy typy mówienia (*lekseis*): diegetyczny, mimetyczny i mieszany. Koncepcja ta, podjęta przez Arystotelesa, legnie po wielu przekształceniach u podstaw klasycznego podziału na gatunki i oddziałła na poetykę strukturalistyczną¹⁰. Z kolei w *Ionie*, mniej znanym i uważanym za jeden z wczesnych dialogów Platona, inaugurującym natomiast poetykę natchnienia, Sokrates postępuje wobec tytułowego recytatora Homera podobnie, jak wobec poetów-naśladowców w późniejszym *Państwie*: udowadnia mu, że nie posiada on żadnej racjonalnej wiedzy. Tym razem jednak fakt ten nie dyskredytuje rozmówcy całkowicie, bo Sokrates łaskawie i z pewną pobłażliwością przyznaje mu rolę tłumacza bogów. Poetą jest się więc, mówi Sokrates, z bożej łaski, poza tym poeta jest nic nie warty¹¹.

Podejście Platona do poezji nie jest więc jednoznaczne. Potępia ją jako filozof, opisuje jak poetolog, a do tego pokątnie hołduje poetyckim skłonnościom. W *Listach II i VII* bowiem, pisząc o drodze do najwyższej, mistycznej

⁶ Zob. Platon, *Państwo: z dodaniem siedmiu ksiąg 'Praw'*, przeł. W. Witwicki, Warszawa 1958, t. 2, s. 62 (601 B).

⁷ Zob. tamże, s. 61 (601).

⁸ Zob. tamże, s. 57 (598 D).

⁹ Zob. M. Heidegger, *Źródło dzieła sztuki*, [w:] *Drogi lasu*, przeł. J. Gierasimiuk [et. al.], Warszawa 1997, s. 38.

¹⁰ Zob. G. Genette, *Gatunki, typy, tryby*, przeł. K. Falska, [w:] *Studia z teorii literatury. Archiwum przekładów „Pamiętnika literackiego” II*, red. K. Bartoszyński, M. Głowiński, H. Markiewicz, Wrocław–Warszawa–Kraków 1988, s. 172–181.

¹¹ Zob. Platon, *Hippiasz mniejszy, Hippiasz większy oraz Ion*, przeł. W. Witwicki, Warszawa 1958, s. 31 (534 C).

wiedzy, która bierze się już nie z rozumowania dialektycznego, lecz z „długotrwałego obcowania z przedmiotem” i „życia się z nim”¹², grecki filozof czuje się zmuszony wyklądać ją „pod osłoną symboli”¹³, a swój wywód określa jako na poły poetycki¹⁴. Być może więc *furor poeticus* i *furor philosophicus* nie są sobie wcale tak obce, jak mogło by się wydawać. Jeśli jednak przyjmujemy, a tak chyba utarło się w tradycji, że najważniejszym słowem Platona o *poiesis mimetike*, praktykach naśladowczych, jest księga X *Państwa*, to faktycznie poeta urasta do roli najważniejszego wroga filozofa.

Ktoś słabiej obeznany z tą historią mógłby jednak trzeźwo zapytać: skoro poeta był wrogiem filozofa, do tego tak strasznym i lichym, że zasługiwał na eksmisję, to dlaczego filozof z nim sypiał i czy nie lepiej byłoby zatytułować tego rozdziałku mojego szkicu np. „Mój wielki grecki rozwód”? Otóż nie. Filozof po prostu nie miał wyboru. Bo niby z kim innym miał sypiać, jak nie z poetą? Po pierwsze, ów poeta-naśladowca, *deinos aner*, budził w nim szeroką gamę uczuć, był, co podpowiada etymologia słówka *deinos*, straszny i budził lęk, jak też jednak fascynował swą budzącą podziw zręcznością, a niektórzy lubią emocjonalny rollercoaster. Po drugie, nikt lepiej od niego nie nadawał się na wroga, a nikt lepiej od wroga nie pozwala określić nam własnej tożsamości. Bez poety filozof nie byłby filozofem.

Morał: związki perwersyjne są najbardziej dynamiczne, najtrwalsze i przynoszą długofalowe owoce. Homoerotyczny na modłę grecką związek filozofa i poety jest do bólu monogamiczny (czym represjonuje relacje poliamoryczne: stosunki obu partnerów ze sztuką, muzyką, czy też, w przypadku filozofii, naukami itd., choć podniecające, są przygodne). Gorąca para nie mogła się rozstać, a owocem jej związku były (represjonujące nas do dziś) zręby tego, co patetycznie nazywa się zachodnią metafizyką i jej (represyjne) dualizmy: byt i pozór, wiedza i niewiedza, rozum i nierozum, język przejrzysty, czy też literalny, i język nieprzejrzysty, czy też przenośny, słowem: *logos* filozofa oraz *mythos* poety. W jakimś sensie wciąż w nich żyjemy i się nimi karmimy, dopiero całkiem niedawno – przynajmniej w perspektywie wieczności, czyli metafizyki – niektórzy zaczęli przy tych dualizmach majsterkować.

Temperatura w związku filozofa i poety zaczyna nieco stygnąć dzięki mediacyjnym zdolnościom Arystotelesa: odbiera on całą ontologiczną grozę naśladowaniu i przeszczepia je w spokojniejszą i bezpieczniejszą dziedzinę estetyki, do tego odzyskuje część dóbr poezji, odmówionych jej przez filozofię: z naśladowania czerpiemy niejaki pożytek, bo naśladować możemy się czegoś nauczyć, co więcej, poezja jest bardziej filozoficzna niż na przykład

¹² Zob. Platon, *Listy*, przeł. M. Maykowska, Warszawa 1987, s. 50 (341 C–D).

¹³ Tamże, s. 8 (312 D).

¹⁴ Tamże, s. 56 (344 D).

historia, gdyż ta ostatnia zajmuje się tylko jednostkowymi faktami, zaś poezja – sytuacjami możliwymi, ogólniejszymi, dzięki czemu jest bardziej wartościowa poznawczo¹⁵. Przy okazji swych rozważań o poetyckim *mythos* Arystoteles, co dobrze wiadomo, spłodził nieświadomie liczne grono narratystów. W fabule mojej bajki autor *Poetyki* jest jednak istotny głównie jako ten, kto doprowadza do kolejnego z omawianych tu stadiów relacji filozofii i poezji. Nazwę je:

Filozofia i poezja, czyli małżeństwo z rozsądku

W tym przypadku poezja i filozofia zachowują zasadniczą odrębność – kontynuując małżeńską metaforę: rozdzielność majątkową, *separatio a toro et mensa* – i jako niezależne wchodzą z sobą w (spokojne i zdrowe) relacje oraz w życzliwy sposób współpracują i dążą do wspólnego dobra, jakim jest klasyczny ideał *mathesis universalis*, wiedzy jasnej i uporządkowanej. Jeśli – korzystając z terminologii retoryki klasycznej, lecz oczywiście nieco ją modyfikując – określi się filozofię jako zbiór wielkich Figur Myśli (*schemata dianoias*), a poezję jako zbiór Figur Słowa (*schemata lekseos*), to w przybliżeniu można uznać, że w tym przypadku filozofia dostarcza poezji wątków, motywów, tematów, idei, zaczerpniętych głównie z szeroko pojętej filozofii moralnej, czy też filozofii życia (stoicyzm, epikureizm), a literatura podsuwa filozofii mnogość różnych form dyskursywnych, trybów wypowiedania się, gatunków itd. Taka forma relacji filozofii i literatury: wyraźnie określone postaci myśli ujęte w utrwalone i rozpoznawalne gatunki mowy, dominuje i ma się dobrze w najszerzej pojętej myśli klasycznej (do ok. połowy wieku XVIII), a patrząc na rzecz od strony metodologicznej, można je sprawnie badać narzędziami z jednej strony historii idei, a z drugiej – poetyki tekstu filozoficznego.

Klasyczną wersją tej pierwszej jest *Wielki łańcuch bytu* Lovejoya. We wstępie do książki badacz wyklada swą teorię podlegających *quasi*-chemicznej analizie „idei elementarnych”, które mogą być badane w różnych dziedzinach historii: filozofii, polityce, religii, literaturze, sztuce etc. Literatura jest zasadniczo „biorcą” idei filozoficznych, przekazuje je „w rozcieńczeniu”, ale za to nadaje im najbardziej wyrazisty kształt¹⁶. Do historii idei przyznaje się też Georges Poulet, lecz fortunnie ją rozszerza o Bachelardowską poetykę marzenia, elementy hermeneutyki i psychoanalizy, co

¹⁵ Zob. Arystoteles, *Retoryka. Poetyka*, przeł. H. Podbielski, Warszawa 1988, s. 330 (1451b).

¹⁶ Zob. A. Lovejoy, *Wielki łańcuch bytu: studium z dziejów idei*, przeł. A. Przybysławski, Warszawa 1999, s. 22.

pozwała mu badać szeroko pojętą intencjonalność ludzkiego ducha, indywidualne obsesje, obrazy, wyobrażenia, przeżycia, czyli nieokreślone obszary myślenia, wyrażające się zarówno i w zasadniczo jednorodny sposób i w literaturze, i filozofii¹⁷.

Badania nad poetyką tekstów filozoficznych zrodziły się w klimacie podekonstrukcyjnym, jak też w wyniku zwrotu językowego, który uświadomił rzecz w sumie oczywistą, a mianowicie to, że filozof nie tylko myśli, ale też pisze. Badania te przyniosły wiele wartościowych rezultatów, w Polsce m.in. tom *Wypowiedź literacka a wypowiedź filozoficzna*, czy prace Macieja Michalskiego: *Dyskurs, apokryf, parabola: strategie filozofowania w prozie współczesnej* oraz *Filozof jako pisarz: Kołakowski, Skarga, Tischner*. Najbardziej bodaj znaną, całościową, wręcz systemową próbę opracowania poetyki tekstu filozoficznego przedstawił Berel Lang w pracach *Philosophical Style* z 1980 roku oraz *Philosophy and the Art of Writing. Studies in Philosophical and literary style* z roku 1983. Lang proponuje model opisu tekstu filozoficznego za pomocą czterech odpowiadających sobie i nakładających się na siebie kategorii: gatunku, pozycji autora, trybu pisania i czasoprzestrzeni. Gatunki filozoficzne, które wyróżnia, to dialog; medytacja/esej; traktat; komentarz; odpowiadają im, kolejno, pozycje autora: polifoniczna; ujawniająca „ja”; ta będąca powtórzeniem „ja” autorskiego przez czytelnika; oraz bezosobowa; tryby filozoficznego pisania: refleksyjny; performatywny; wykładowczy (właściwy i dla traktatu, i dla komentarza); wreszcie typy czasoprzestrzeni: dynamiczna; konkretna i przygodna; statyczna; oraz neutralna. Matryca Langa jest skonstruowana konsekwentnie i użyteczna analitycznie, ale ma kilka poważnych słabości. Największa z nich jest niejako odwrotnością słabości historii idei: o ile ta ostatnia w niewielkim stopniu uwzględniała „utekstowanie idei”, to ta druga, czyli poetyka filozoficznego tekstu, przynajmniej w wydaniu Langa, polega na dość schematycznym przykładaniu jednorodnego korpusu pojęć poetyki do bardzo różnych filozoficznych dyskursów i myślowych konstrukcji. Efektem jest ślizganie się po ich powierzchni i niezdolność do wniknięcia w głębsze wzajemne uwarunkowania porządku idei i porządku tekstu. Lang odrobił ćwiczenie z poetyki – ale nic więcej¹⁸.

¹⁷ Zob. G. Poulet, *Myśl nieokreślona*, przeł. T. Swoboda, Warszawa 2004, s. 33–34.

¹⁸ Zob. B. Lang, *Philosophy and the Art of Writing. Studies in Philosophical and Literary Style*, 1983, s. 29–31. Zdaję sobie sprawę, że nie odnosząc się do szczegółowych rozwiązań, zaproponowanych przez Langa, nie oddaję mu w pełni sprawiedliwości, chodzi mi jednak o zasadniczy rys metodologiczny badań, zaproponowanych w jego książkach. Otóż Lang, odwołując się do Arystotelesowskiego rozumienia poetyki, jak i zwłaszcza do koncepcji literackości wypracowanej przez rosyjski formalizm, ogranicza się do analiz wewnętrznych, obejmujących status „tekstów filozofii jako »literackich«”, a pozostawia na boku kwestie tego, „jaką różnicę pisanie *jako takie* robi filozoficznemu dyskursowi”, zob. tamże, s. 22.

Nieco bardziej obiecującą próbę typologii gatunków filozoficznych podjął Gabriel Liiceanu w eseju *Gatunki filozoficzne*. W jego ujęciu wygląda ona tak:

Gatunki dyskursu filozoficznego w zależności od różnych typów myślenia

- I. Myśl zwrócona ku adresatowi [*adresativă*] (monologiczna)
 - 1) myśl zwrócona ku sobie (myśl kogoś, kto zwraca się do samego siebie) – dziennik filozoficzny;
 - 2) myśl zwrócona ku innemu (myśl kogoś, kto zwraca się do jednej bądź wielu osób);
 - a) jednoosobowa (skierowana do jednej osoby) – list filozoficzny,
 - b) wieloosobowa (myśl kogoś, kto wraca się do wielu innych osób);
specjalistyczna: (myśl kogoś, kto zwraca się do określonego – akademickiego grona): wykład; niespecjalistyczna: (skierowana do nieokreślonej grupy osób): filozoficzny szkic [*discurs filozofic*], mowa (Fichtego *Mowy do narodu niemieckiego*).
- II. Myśl dialogiczna (tekst jako naśladowanie dialogu idei).
- III. Myśl rapsodyczna: fragment filozoficzny (myśl, aforyzm).
- IV. Myśl luźno dyskursywna [*liber asociativă*]: esej filozoficzny.
- V. Myśl „mocno” dyskursywna: dyskurs o charakterze totalizującym [*ekshaustiv-discursivă*]: system filozoficzny, traktat; filozofia jako nauka; dyskurs o charakterze specjalistycznym: studium filozoficzne, monografia; filozofia jako filologia¹⁹.

Niezależnie od samych konkretnych propozycji klasyfikacyjnych i nazwennych, które zawsze będą mniej czy bardziej arbitralne, zaletą koncepcji Liiceanu jest to, że przynajmniej stara się on zadać pytanie, którego zasadniczo zadać nie umieli ani historycy idei, ani badający teksty filozoficzne specjaliści od poetyki. Jest to pytanie o immanentne powiązania „pewnych treści myślowych” z „pewnymi typami kształtowania tychże treści” oraz o to, „W jakim stopniu uprawianie takiej czy innej ‘figury’ filozoficznej określa na długi czas samą treść myślenia, czy wręcz zmienia wyobrażenia na temat filozofii i roli, jaką powinna pełnić w jakiej kulturze?”²⁰. Typologię gatunków filozoficznych przedstawioną przez rumuńskiego filozofa i pisarza można sprowadzić do opozycji myśli monologicznej i dialogicznej, „mocno” – i „słabo” zdyskursywizowanej, osobowej i bezosobowej. Liiceanu, sam niepozbawiony ambicji eseisty, ten drugi (dialogiczny) typ myślenia przyrównuje do nabożeństwa ekumenicznego, a pierwszy (monologiczny) – do mszy po łacinie odprawianej przez samotnego kapłana, i zdecydowanie opowiada

¹⁹ Zob. G. Liiceanu, *Gatunki filozoficzne*, przeł. A. Zawadzki, „Przestrzenie Teorii” 2017, nr 27, s. 346.

²⁰ Tamże, s. 345.

się za filozoficznym ekumenizmem, co zresztą nie jest gestem szczególnie oryginalnym, gdy prowadzi się pod koniec XX wieku „spór z filozofią” (tak brzmi tytuł książki, której częścią jest studium *Gatunki filozoficzne*)²¹.

Wracając do wątku głównego, który porzuciłem pod koniec wieku XVIII, wydaje się, że gdzieś u schyłku tego stulecia wspomniana „ideowo-gatunkowa” formuła relacji filozofii i literatury, którą tu próbowałem nazskicować, dochodzi do swego kresu wraz z ogólnymi przekształceniami obu tych wielkich dyskursów, czyli zjawiskiem określanym jako koniec epoki klasycznej. Wielkie gatunki klasyczne: dialogi (Platon, Plutarch z Cheronei, Cyceon, św. Augustyn, Abelard, Giordano Bruno, Erazm z Rotterdamu, Hume, Berkeley, Diderot, Rousseau), listy (Platon, Seneka, Montesquieu), medytacje (św. Augustyn, Kartezjusz), powiastki (Wolter), aforyzmy, sentencje i maksymy (de La Rochefoucauld, de La Bruyère, Chamfort) wyczerpują swe możliwości jako „naturalne przekazańniki” filozoficznych idei oraz poręczne, dyskursywne tryby kształtowania filozoficznego myślenia.

Dobrym przykładem tego zjawiska może być los właśnie najdostojniejszego filozoficznego gatunku, czyli dialogu, który zaczyna karleć i obumierać, gdy filozofowie, zamiast chodzić po umajonych łąkach i cienistych gaikach, rozsiadają się na wygodnych salonowych meblach, sygnowanych imionami i numerami kolejnych francuskich monarchów. Dialogiczność jako tryb myślenia wraz z całą swą wewnętrzną dynamiką przeradza się, pod piórem Leibniza, Berkeley’a, Hume’a czy Diderota, w salonowy ornament, urozmaicający towarzyską konwersację. Oczywiście zmiana ta w żadnym stopniu nie odbiera ich myśli najwyższej wartości, natomiast z perspektywy poetologicznej zdaje się świadczyć o wyczerpaniu żywej dialogiczności, ściszeniu głosu, przejściu w lżejszy tryb salonowo-konwersacyjny, czyli – zakrzepnięciu w gatunkową konwencję²². Mówiąc inaczej: rodzące się pod

²¹ Zob. G. Liiceanu, *Cearța cu filozofia. Eseuri*, București 1992.

²² By pozostać przy kilku przykładach: rozmowa o religii, przedstawiona w Hume’a *Dialogach o religii naturalnej* (przeł. A. Hochfeldowa, Warszawa 1962, s. 5), odbywa się w bibliotece, a nazwiska jej uczestników (Kleantes, Filon, Demea, Pamfil) są konwencjonalne. We wstępie (tamże, s. 3–4) jest jednak mowa o tym, że „żywy tok rozmowy lepiej nadaje się do przedstawienia niepewnych i niejasnych problemów filozoficznych”; świadczy to tym, że Hume wciąż dostrzegał istotny związek figury słowa, jaką jest, w tym wypadku, gatunek dialogu, a figurą myśli – w tym wypadku sceptycyzmem. Atmosfera salonowej konwersacji podkreślona jest w dialogach Woltera. Rozmowa prowadzona w *Les Anciens et Les Modernes ou la Toilette de Madame de Pompadour* jest osadzona w ubieralni tej wielkiej damy, a dyskusje ukazane w *Le Dîner du Comte de Boulanvilliers* są toczone przed, w czasie oraz po tytułowymi obiedzi (oba utwory w: Voltaire, *Mélanges*, Paris 1961). Leibniz w *Nowych rozważaniach dotyczących rozumu ludzkiego* (przeł. I. Dąbska, Kęty 2001, s. 41), wprowadza rozmówców o alegorycznych imionach Filalet i Teofil, a tematykę dzieła, stanowiącą polemikę z Lockiem, wprowadza informacja o powrocie Filaleta z Anglii. W dalszej części *Nowych rozważań* dialogiczność jako tryb myślenia, czy też figura myśli, nie odgrywa większej roli, dominuje forma

koniec XVIII wieku filozoficzne figury myśli nie odnajdują się już w stabilnych figurach słów, którymi są gatunki. Można stąd wysnuć wniosek, że opozycja chodzenia i siedzenia jest dla filozofii co najmniej tak ważna, jak opozycja mowy i pisma. Niewykluczone, że właśnie dlatego wielki odnowiciel filozofii, czyli Nietzsche, tyle pisał o chodzeniu, pływaniu i tańczeniu, jak też sam odbywał wielogodzinne górskie spacerysty²³.

Dialog zatem, pomimo prób ożywienia go w wiekach XIX i XX – wymienić można, przykładowo, *Wieczory petersburskie* de Maistre’a, *Wieczory florenckie* Klaczki, *Trzy rozmowy* Sołowjowa, dialogi Brzozowskiego, takie jak *Wstęp do filozofii*, czy *Fryderyk Nietzsche, Rozmowy na polnej drodze* i *Z rozmowy o języku* Heideggera, zabawy z formą dialogu u Kołakowskiego – schodzi z filozoficznej sceny. Jeśli łapie drugi oddech, to tylko dzięki temu, że zostaje uznany za dostojnego protoplastę najważniejszych nowoczesnych form wypowiedzi filozoficznej, czyli romantycznego fragmentu i modernistycznego eseju, zasadniczo (oprócz znanych powszechnie wyjątków) obcych epoce klasycznej. Schlegel uznaje dialog za „łańcuch, czy wieniec fragmentów”²⁴, następnie Walter Pater pisze, że „Platoński dialog, w swym zamyśle, w swych specyficznych możliwościach, jest w swej istocie esejem”²⁵, zaś Lukács uznaje Platona za „największego eseistę”²⁶.

Nawiasem mówiąc, być może ostatnim myślicielem, który filozofował chodem i dialogiczno-konwersacyjnym trybem, choć żadnego dialogu nie napisał, był (bodaj również ostatni) wschodnioeuropejski heglista Constantin Noica, nie na darmo zwany Sokratesem Rumunii. Przechadzał się on ze swymi pupilami (na czele z Lîceanu, który na poszukiwania mądrości wyruszał z Bukaresztu jednak nie pieszo, lecz albo pociągami, albo psującym się samochodem)²⁷ po uroczych laskach wokół wioseczki Păltiniș. Noikę jednak zmusiły do chodzenia okoliczności całkiem prozaiczne, mianowicie problemy lokalowe,

traktatowa z podziałem na rozdziały. U Berkeleya (*Traktat o zasadach poznania ludzkiego. Trzy dialogi między Hylasem i Filonousem*, przeł. T. Czeżowski, Warszawa 1956, s. 163), sceneria ogrodowa rozmowy jest zarysowana bardzo krótko i mocno skonwencjonalizowana (purpurowe niebo, głosy ptactwa, pachnące kwiaty i inne „nienazwane piękności natury”), zaś imiona uczestników są alegoryczne. Z drugiej strony, w atmosferze romantyzmu, dialog ewoluuje w stronę monologu wewnętrznego, rozpisanego na głosy. Taką konstrukcję można zauważyć na przykład w *Powołaniu człowieka* Fichtego, gdzie rozmowę z sobą toczą Ja i Duch.

²³ Zob. F. Nietzsche, *Ecce homo. Jak się staje – kim się jest*, przeł. L. Staff, Warszawa 1989, s. 92.

²⁴ Zob. F. Schlegel, *Fragmenty*, przeł. C. Bartl, Kraków 2009, s. 53.

²⁵ Zob. W. Pater, *Plato and Platonism. A Series of Lectures*, New York 1899, s. 157–158.

²⁶ Zob. *Pisma krytyczno-teoretyczne Georga Lukácsa 1908–1932*, wyb. S. Morawski, Warszawa 1994, s. 89. Filozof dodaje jednak (tamże, s. 91), że nowoczesny esej utracił „życiowe tło”, właściwe dialogom Platona.

²⁷ Zob. G. Lîceanu, *Dziennik z Păltinișu. Pajdeja jako model w kulturze humanistycznej*, przeł. I. Kania, Sejny 2001, s. 159.

które (oczywiście przejściowo i w wyniku knoń kapitalistów i imperialistów) nawiedzały kraje, wdrażające jedyny ustrój społecznej sprawiedliwości, a szczególnie dotkliwie dające się we znaki obywatelom państwa, nad którym nigdy nie zachodziło Słońce Karpat. Bo zastanówcie się, co byście zrobili na miejscu nieboraka Noiki, dysponując – przez długie 12 lat (1975–1987)! – jedynie przytulnym pokoikiem o powierzchni jakichś pięciu, czy sześciu metrów kwadratowych, pozbawieni stołu i zmuszeni pisać w łóżku, podpierając się łokciem?²⁸ Pewnie też udalibyście się na sokratejski spacer.

Zamykam rumuńską dygresję i śpieszę do morału tego rozdziałku: małżeństwo z rozsądku też może być długotrwałe i płodne, ale gdy zaczyna wiać salonową nudą, potrzebna jest szczypta pikanterii i odrobina romantyzmu. Tym samym przechodzę do kolejnego stadium, zatytułowanego:

Filozofia poezji, czyli rozważna i romantyczna

Sformułowanie filozofia poezji oznacza, że literatura zostaje osadzona w pewnej filozoficznej pojęciowości. Filozofia ustawia głos poezji, a to, co poezja ma najistotniejszego do powiedzenia, pochodzi z wnętrza dyskursu filozofii. Tak rzeczy się mają w przypadku dwóch najważniejszych postaci filozofii XIX, jak też pierwszej połowy XX wieku, czyli transcendentalizmu oraz dialektyki. To nowa postać relacji figur myśli i figur słów: te drugie czerpią z relacji z tymi pierwszymi poczucie swej godności, a nawet wyjątkowości, które stopniowo będzie się przeradzać w poczucie wyższości.

W związku rozważnej i romantycznej rozważna jest oczywiście filozofia, zwłaszcza krytyczna, a romantyczna – poezja. Rozważnie bowiem jest wyznaczać granice władz rozumu, a romantycznie je przekraczać. Jak wiadomo, w systemie Kanta, pomiędzy rozumem teoretycznym, którego prawodawstwo dotyczy przyrody, a rozumem praktycznym, którego prawodawstwo dotyczy ludzkiej wolności, „ogniwem pośrednim”²⁹ jest władza sądenia. Dzieli się ona na determinującą i refleksyjną, a ta ostatnia znów rozpada się na teleologiczną i estetyczną. W efekcie, to sferze estetycznej przypada rola mediowania między królestwem przyrody a królestwem ducha. Myśl Kanta w tym sensie podejmują Schiller, który lokuje piękno jako „stan pośredni” między materią a formą, biernością a działalnością, a także naturą a rozumem, a estetyczny popęd gry – między popędem zmysłowym a popędem formy³⁰, oraz Fichte. Fichte, zresztą sam literat (autor dzieł

²⁸ Tamże, s. 47.

²⁹ Zob. I. Kant, *Krytyka władzy sądenia*, przeł. J. Gałeczki, Warszawa 1986, s. 20.

³⁰ Zob. Fr. Schiller, *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka i inne rozprawy*, przeł. I. Krońska i J. Prokopiuk, Warszawa 1972, s. 112–114.

o wiele mówiących tytułach: noweli *Dolina kochanków* oraz tragedii *Śmierć świętego Bonifacego*³¹) wyróżnia trzy impulsy, czy też aktywności ludzkiego ducha: teoretyczny, praktyczny i estetyczny, z którymi łączy pojęcia *Bild*, *Nachbild* i *Vorbild*. Z teoretycznego punktu widzenia świat jawi się jako dany; z praktycznego jako wytworzony, a z estetycznego jako dany, ale zgodnie z wymogami tworzącej go wyobraźni jako „władzy absolutnego wytwarzania”, projektującej i kreującej przedmioty („Nie-Ja”)³².

Na Fichtego z kolei powołują się i Novalis, i Schlegel, teoretycy poezji, którą określają jako transcendentalną: „Poezja transcendentalna jest połączeniem filozofii i poezji. W gruncie rzeczy obejmuje ona wszystkie funkcje transcendentalne i faktycznie zawiera w ogóle pierwiastek transcendentalny. Poeta transcendentalny jest człowiekiem transcendentalnym w ogóle”, pisze Novalis w *Uczeniach z Sais*³³, a Schlegel we *Fragmentach* ogłasza, że „Istnieje poezja, której cała istota tkwi w stosunku między idealnym a realnym, i którą – przez analogię do żargonu filozoficznego – należałoby nazwać poezją transcendentalną”³⁴.

Jeśli za Luigim Pareysonem, autorem trzytomowej pracy *L'Estetica dell'idealismo tedesco*, przyjmie się, że głównym problemem idealizmu niemieckiego jest pytanie o to, jak pogodzić z sobą porządki tego, co zmysłowe i tego, co nadzmysłowe za pomocą twórczej wyobraźni³⁵, to koncepcje Novalisa i Schlegla mogą służyć za przykłady przeciwnych odpowiedzi na to pytanie. W poetyckim transcendentalizmie Novalisa to poeta, ów człowiek transcendentalny w ogóle, jest zdolny dzięki mocy żywej wyobraźni połączyć w organiczną jedność oba te porządki. W poetyckim transcendentalizmie Schlegla akcent pada na ironię jako „transcendentalną bufonadę” i „permanentną parabazę”, które można odczytywać jako świadomość nieuniknionego rozdzwienku między tym, co realne, a tym, co idealne, tym, co transcendentalne, a tym, co empiryczne.

W jakimś sensie cała romantyczna i nowoczesna poezja dziedziczy i próbuje rozwiązać ten problem, który jenajska teoria poezji przejęła od filozofii transcendentalnej. Może dlatego jest, na przykład, dwóch Baudelaire'ów – symbolista, który przechadza się „symbolów lasem”, gdzie wszystkie rzeczy zmysłowe harmonijnie sobie odpowiadają, a „duch przenika zmysły i wzajem w nich tonie”, i alegorysta, promenujący po Paryżu i obserwujący łąbiedzia

³¹ Informację podaję za Pareysonem (tłum. tytułów z włoskiego – moje). Zob. L. Pareyson, *Estetica dell'idealismo tedesco*, vol. II, *Fichte e Novalis*, Milano 2014, s. 23.

³² Zob. s. 52–70.

³³ Zob. Novalis, *Uczeniowie z Sais: proza filozoficzna – studia – fragmenty*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1984, s. 190.

³⁴ Zob. F. Schlegel, dz. cyt., s. 89.

³⁵ Zob. L. Pareyson, dz. cyt., vol. I, *Kant e Schiller*, s. 23; vol. II, *Fichte e Novalis*, s. 69–70.

wpatrzonego „w niebo, które przenika ironia złowroga”, czyli daremnie oczekującego duchowego sensu, mającego ożywić niespójny i rozbity na cząstki empiryczny świat³⁶.

Dziedzictwo transcendentalnego pytania o relację zmysłowego i niezmysłowego można zaobserwować także zestawiając „zimny” modernizm intelektu i „gorący” modernizm zmysłowości. W znanym zdaniu Mallarmého ze szkicu *Kryzys wiersza*: „Mówię: kwiat! I poza zapomnieniem, dokąd mój głos releguje każdy kontur jako coś innego niż znane kielichy, podnosi się muzykalnie delikatna idea nieobecna nigdzie w bukietach”³⁷, wyrażone jest przekonanie, że w języku, także poetyckim, to, co zmysłowe, dane bezpośrednio, jest nieuchronnie skazane na zanik, gdyż zostaje przeniesione – czy też zniesione – w sferę idealną, niezmysłową, czy ponadzmysłową. Pachnie tylko żywy kwiat, a nie jego idea. Mallarmému wtóruje Blanchot, nawiązujący wyraźnie do fragmentu cytowanego zdania francuskiego poety w *Wokół Kafki*³⁸, zaś w *Doświadczeniu Mallarmego* używający podobnego, roślinnego przykładu, podkreślającego kontrast żywego bytu i uśmiercającego go pojęcia: „Nic jednak bardziej obcego drzewu od słowa *drzewo*, którego mimo wszystko używa język codzienny”³⁹.

Z kolei gdy Leśmian pisze: „Najpierw rytm, a potem słowa idą za tym śpiewnym nawoływaniem, które je wabi i pociąga, i zmusza do ułożenia się tak właśnie, ażeby się stały niespodzianką, objawieniem – czymś żywotniejszym od samego życia. Upojone rytmem tańczą na znak swego radosnego wyzwolenia z pęt szarzyzny i pojęciowości – na znak cudownego powrotu do pierwotnego źródła barw, kształtów, szumów i szelestów” – to właśnie w języku poetyckim upatruje szansę na odzyskanie pełni zmysłowego, bezpośredniego doświadczenia, zatraconego w dyskursie konceptualnym⁴⁰.

³⁶ Zob. Baudelaire, *Oddźwięki*, przeł. A. Lange; *Łabędź*, przeł. M. Jastrun; oba wiersze w: Ch. Baudelaire, *Kwiaty zła. Wybór*, oprac. M. Jastrun, tłum. różni, Warszawa 1973, odpowiednio s. 35 oraz 91–93.

³⁷ Zob. S. Mallarmé, *Prozy różne*, przeł. B. Baran, Warszawa 2020, s. 239.

³⁸ Zob. M. Blanchot, *Wokół Kafki*, przeł. K. Kocjan, Warszawa 1996, s. 28–32. Blanchot nawiązuje w tym kontekście do wywiedzionej z myśli Hegla, zwłaszcza w jej interpretacji podanej przez Kojev’ę, idei nazywania jako negacji, w której rzecz zostaje zastąpiona przez znaczenie, zob. G.L. Bruns, *Maurice Blanchot. The Refusal of Philosophy*, Baltimore–London 1997, s. 44.

³⁹ M. Blanchot, *Przestrzeń literacka*, przeł. T. Falkowski, Warszawa 2016, s. 35. Por. ujęcie Kristevej w *La révolution du langage poétique*, Paris 1974, s. 166, która uważa Hegłowskie „wyjście z siebie”, czyli śmierć, ujętą na poziomie tekstualnym jako „znaczący dyspozytyw”, za doświadczenie podstawowe dla awangardy, od figury poety przekłętego po schizofrenię.

⁴⁰ Zob. B. Leśmian, *Dzieła wszystkie. Szkice literackie*, oprac. J. Trznadel, Warszawa 2011, s. 66–67. Jeszcze inną – oprócz dwóch wymienionych wyżej dualizmów: nazwę je prowizorycznie dualizmem poezji organiczno-symbolistycznej i ironiczno-alegorycznej, oraz dualizmem poezji intelektu i poezji zmysłów – płaszczyzną przejawiania się w nowoczesnej lite-

Jak się zdaje, już w wieku XX, te wywodzące się z istotnej problematyki transcendentalizmu tropy można odnaleźć, oczywiście skonceptualizowane w swoisty sposób i jako rozchodzące się w przeciwnych kierunkach, u Heideggera i Adorna. Ten pierwszy krytykuje podział w języku na sferę zmysłową i nadzmysłową, który uznaje za dziedzictwo metafizyki i myślenia techniczno-rachunkowego. Owa pierwsza sfera została oddana w pacht fizyce i fizjologii, ta druga – dziedzinie „czystego sensu”⁴¹. Tymczasem, jak twierdzi autor szkicu *Istota języka*, „To, że język brzmi, dźwięczy i wibruje, oscyluje i drga, jest jego swoistością w tej samej mierze, jak to, że wypowiedź językowa ma sens”⁴². To właśnie „Śpiewające powiadanie” poety⁴³ jest szansą na zasypanie wspomnianego podziału na zmysłowe i niezmysłowe, a dzięki temu na odbudowanie źródłowej bliskości myślenia i poezjowania oraz odzyskanie innego, niż metafizyczne, myślenia, które będąc „słyszeniem i widzeniem”, „wy-słuchiowaniem i wy-patrywaniem”⁴⁴ może sięgnąć tajemnicy Bycia.

Z kolei Adorno, który wielokrotnie krytykował Heideggera za rozbudzanie, by przywołać tytuł jednego z rozdziałów *Dialektyki negatywnej*, „ontologicznej potrzeby” i nie bez racji nie szczędził złośliwości pod adresem jego patetycznego języka, pisze, nie mniej efektownie niż jego filozoficzny adwersarz, że „Byt wabi, wymowny jak szelest liści na wietrze w kiepskich wierszach”⁴⁵. Dlatego, by rozwiązać te ontologiczne powaby i szmery, które mogłyby uwieść krytyczną myśl, u Homera samą mowę, która „stwarza ogólność języka” oraz „chłodny dystans narracji” współautor *Dialektyki oświecenia* przeciwstawia „mitycznemu śpiewowi”⁴⁶, a w *Dialektyce negatywnej* pisze, że „Moc języka sprawdza się w tym, że w refleksji ekspresja i rzecz rozchodzą się. Język staje się instancją prawdziwości tylko wtedy, kiedy jesteśmy świadomi nietożsamości wyrazu i tego, co mamy na myśli”⁴⁷.

raturze problemu relacji między zmysłowym a niezmysłowym, jest opozycja depersonalizacji i empiryzacji głosu autorskiego w literaturze nowoczesnej, na którą zwrócił uwagę Ryszard Nycz, zob. tegoż, *Literatura jako trop rzeczywistości*, Kraków 2001, s. 61–64.

⁴¹ Zob. M. Heidegger, *Zasada racji*, przeł. J. Mizera, Kraków 2001, s. 70, tegoż, *W drodze do języka*, przeł. J. Mizera, Kraków 2000, s. 79 oraz 152–153.

⁴² Zob. M. Heidegger, *W drodze do języka...*, s. 152. Podobna w gruncie rzeczy myśl, choć wyrażona z innej, hermeneutycznej perspektywy, pojawia się już w *Byciu i czasie* (przeł. B. Baran, Warszawa 2004, s. 152–153), gdzie Heidegger uznaje nastawienie na „słyszenie» samych »czystych dźwięków» za sztuczne, gdyż jestestwo, dla którego mowa jest konstytutywna, od razu „jest przy świetle” jako tym, co zrozumiane, czyli sensowne.

⁴³ Zob. M. Heidegger, *W drodze do języka...*, s. 144.

⁴⁴ Zob. M. Heidegger, *Zasada racji...*, s. 68; 69–70.

⁴⁵ Zob. T. Adorno, *Dialektyka negatywna*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1986, s. 106.

⁴⁶ Zob. M. Horkheimer, T. Adorno, *Dialektyka Oświecenia. Fragmenty filozoficzne*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 1994, s. 60, 95.

⁴⁷ Zob. T. Adorno, *Dialektyka negatywna...*, s. 157. Tamże Adorno zarzuca Heideggerowi, że nie dochodzi do tej refleksji, a jego myślenie uznaje za „restauratywne”, gdyż „przez rytu-

Myślenie dialektyczne (poświęcę mu tutaj nieco mniej miejsca) inauguruje nieco inną, niż tę, wywodzącą się z transcendentalizmu, filozofię literatury, wiąże bowiem literaturę z etapami rozwoju ducha (u Hegla), czy materialistycznie pojętymi etapami rozwoju dziejów i społeczeństwa nowoczesnego (u Lukácsa, Sartre'a oraz, na inny nieco sposób, Adorna). Ograniczę się do wskazania kilku jedynie, choć jak sądzę, reprezentatywnych przykładów.

I tak, w *Fenomenologii ducha* Hegel obficie czerpie z literackich przykładów. W rozdziale o prawie serca i obłędzie zarozumiałości, które jest jednym z etapów urzeczywistniania się rozumowej samowiedzy⁴⁸, wielu badaczy dopatrywało się nawiązania do postaci Don Kichota⁴⁹. Z kolei w charakterystyce życia etycznego, pierwszym stadium ducha obiektywnego, wybrzmiewa model tragedii greckiej⁵⁰. W opisie świata wyobcowanego od siebie ducha, który poprzedza oświecenie, pojawia się, podany zresztą bez przypisu, cytat z *Kuzynka mistrza Rameau* Diderota⁵¹. Wydaje się jednak, że wszystkie te dzieła, czy też figury literackie mogą wypowiedzieć swą najgłębszą prawdę dopiero jako „wbudowane” w monumentalny gmach filozoficznej pojęciowości. Podobnie, w *Teorii powieści* Lukácsa, epos i powieść mogą opowiedzieć o rozpadzie greckiego świata substancjalnego i wyłonieniu się upodmiotowionego świata nowożytnego wtedy, gdy zostaną opisane Heglowską z ducha terminologią; Balzac z kolei staje się

ał nazywania chciałoby wskrzesić potęgę imienia”, czyli, jak można się domyślać, odzyskać źródłową moc myślenia jako poetyzowania, zdolnego dotrzeć do tajemnicy Bycia.

⁴⁸ Zob. G.W.F. Hegel, *Fenomenologia ducha*, przeł. Ś.F. Nowicki, Warszawa 2002, s. 242–249.

⁴⁹ Zob. C. Noica, *Povestiri despre om. După o carte a lui Hegel*, București 1980, s. 84–88 oraz 162–165; Fernando Romo Feito (*Cervantes en Hegel*, s. 652–653) <https://cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/congresos/cg_VI/cg_VI_50.pdf> [dostęp: 21.03.2022], wiąże Don Kichota, w właściwie „kichotyzm” jako postawę, z następującym po prawie serca etapem przejawiania się rozumowej samowiedzy, czyli cnotą i biegiem świata, a Carlos Mármela, *La individualidad de Don Quijote vista por Hegel*, s. 68–80 – z oboma tymi wspomnianymi etapami, <https://www.researchgate.net/publication/28219410_La_individualidad_de_Don_Quijote_vista_por_Hegel> [dostęp: 21.03.2022]. Obaj autorzy hiszpańscy zestawiają odpowiednie rozdziały *Fenomenologii ducha* z fragmentami Heglowskich *Wykładów o estetyce* (przeł. J. Grabowski i A. Landman, t. II, Warszawa 1966, s. 262–263), gdzie filozof bezpośrednio nawiązuje do powieści Cervantesa jako przykładu sztuki romantycznej. Z kolei Jean Hyppolite w *Genèse et structure de la Phénoménologie de l'esprit de Hegel* widzi w tym miejscu nawiązania do myśli Rousseau, *Cierpień młodego Wertera* Goethego oraz *Zbójców* Schillera (korzystam z angielskiego przekładu: J. Hyppolite, *Genesis and Structure of Hegel's 'Phenomenology of Spirit'*, przeł. S. Cherniak, J. Heckman, Evanston 1974, s. 285).

⁵⁰ Zob. G.W.F. Hegel, *Fenomenologia ducha...*, s. 288–310. Natomiast w *Wykładach o estetyce* (dz. cyt., t. III, Warszawa 1967, s. 642–658), analizując grecką tragedię, Hegel korzysta z aparatu fenomenologicznego.

⁵¹ Zob. G.W.F. Hegel, *Fenomenologia ducha...*, s. 338.

kronikarzem procesu kapitalistycznej akumulacji pierwotnej dopiero odczytany przez pojęcie *Totalität*⁵². U Sartre'a dialektyczna wizja literatury przybiera postać napięcia między pisarzem – lub literatami jako grupą – publicznością oraz społeczeństwem, którego różne postaci filozof śledzi od średniowiecza aż po wiek XX⁵³. Literatura, zwłaszcza w wieku XIX, jest wyobcowana wskutek poddania mechanizmom kapitalistycznej produkcji (pisarz przeciwstawia się mieszczaństwu, czyli klasie społecznej, z której się wywodzi, ale tylko pozornie, bo jednocześnie „odrzuca zejście do klas niższych”⁵⁴). Wizja Sartre'a zawiera mocny ładunek optymistycznej – dziś wiemy, że nie tylko naiwnej, ale mocno podejrzanej – utopijności i wiary w zniesienie alienacji literatury: otóż dopiero „W społeczeństwie pozbawionym klas, dyktatury oraz stabilizacji, literatura zakończyłaby zatem proces zdobywania świadomości siebie”⁵⁵. Adorno odzyskuje dla myśli dialektycznej, oczywiście inaczej już pojętej, pogardzane przez Lukácsa, awangardowe sztukę i literaturę, przeciwstawia się też wyraźnie zarówno totalności, jak i pozytywności. „Im społeczeństwo staje się bardziej totalne, im pełniej koncentruje się w jednostkowy system, tym bardziej dzieła, które gromadzą doświadczenie owego procesu, stają się jego innym [...] Marność i kalekość owego świata obrazów jest odbiciem, negatywem świata administrowanego. O tyle Beckett jest realistyczny”⁵⁶. Poglądy Adorna na relację literatury i świata społecznego dobrze wybrzmiewają w szkicu *Liryka i społeczeństwo*. I znów, w kilku zdaniach: język ma naturę dwoistą, gdy jest zarówno medium subiektywności, jak i tego, co ogólne, czyli pojęć oraz społecznej obiektywności. Nowoczesna liryka, u Baudelaire'a, doświadczała

⁵² Pojęcie *Totalität*, jako całości o charakterze strukturalnym i zapośredniczonym, która konstytuuje rzeczywistość obiektywną, przeciwstawionej temu, co dane bezpośrednio, pojawia się wielokrotnie w *Historii i świadomości klasowej* (przeł. M. Siemek, Warszawa 1988), zob. przykładowo jej charakterystykę na s. 317–328. Gdy natomiast Lukács charakteryzuje metodę pisarską Balzaca w *Straconych złudzeniach*, w swoistym „zagęszczeniu” przez niego akcji widzi dążenie do ukazania rzeczywistości obiektywnej, różnej od „zwykłego, codziennego, przeciętnego sposobu bezpośredniego odzwierciedlania”, zob. G. Lukács, *Od Goethego do Balzaca: studia z historii literatury XVIII i XIX wieku*, przeł. Z. Herbert et al., s. 461–462. Ta pisarska strategia – którą nazwałbym pewną „figurą słów”, jest analizowana w kategoriach „figury myśli”, czyli w tym przypadku, pewnego podstawowego, bardzo nośnego filozoficznego pojęcia, jakim jest właśnie *Totalität*.

⁵³ Zob. J.P. Sartre, *Czym jest literatura? Wybór szkiców krytycznoliterackich*, przeł. J. Lalewicz, Warszawa 1968, s. 223–288. Znamienne, że dla Sartre'a negacja jest silnie związana z osławioną samokrytyką pisarza i ma być albo „koniecznym momentem konstruowania” (s. 223), albo ujęta jest w syntetyczną relację z Projektem (s. 287), czyli ostatecznie służy ustanowieniu jakiejś pozytywności.

⁵⁴ Tamże, s. 258.

⁵⁵ Tamże, s. 288.

⁵⁶ Zob. T. Adorno, *Teoria estetyczna*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1994, s. 59.

boleśnie i w coraz większym stopniu pewnego paradoksu, polegającego na sprzeczności tych dwóch elementów języka wskutek rosnącej dominacji społeczeństwa nad podmiotem. Stąd dążenie języka poetyckiego do, jak mówi filozof, obiektywności absolutnej, czyli zerwania z potoczną komunikacją na rzecz bieguna – mówiąc innym nieco żargonem – autoreferencjalności i *poésie pure*. Nie oznacza ono jednak zerwania z elementem obiektywności społecznej, gdyż takie rozumienie języka poezji jest wytworem społeczeństwa, czyli tego, z czym miało być zerwaniem. Także i tu można zapewne dodać, że odniesienie nowoczesnej liryki do tego, co społeczne, świata, ma charakter negatywny⁵⁷.

W wątek dialektyczny wpisują się, patrząc na rzecz tym razem od strony metodologicznej, XIX- i XX-wieczne socjologie literatury, tak jak linię transcendentalizmu kontynuują fenomenologia (z koncepcją podmiotu transcendentalnego, z którego wyrasta koncepcja podmiotu autorskiego, przeciwstawionego autorowi empirycznemu) oraz strukturalizm (z figurą podmiotu jako „pustej przegródki”), uznany za odnowioną filozofię transcendentalną⁵⁸.

Już od początku XX wieku w tak zarysowaną relację filozofii i poezji zaczyna wkradać się pewien ferment. Jest on związany ze znanymi zjawiskami: skostnieniem filozofii systemowej, przewagą modelu naukowego m.in. w dominujących wówczas w Niemczech szkołach neokantowskich, zwłaszcza marburskiej, oraz w nieco późniejszych anglosaskich nurtach analitycznych, jak też scjentyzmem, socjologizmem, psychologizmem, historycyzmem, parcelacją tradycyjnego obszaru zainteresowań filozofii między nauki szczegółowe, i pewnymi innymi czynnikami zewnętrznymi, jak choćby coraz mocniejszą instytucjonalizacją filozofii, która przeradza się w „filozofię szkolną”, „akademicką”. Nic więc dziwnego, że już w roku 1907 Wilhelm Dilthey stwierdza, że: „Tak oto dla dzisiejszej sytuacji filozofii jest charakterystyczne, że jej najsilniejsze wpływy pochodzą nie z systemów, lecz właśnie ze swobodnego myślenia filozoficznego, które przenika nauki i całą literaturę. Pisarstwo takich autorów jak Tolstoj i Maeterlinck wywiera doniosłe oddziaływanie filozoficzne. Dramat, powieść, a obecnie także liryka,

⁵⁷ Zob. T. Adorno, *Sztuka i sztuki*, przeł. K. Krzemień-Ojak, Warszawa 1990, s. 152–161.

⁵⁸ „Strukturalizm nie daje się oddzielić od nowej filozofii transcendentalnej, w której miejsca mają pierwszeństwo nad tym, co je wypełnia”, zob. G. Deleuze, *Po czym rozpoznać strukturalizm*, przeł. S. Cichowicz, [w:] *Drogi współczesnej filozofii*, wybór i oprac. M. Siemek, przeł. S. Cichowicz [et al.], Warszawa 1978, s. 293. Ta linia rozwoju transcendentalizmu w XX wieku jest, jak się zdaje, rzadziej akcentowana niż jego ewolucja w kierunku rozumu historycznego, znamienita dla szkoły badeńskiej (zob. H. Mikołajczyk, *Neokantyzm badeński i otwarcie filozofii transcendentalnej na dziejowość*, Częstochowa 2004, s. 54), czy Cassire-rowskich form symbolicznych.

stały się najsilniejszymi nośnikami impulsów filozoficznych⁵⁹. Mimo że patrząc z dzisiejszej perspektywy, wśród pisarzy, dających filozofii impulsy wymienilibyśmy zapewne innych autorów niż Tolstoj czy Maeterlinck, to niewątpliwie Dilthey ogłasza początek wieku poetów. Tym razem to autentyczna filozofia będzie przemawiać głosem poezji.

A oto morał z historii, opowiedzianej w tym rozdziałku: jeśli flirtujesz z innymi, twój stały i wierny partner prędzej czy później odegra się na tobie. I tak właśnie filozofia poezji staje się poezją filozofii. Ostatni epizod mojej bajki nosi więc tytuł:

Poezja filozofii, czyli zemsta po latach

A właściwie po wiekach, i to ponad dwudziestu. Poeta bierze rewanż na filozofie, Nietzsche na Platonie, filozofia staje się filologią. Dla tych, którzy, oczywiście w granicach interesującej nas tu kwestii, podążali śladami tego pierwszego – w XX wieku będą to zapewne głównie neopozytywiści i filozofowie analityczni – figury myśli powinny, dla własnego zdrowia, zachowywać abstynencję od figur słów. Dla tych, którzy tak, czy inaczej, filozofują po tym pierwszym, figury myśli w figurach słów szukają *pharmakonu* na swe choroby. Skoro „System to duch, który stał się brzuchem”⁶⁰, to *pharmakonem* na „przeżarcie” (się) systemem, jako postacią filozofii pojmującej siebie w kategoriach totalności, i wynikającą stąd obstrukcję ducha, okazuje się właśnie literatura⁶¹. Ów *pharmakon* może jednak zarówno filozofię uleczyć, jak i zabić. I tak, według Ricoeura, fenomenologa i hermeneuty, odmładzanie i przywracanie do życia martwych metafor, jak też wynajdywanie nowych, żywych, może być dla filozofii ożywcze. By obronić taką tezę, autor *La metaphore vive* musi jednak założyć, że można oddzielić metaforę na poziomie semantyki (relacja znaczenia dosłownego i przenośnego) od metafory, funkcjonującej – jak u Heideggera i Derridy, z którymi Ricoeur polemizuje – w obszarze metafizyki (prze-niesienie zmysłowego w niezmysłowe), czyli, w konsekwencji,

⁵⁹ Zob. W. Dilthey, *O istocie filozofii*, przeł. E. Paczkowska-Łagowska, Warszawa 1987, s. 107–108.

⁶⁰ Zob. T. Adorno, *Dialektyka negatywna...*, s. 37.

⁶¹ W opozycji do systemu stawiany był najczęściej esej, jako pod pewnymi względami kontynuacja romantycznego fragmentu. Za klasyczne sformułowania antysystemowej istoty nowoczesnego eseju można uznać uwagi Lukácsa z *O istocie i formie eseju: list do Leo Poppera* o parergach, jako stojących zawsze – nie tylko w porządku czasowym – przed systemem (zob. *Pisma krytyczno-teoretyczne Georga Lukácsa 1908–1932...*, s. 92), oraz Adorna z *Eseju jako formy*, gdzie esej przeciwstawiony jest idei ciągłości, dzieła, tworzenia i totalności, choć jednocześnie daje owej totalności przeblask, nie twierdząc, że jest obecna, zob. T. Adorno, *Sztuka i sztuki...*, s. 92–93.

wzniesie solidny mur oddzielający figury myśli od figur słów, *logos* od *mythos*⁶². Według dekonstrukcjonisty De Mana, sytuacja ma się zgoła przeciwnie: „Filozofia okazuje się nieprzerwaną refleksją nad swą własną zagładą z rąk literatury”⁶³. Jest tak dlatego, że dyskurs filozoficzny, czyli figury myśli, są z konieczności uwikłane w porządek tropów, czyli w figury słów, których dynamiki nie mogą kontrolować. *Logos* i *mythos* – tu występujące jako epistemologia i estetyka – nie mogą być od siebie oddzielone: „W końcu, pisze autor *Ideologii estetycznej*, nasze argumenty sugerują, że relacja i rozróżnienie pomiędzy filozofią i literaturą nie może być dokonane jako rozróżnienie kategorii estetycznych i epistemologicznych. Każda filozofia, do tego stopnia, do jakiego zależy od figur, jest skazana na bycie literacką, i jako depozytariusza tego problemu, cała literatura jest do pewnego stopnia filozoficzna”⁶⁴.

Z perspektywy początku XX wieku jednak można powiedzieć, że zarówno literaccy filozofowie, jak i filozofujący pisarze zgodnie odnawiają – by przywołać tu tytuł słynnego dzieła Martianusa Capelli *De nuptiis Philologiae et Mercurii* – śluby filologii z Merkuriuszem, patronem (filozoficznej) hermeneutyki, które francuski marksista Alain Badiou określa, tonem śmiertelnie poważnym, jako zszycie filozofii z poezją. W roku 1913, w książce *O poczuciu tragiczności wśród ludzi* Miguel de Unamuno, w duchu egzystencjalistyczno-hermeneutycznym, pisze, że: „język jest potencjalną filozofią”, i „Wszelka filozofia jest zatem u swych podstaw filologią”⁶⁵. A swój szkic *Mityzacja rzeczywistości* z 1936 roku Bruno Schulz rozpoczyna frazą „Istotą rzeczywistości jest *sens*”, kończy zaś zdaniem: „Filozofia jest właściwie filologią, jest głębokim, twórczym badaniem słowa”, ponieważ „Mowa jest metafizycznym organem człowieka”, „sens jest daną absolutną, pierwiastkiem, który unosi ludzkość w proces rzeczywistości”⁶⁶.

Na sprzyjający dla tych zaślubin klimat złożyło się kilka czynników. Wymienię dwa, które wydają mi się najważniejsze. Pierwszy z nich to wewnętrzne przemiany filozofii transcendentnej oraz dialektycznej, skutkujące ich swoistym „osłabieniem”, czyli, w tym pierwszym przypadku, otwarciem na dziejowość, czy też hermeneutyzacją⁶⁷, zaś w drugim – zwróceniem

⁶² Zob. P. Ricoeur, *Meta-foryczne i meta-fizyczne*, przeł. T. Komendant, „Teksty” 1980, nr 6, s. 195.

⁶³ Zob. P. De Man, *Retoryka tropów (Nietzsche)*, przeł. A. Przybysławski, „Teksty Drugie” 1999, nr 4, s. 203.

⁶⁴ Zob. P. De Man, *Aesthetic Ideology*, Minneapolis–London 1996, s. 50.

⁶⁵ Zob. M. de Unamuno, *O poczuciu tragiczności wśród ludzi*, przeł. H. Woźniakowski, Kraków–Wrocław 1984, s. 332, 333.

⁶⁶ Zob. B. Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław–Warszawa–Kraków 1989, s. 365; 367–368.

⁶⁷ Na ten temat zob. m.in. H. Mikołajczyk, dz. cyt., zwłaszcza s. 79–103; M. Szulakiewicz, *Od transcendentalizmu do hermeneutyki*, Rzeszów 1998.

„kierunku pojęciowości” ku „temu, co nietożsame” i stanowiące „oś nośną dialektyki negatywnej”⁶⁸. W obu przypadkach przemiany te prowadzą ku szeroko pojętej filozofii różnicy. Jej najbardziej znana wersja prowadzi od Nietzschego, przez Heideggera, do Derridy, a za temat ma krytykę (rozbiórkę, dekonstrukcję) zachodniej metafizyki obecności, w różnych odmianach i różnie określanej. Francuski marksista Alan Badiou nazwie tę krytykę „destytucją kategorii obiektu”⁶⁹. Tą właśnie furtką poeta wkłada się do królestwa filozofii, z którego został eksmitowany, a tym, który uchyla mu tę furtkę, jest Heidegger i jego „ściśle filozoficzna krytyka obiektywności”⁷⁰.

Drugi, choć może mniej oczywisty, czynnik, sprzyjający zaślubinom filozofii z poezją to rosnące w wieku XX zainteresowanie kategorią sensu, przeciwstawionego faktom, czy rzeczom. Zostało ono zainicjowane przez fenomenologię Husserla i pojęcie sensu intencjonalnego (choć pewne jego zapowiedzi można zauważyć już u późnego Diltheya⁷¹), a ujawnia się również, rzecz jasna na wiele bardzo różnych sposobów, w koncepcjach takich jak: formy symboliczne Cassirera, Peirce’owski interpretant, znaczone (*signifié*) u de Saussure’a, hermeneutyczne horyzonty sensu, semiotyczne systemy modelujące, poststrukturalistyczny tekst i nieskończona semioza, czy wreszcie kształtujące ludzkie doświadczanie świata narracje. Im większa rola przypadać będzie „królestwu sensu” jako „trzeciej sferze, która leży zarówno ponad samą subiektywnością, jak i samą obiektywnością”⁷², tym wyraźniejsze będą wspomniane przez Badiou „destytucja kategorii obiektu” oraz kruszenie się fundującego nowożytną filozofię ideału obiektywnego poznania.

Wbrew francuskiemu marksistom sądzą jednak, że to zszycie filozofii i poezji nie było nigdy, przynajmniej w jego najważniejszych wersjach, całkowite, co więcej – było interesujące i płodne tak długo, jak długo sami filozofowie dbali o to, by się do końca nie dokonało. Tym razem nie jest to jednak Platoński gest „immunizacyjny”, dokonany w imię obrony czystości filozoficznego *logosu*, lecz, jak można sądzić, wyraz przekonania, że to, co najwartościowsze i dla *Denken*, i dla *Dichtung*, dokonuje się w trudno definiowanej przestrzeni pomiędzy nimi, w obszarze sąsiedztwa, które jednak,

⁶⁸ Zob. T. Adorno, *Dialektyka negatywna...*, s. 21.

⁶⁹ Zob. A. Badiou, dz. cyt., s. 60.

⁷⁰ Tamże, s. 61.

⁷¹ Dilthey uważa znaczenie za pojemną kategorię, przy pomocy której można ujmować życie. Opisuje ona stosunek części do całości, założony w całości życia, jest formą pojmowania życia. Na sens całości składają się jego poszczególne, znaczące przejawy, tak, jak znaczenia słów składają się na sens zdania. Zob. W. Dilthey, *Budowa świata historycznego w naukach humanistycznych*, przeł. E. Paczkowska-Łagowska, Gdańsk 2004, s. 227–235.

⁷² Zob. G. van der Leeuw, *Fenomenologia religii*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1978, s. 585.

by owym sąsiedztwem być autentycznie, wymaga oddalenia i musi być myślane z różnicy, gdyż to właśnie ona jest rzeczą myślenia, przeciwstawionego metafizyce⁷³. I tak, choć Heidegger twierdził, że dialog poezji i myślenia jest możliwy, a nawet konieczny, a dokonuje się na gruncie języka, to dodawał jednak, że „Poezja i myślenie tylko wtedy i tylko dopóty spotykają się w tym samym, gdy zdecydowanie obstają przy odmienności swoich istot”, nie zaś wtedy, gdy dochodzi do „gadatliwego, mętnego zmieszania obu sposobów powiadania”⁷⁴. Jako rzecz filozof, na-przeciw-sobność wymaga odsiebnosci: poetycko możemy mieszkać na tej ziemi (może ktoś by dodał: tej ziemi!) wtedy, gdy za sąsiada mamy kogoś mieszkającego w odległej zagrodzie, a nie wtedy, gdy ktoś w nowoczesnym bloku zagląda nam w okno i wchodzi wciąż na głowę⁷⁵.

Do pewnego stopnia podobnie myśli o relacji filozofii i literatury Derrida, choć inaczej ją artykułuje i wyciąga z niej inne wnioski: „Bez wątpienia wahałem się pomiędzy filozofią a literaturą, nie oddając się jednak całkowicie ani jednemu, ani drugiemu, szukając – być może po omacku – miejsca, z którego historia tej granicy mogłaby zostać przemyślana lub nawet przemieszczona – w samym akcie pisania, a nie tylko dzięki historycznej lub teoretycznej refleksji”⁷⁶. Zaś Jonathan Culler, komentując dekonstrukcyjny styl myślenia o relacji filozofii i literatury, pisze:

⁷³ Zob. M. Heidegger, *Identyeczność i różnica*, przeł. J. Mizera, „Principia” 1998, t. XX, s. 168.

⁷⁴ Zob. M. Heidegger, *Odczyty i rozprawy*, przeł. J. Mizera, Warszawa 2007, s. 189. Por. podobne sformułowanie ze szkicu *Język w poezji. Rozważanie o poezji Georga Trakla*, [w:] M. Heidegger, *W drodze do języka...*, s. 28: „Atoli właściwy dialog z poezją poety jest dialogiem poetyckim: poetycką rozmową między poetami. Ale możliwy, a niekiedy nawet konieczny jest dialog myślenia z poezją, dlatego mianowicie, że jednemu i drugiemu właściwy jest wyróżniony, aczkolwiek w każdym przypadku różny, stosunek do języka”. Tej relacji poezjowania i myślenia, opartej na bliskości i zarazem odmienności, poświęca sporo uwagi C. Wodziński w książce *Kairos. Konferencja w Todtnaubergu. Celan – Heidegger*, Gdańsk 2010, s. 73–97. Jak się zdaje, w podobny sposób myślał o relacji filozofii i sztuki Adorno, bliskość filozofii i sztuki upatrywał w zachowaniu przez obie te dziedziny odrębności, nie zaś w zlanu się w jakieś jedno pole nieodróżnianej ekspresji. Filozofia powinna pozostać przy pojęciowym zapośredniczeniu, zaś sztuka – przy bezpośredniości: „Filozofia i sztuka mają coś wspólnego nie w formie lub metodzie kształtowania, ale w postawie, która zabrania pseudometamorfozy. Obydwie dochowują wierności własnym treściom przez to, że zachowują swoje przeciwieństwo; sztuka, gdy czyni się niedostępną dla jej znaczeń, filozofia, gdy nie wspiera się na niczym bezpośrednim”, zob. T. Adorno, *Dialektyka negatywna...*, s. 25.

⁷⁵ M. Heidegger, *W drodze do języka...*, s. 144, 157.

⁷⁶ Zob. J. Derrida, *Ta dziwna instytucja, zwana literaturą*, przeł. M.P. Markowski, „Literatura na Świecie” 1998, nr 11–12, s. 178. Najogólniej rzecz ujmując i znacznie upraszczając, można by powiedzieć, że o ile dla Heideggera poezja była szansą na dotarcie do zatraconego przez metafizykę sensu Bycia, to dla Derridy literatura jest miejscem, w którym wszelki

Podkreślam podwójną procedurę dekonstrukcji wbrew popularnym przekonaniom, które upraszczają każdy ruch i traktują dekonstrukcję jako próbę obalenia wszelkich rozróżnień, nie pozostawiając ani literatury, ani filozofii, lecz tylko ogólną, nieodróżnicowaną tekstualność. Przeciwnie, rozróżnienie między filozofią a literaturą jest podstawowe dla interwencyjnej mocy dekonstrukcji, dla pokazania, że najprawdziwsze filozoficzne odczytanie dzieła filozoficznego – odczytanie, które kwestionuje jego pojęcia oraz jego założenia dyskursywne – polega na traktowaniu tego dzieła jako literatury, fikcji, konstruktu retorycznego, którego elementy oraz porządki wyznaczone są przez różne wymogi tekstowe⁷⁷.

Pełnego zszycia filozofii z poezją dokonuje dopiero, z amerykańską dezynwolturą i polemizując z przytoczoną wyżej opinią Cullera, Rorty: „Przecież, *pace* Culler, uważam, że my wszyscy – zarówno Derridiańczycy, jak i pragmatyści – powinniśmy, dokładając wszelkich świadomych wysiłków, świadomie zacierać różnicę pomiędzy literaturą a filozofią i promować idee pozbawionego szwów, nieodróżnicowanego »tekstu ogólnego«”⁷⁸. Ponieważ dalej pójść – czy raczej szyć – już nie można, to, paradoksalnie, dopiero właśnie Rorty kończy wiek poetów.

I tu znowu pozwolę sobie na, ostatni już, morał: żadnemu związkowi nie służy utożsamienie się partnerów ze sobą. Kolejne, jak sądzę rysujące się dopiero w swych ogólnych rysach (zakładając, że one istnieją oraz dają się uchwycić i opisać w miarę spójnym językiem) stadium relacji filozofii i literatury, wyrażę zatem składnią asyndetyczną: *Filozofia, literatura, czyli małżeństwo po przejściach*.

Cdn. (?)

BIBLIOGRAFIA

Adorno T., *Dialektyka negatywna*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1986.

Adorno T., *Sztuka i sztuki*, przeł. K. Krzemień-Ojak, Warszawa 1990.

Adorno T., *Teoria estetyczna*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1994.

Arystoteles, *Retoryka. Poetyka*, przeł. H. Podbielski, Warszawa 1988.

stabilny sens ulega „wywłaszczeniu”, „de-propriacji”: „For Derrida the literary text is not, therefore, a verbal icon or a hermetically sealed space; it is not the site of a rich plenitude of meaning but rather a kind of emptying-out of meaning that remains potently meaningful; it does not possess a core of uniqueness that survives mutability, but rather a repeatable singularity that depends on an openness to new contexts and therefore on its difference each time it is repeated”, zob. D. Attridge, *Introduction*, [w:] J. Derrida, *Acts of Literature*, New York–London 1992, s. 16.

⁷⁷ Zob. J. Culler, *On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism*, New York 1982, s. 149–150.

⁷⁸ Zob. R. Rorty, *Deconstruction and Circumvention*, „Critical Inquiry” 1984, nr 1, s. 3.

- Attridge D., *Introduction*, [w:] J. Derrida, *Acts of Literature*, New York–London 1992.
- Badiou A., *Manifesty dla filozofii*, przeł. A. Wasilewski, Warszawa 2015.
- Baudelaire Ch., *Kwiaty zła. Wybór*, oprac. M. Jastrun, tłum. różni, Warszawa 1973.
- Berkeley G., *Traktat o zasadach poznania ludzkiego. Trzy dialogi między Hylasem i Filonousem*, przeł. T. Czeżowski, Warszawa 1956.
- Blanchot M., *Przestrzeń literacka*, przeł. T. Falkowski, Warszawa 2016.
- Blanchot M., *Wokół Kafki*, przeł. K. Kocjan, Warszawa 1996.
- Bruns G.L., *Maurice Blanchot. The Refusal of Philosophy*, Baltimore–London 1997.
- Culler J., *On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism*, New York 1982.
- De Man P., *Aesthetic Ideology*, Minneapolis–London 1996.
- De Man P., *Retoryka tropów (Nietzsche)*, przeł. A. Przybysławski, „Teksty Drugie” 1999, nr 4.
- Derrida J., *Ta dziwna instytucja, zwana literaturą*, przeł. M.P. Markowski, „Literatura na Świecie” 1998, nr 11–12.
- Dilthey W., *Budowa świata historycznego w naukach humanistycznych*, przeł. E. Paczkowska-Łagowska, Gdańsk 2004.
- Dilthey W., *O istocie filozofii*, przeł. E. Paczkowska-Łagowska, Warszawa 1987.
- Drogi współczesnej filozofii*, wybór i oprac. M. Siemek, przeł. S. Cichowicz [et al.], Warszawa 1978.
- Fichte J., *Powołanie człowieka*, przeł. A. Zieleńczyk, Warszawa 1956.
- Gawroński A., *Dlaczego Platon wykluczył poetów z „Państwa”? U źródeł współczesnych badań nad językiem*, Warszawa 1984.
- Genette G., *Gatunki, typy, tryby*, przeł. K. Falska, [w:] *Studia z teorii literatury. Archiwum przekładów „Pamiętnika literackiego” II*, red. K. Bartoszyński, M. Głowiński, H. Markiewicz, Wrocław–Warszawa–Kraków 1988.
- Hegel G.W.F., *Fenomenologia ducha*, przeł. Ś.F. Nowicki, Warszawa 2002.
- Hegel G.W.F., *Wykłady o estetyce*, przeł. J. Grabowski i A. Landman, t. II, Warszawa 1966.
- Heidegger M., *Bycie i czas*, przeł. B. Baran, Warszawa 2004.
- Heidegger M., *Identyczność i różnica*, przeł. J. Mizera, „Principia” 1998, t. XX.
- Heidegger M., *Odczyty i rozprawy*, przeł. J. Mizera, Warszawa 2007.
- Heidegger M., *W drodze do języka*, przeł. J. Mizera, Kraków 2000.
- Heidegger M., *Zasada racji*, przeł. J. Mizera, Kraków 2001.
- Heidegger M., *Źródło dzieła sztuki*, [w:] *Drogi lasu*, przeł. J. Gierasimiuk [et al.], Warszawa 1997.
- Horkheimer M., Adorno T., *Dialektyka Oświecenia. Fragmenty filozoficzne*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 1994.
- Hume D., *Dialogi o religii naturalnej*, przeł. A. Hochfeldowa, Warszawa 1962.
- Hyppolite J., *Genesis and Structure of Hegel's 'Phenomenology of Spirit'*, przeł. S. Chermiak, J. Heckman, Evanston 1974.
- Kant I., *Krytyka władzy sądzenia*, przeł. J. Gałęcki, Warszawa 1986.
- Kristeva J., *La révolution du langage poétique*, Paris 1974.
- Lang B., *Philosophy and the Art of Writing. Studies in Philosophical and Literary Style*, 1983.

- Leeuw G. van der, *Fenomenologia religii*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1978.
- Leibniz G., *Nowe rozważania dotyczące rozumu ludzkiego*, przeł. I. Dąbska, Kęty 2001.
- Leśmian B., *Dzieła wszystkie. Szkice literackie*, oprac. J. Trznadel, Warszawa 2011.
- Lîiceanu G., *Cearta cu filozofia. Eseuri*, București 1992.
- Lîiceanu G., *Dziennik z Păltinișu. Pajdeja jako model w kulturze humanistycznej*, przeł. I. Kania, Sejny 2001.
- Lîiceanu G., *Gatunki filozoficzne*, przeł. A. Zawadzki, „Przestrzenie Teorii” 2017, nr 27.
- Lovejoy A., *Wielki łańcuch bytu: studium z dziejów idei*, przeł. A. Przybysławski, Warszawa 1999.
- Lukács G., *Historia i świadomość klasowa*, przeł. M. Siemek, Warszawa 1988.
- Lukács G., *Od Goethego do Balzaca: studia z historii literatury XVIII i XIX wieku*, przeł. Z. Herbert et al., Warszawa 1958.
- Mallarmé S., *Prozy różne*, przeł. B. Baran, Warszawa 2020.
- Mikołajczyk H., *Neokantyzm badeński i otwarcie filozofii transcendentalnej na dziejowość*, Częstochowa 2004.
- Nietzsche F., *Ecce homo. Jak się staje – kim się jest*, przeł. L. Staff, Warszawa 1989.
- Noica C., *Povestiri despre om. După o carte a lui Hegel*, București 1980.
- Novalis, *Uczniowie z Sais: proza filozoficzna – studia – fragmenty*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1984.
- Nycz R., *Literatura jako trop rzeczywistości*, Kraków 2001.
- Pareyson L., *Estetica dell’idealismo tedesco*, vol. I, *Kant e Schiller*; vol. II, *Fichte e Novalis*, Milano 2014.
- Pater W., *Plato and Platonism. A Series of Lectures*, New York 1899.
- Pisma krytyczno-teoretyczne Georga Lukácsa 1908–1932*, wyb. S. Morawski, Warszawa 1994.
- Platon, *Hippiasz mniejszy, Hippiasz większy oraz Ion*, przeł. W. Witwicki, Warszawa 1958.
- Platon, *Listy*, przeł. M. Maykowska, Warszawa 1987.
- Platon, *Państwo: z dodaniem siedmiu ksiąg ‘Praw’*, przeł. W. Witwicki, Warszawa 1958.
- Poulet G., *Myśl nieokreślona*, przeł. T. Swoboda, Warszawa 2004.
- Ricoeur P., *Meta-foryczne i meta-fizyczne*, przeł. T. Komendant, „Teksty” 1980, nr 6.
- Rorty R., *Deconstruction and Circumvention*, „Critical Inquiry” 1984, nr 1.
- Sartre J.P., *Czym jest literatura? Wybór szkiców krytycznoliterackich*, przeł. J. Lalewicz, Warszawa 1968.
- Schiller Fr., *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka i inne rozprawy*, przeł. I. Krońska i J. Prokopiuk, Warszawa 1972.
- Schlegel F., *Fragmenty*, przeł. C. Bartl, Kraków 2009.
- Schulz B., *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław–Warszawa–Kraków 1989.
- Szulakiewicz H., *Od transcendentalizmu do hermeneutyki*, Rzeszów 1998.
- Unamuno M., *O poczuciu tragiczności wśród ludzi*, przeł. H. Woźniakowski, Kraków–Wrocław 1984.
- Voltaire, *Mélanges*, Paris 1961.
- Wodziński C., *Kairos. Konferencja w Todtnaubergu. Celan – Heidegger*, Gdańsk 2010.

Feito R.F., *Cervantes en Hegel*, <https://cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/congresos/cg_VI/cg_VI_50.pdf> [dostęp: 21.03.2022].

Másmela C., *La individualidad de Don Quijote vista por Hegel*, <https://www.researchgate.net/publication/28219410_La_individualidad_de_Don_Quijote_vista_por_Hegel> [dostęp: 21.03.2022].

Andrzej Zawadzki – pracuje na Wydziale Polonistyki UJ. Autor książek *Nowoczesna eseistyka filozoficzna w piśmiennictwie polskim I połowy XX wieku* (2001); *Literatura a myśl słaba* (2009); *Obraz a ślad* (2014). Redaktor tomów *Myśl mocna, myśl słaba. Hermeneutyka włoska od połowy XX wieku* (wspólnie z M. Surmą-Gawłowską), Kraków 2015; *Constantin Noica i filozofia XX wieku* (wspólnie z J. Kornaś-Warwas), Kraków 2018. ORCID: 0000-0002-9118-6343. E-mail: <andrzej.zawadzki@uj.edu.pl>.

Andrzej Zawadzki – employed in the Faculty of Polish Studies, Jagiellonian University. Author of books: *Nowoczesna eseistyka filozoficzna w piśmiennictwie polskim I połowy XX wieku* [Contemporary philosophical essay writing in Polish literature from the early 20th century], 2001; *Literatura a myśl słaba* [Literature and the Weak Thought], 2009; *Obraz a ślad* [Image and trace], 2014. Co-editor of the volumes: *Myśl mocna, myśl słaba. Hermeneutyka włoska od połowy XX wieku* [Strong thought, weak thought. An anthology of Italian hermeneutics from the late 20th century; together with z M. Surma-Gawłowska], Kraków 2015; *Constantin Noica i filozofia XX wieku* [Constantin Noica and 20th-century philosophy; together with J. Kornaś-Warwas], Kraków 2018. ORCID: 0000-0002-9118-6343. E-mail: <andrzej.zawadzki@uj.edu.pl>.

Na dnie oka. *Dziesiąta Muza z perspektywy stulecia*

ABSTRACT. Hendrykowski Marek, *Na dnie oka. Dziesiąta Muza z perspektywy stulecia* [At the bottom of the eye. The *Tenth Muse* from the perspective of a century]. „Przestrzenie Teorii” 37. Poznań 2022, Adam Mickiewicz University Press, pp. 145–157. ISSN 1644-6763. DOI 10.14746/pt.2022.37.8.

The article attempts to reread Karol Irzykowski's classic treatise on cinema and to recognize the importance of its significance in the context of the entirety of changes and achievements of humanistic culture in the interwar period.

KEYWORDS: The Tenth Muse, aesthetics, cinema, film, art of moving picture, correspondence of arts, film culture, ready-mades

Powrót po latach

Do traktatu Karola Irzykowskiego *Dziesiąta Muza. Zagadnienia estetyczne kina* (Kraków 1924) nie zaglądałem od blisko dekady, od czasów własnej pracy nad *Semiotyką ruchomych obrazów*. W toku ówczesnego wnikliwego jej studiowania mogłem się wielokrotnie przekonać, jak nośne poznawczo i inspirujące pozostają nadal tamte prekursorskie rozważania o kinie, ruchomych obrazach i sztuce filmowej.

Zaproszenie do napisania studium o *Dziesiątej Muzie* na tle dekady lat dwudziestych wywołało potrzebę przeprowadzenia ponownej lekturowej obdukcji nie tylko samej książki Irzykowskiego, lecz również dziesiątków innych pomniejszych tekstów tego autora – zarówno opublikowanych wcześniej (*Śmierć kinematografu?*, 1913¹), jak późniejszych, pochodzących z lat 1924–1938.

Spisane poniżej uwagi i refleksje dotyczą pewnej liczby wybranych, połączonych z sobą tematów i problematów, uznanych za kluczowe. Wydały mi się one z dzisiejszego punktu widzenia szczególnie doniosłe dla uchwycenia prekursorskiej wartości rozważań Irzykowskiego poświęconych fenomenowi kina i sztuki filmowej.

¹ K. Irzykowski, *Śmierć kinematografu?* „Świat” 1913, nr 21. Zwraca uwagę wymowny pytajnik umieszczony przez autora w tytule artykułu. W moim przekonaniu inauguruje on rozwinętą dekadę później w *Dziesiątej Muzie* medioznawczą refleksję Irzykowskiego wokół kina.

Myśl teoretyczna jako prowokacja

To nie przypadek, że Karol Irzykowski sporo miejsca poświęca w *Dziesiątej Muzie* Stanisławowi Ignacemu Witkiewiczowi. Różni ich obu gruntownie odmienny sposób rozumienia Formy (czystej u Witkacego i nigdy beztreściowej w pojęciu Irzykowskiego). Łączy natomiast gruntowna znajomość filozofii, upodobanie do teoretycznych rozważań i poczucie ostrej konfrontacji („spróbuj raz koteczku, mieć własny światopogląd”) z powszechnie panującym w Polsce wyobrażeniem tego, czym jest (lub powinna być) w życiu społeczeństwa Sztuka.

Zasadniczy problem z recepcją *Dziesiątej Muzy* w dwudziestoleciu międzywojennym (i jeszcze długo potem) tkwił, jak się zdaje, w zbyt wąskim, a niekiedy opacznym sposobie jej odczytania. Książka pisarza poświęcona w całości kinu wywołała niejaki zaskoczenie, jeśli nie nawet konsternację zarówno w środowisku ludzi pióra, jak i środowisku reprezentantów tak zwanej „branży kinematograficznej”.

Niejaki zdziwienie jednych i nieukrywaną niechęć w przypadku drugich wywołało to, że znany literat „wymądrza” się i publikuje sążnisty traktat w formie książkowej na temat czegoś, co z natury swej nie jest przecież żadną sztuką (*vide*: świadomie prowokacyjny tytuł *Dziesiąta Muza* – dopisujący do szacownego towarzystwa starożytnych boginek młodzieńką i niepewną swego nowicjuskę).

Jak można było twierdzić coś podobnego? Kaliope, Klio, Erato, Euterpe, Melpomene, Polihymnia, Talia, Terpsychora, Urania, to oczywiście, są nimi od starożytności – ale do tego ona? Oburzające. Wprost nie do pomyślenia. Dokonane przez Irzykowskiego wyniesienie kinematografii do elitarnej klasy Muz stanowiło prowokację intelektualną, której wielu nie potrafiło żadną miarą zaakceptować.

Zdaniem oponentów, kino jest niczym więcej, niż dobrze prosperującym biznesem i rozrywką. Prawda, że cieszącą się ogromną popularnością. Choć, w opinii besserwissersko usposobionych przeciwników, bardzo niezasłużoną, zważywszy na jej mizerny poziom, pospolity gust, zamiłowanie do efekciarstwa i schlebianie niewybrednym gustom.

Miliony ludzi polubiły kino i lubią do niego chodzić. Owszem, lecz sama popularność (przynajmy, iż oszałamiająco wielka, dorzuciwszy zaraz w domyśle: świadcząca na jego niekorzyść) nie jest wystarczającym powodem, by się nim „na poważnie” zajmować.

Tymczasem autor *Dziesiątej Muzy* myślał i uważał dokładnie odwrotnie. Fakt kulturowej ekspansji kina wydał mu się pierwszorzędnie ważny nie tyle nawet socjologicznie, ile – i była to jak na tamte czasy prawdziwa rewelacja, prowadząca do istotnej zmiany zbiorowej świadomości wokół no-

wej dziedziny – przede wszystkim pod względem estetycznym. Stąd akcent ważności położony przez Irzykowskiego na estetykę, którą nieprzypadkowo wywołał i umieścił w podtytule swej książki (*Zagadnienia estetyczne kina*).

Krytyk wybiera się do kina

Dziesiąta Muza ukazała się drukiem w czasach dynamicznego rozwoju niemej sztuki filmowej, gdy były już na polskich ekranach *Nietolerancja*, *Golem*, *Jej pierwsza miłość*, *Gabinet doktora Caligari*, *Droga na wschód* (*Męczennica miłości*), *Brzdąc*, *Nibelungi*, *Koła udręki*, *Portier z hotelu Atlantic* i *Sherlock Junior*, do których autor się odwołuje, a nie było jeszcze *Nosferatu – symfonii grozy*, *Pancernika Potiomkina*, *Gorączki złota*, *Matki*, *Wiatru*, *Męczeństwa Joanny d’Arc* i wielu innych arcydzieł nakręconych w schyłkowym stadium ery niemej.

Mimo to, ruchome obrazy dostarczyły Karolowi Irzykowskiemu niezwykle ożywczej intelektualnie inspiracji do pionierskiego postawienia i przemyślenia szeregu kwestii nie tylko dotyczących tego, czym w życiu nowoczesnego społeczeństwa jest (i mogłaby być) sztuka, ale też głębokich przemian antropokulturowych, zwłaszcza percepcyjnych, jakie ewokuje ich fenomen.

Czy film jako medium i jako przekaz strumienia ruchomych obrazów może nieść z sobą piękno myśli i przeżyć? Czy kino może zostać świątynią sztuki? A może (patrz: wielcy filmowcy i ich wspaniałe dzieła) już nią jest? Cóż, w samym tytule książki Irzykowski udziela pośrednio odpowiedzi na te pytania. Mówią o tym także kolejne jej rozdziały, w których stara się dogłębnie przebadać to, co na ekranie, poza ekranem i wokół niego.

Najważniejszy, prymarny wobec wszelkich kontekstów okazuje się dla Irzykowskiego film jako przekaz wyposażony w wartościową treść. A wraz z nim nieodłączna od niego nowa estetyka. W świetle dokonanego rozpoznania, to całokształt drobiazgowo analizowanych przez niego właściwości tworzywa kinematograficznego współtworzy – rodzącą się właśnie na naszych oczach – odmienną od czegokolwiek jakość estetyczną filmu.

Powiązanie okoliczności, w jakich ujrzał światło dzienne pierwodruk *Dziesiątej Muzy* (Kraków 1924) z macierzystym dlań modernistycznym kontekstem społeczno-kulturowym pierwszej połowy lat dwudziestych, rozpocznie na pozór marginalne spostrzeżenie dotyczące niuansów leksykalnych.

W Notach wydawniczych zamieszczonych w wydaniu krytycznym pism filmowych (1982) zwraca uwagę na pozór pozbawiona większego znaczenia wzmianka redaktorska o poprawkach stylistycznych dokonanych przez samego autora. Otóż ma swą wymowę fakt, iż pedantyczny Irzykowski w ostatniej chwili zamienił pierwotnie użyty przez siebie wyraz „kinema-

tograf” na „kino”, podobnie jak to, że zrezygnował w tekście z przymiotnika „kinematograficzny”, zastępując go epitetem „kinowy”.

Drobiazg? Niezupełnie. W momencie składania do druku *Dziesiątej Muzy* nie ma już bioskopu, iluzjonu i kinematografu. Zamiast nich wszystkich pojawia się kino. Owa znamienna przemiana leksykalna języka potocznego modernizująca wcześniejszy zasób pojęć i sposób nazywania dokonała się w polszczyźnie tuż po pierwszej wojnie światowej. To właśnie wtedy, niemal z sezonu na sezon, „kino” całkowicie wyparło wcześniejszy – brzmiący nienowocześnie i niemodnie – „kinematograf”. Do korekty w postaci tej modernizacji doszło w potocznej polszczyźnie dokładnie w tamtym czasie (por. słynny wiersz Brunona Jasieńskiego *Przejechali. Kinematograf* zamieszczony we wcześniejszym o kilka lat tomiku wierszy *But w butonierce*, 1921).

Autor *Dziesiątej Muzy* dostrzegł tę metamorfozę, co więcej postawił na wieloznaczny sens użytego przez siebie wyrazu. Mamy więc u niego: „kino”, przymiotnik „kinowy” oraz „kinowość”. W jednych partiach książki kino bywa dla jej autora przybytkiem, salą kinową, w innych nowoczesnym medium, a w jeszcze innych – fenomenem kulturowym, artystycznym i estetycznym („kinowością”).

Ta świadomie zaaranżowana i wykorzystana potrójność sprawia, że kluczowe dla całości zamieszczonych rozważań używane przez Irzykowskiego w sposób wieloznaczny pojęcie „kino” pełni rozmaite funkcje, stając się w kolejnych rozdziałach coraz pojemniejsze semantycznie i coraz bogatsze w zniuansowane znaczenia.

Wbrew zamysłowi autora *Dziesiątą Muzę* potraktowano nie jako otwarty dyskurs czy wręcz polemikę wokół cywilizacyjno-kulturowego fenomenu kina, co niewątpliwie było generalną intencją jej autora. Mając tyle spostrzeżeń oraz ważnych rzeczy do powiedzenia i na każdej stronie dzieląc się z czytelnikiem własnymi przemyśleniami, Irzykowski potraktował temat z właściwą sobie analityczną dociekliwością i gotowością poszerzania okołokinowego i okołofilmowego horyzontu. Szczególną rolę odegrało w tym zasygnalizowane wprost w tytule powiązanie go ze sztuką.

Irzykowski bez „izmów”

Intrygująca sprawa: jak to właściwie było i jest z tą tylekroć dostrzeżaną „programową” niechęcią Irzykowskiego do programów i „izmów”? Żył do nich z góry powziętą awersję, czy nie? Nie w tym rzecz. W jego przypadku w grę nie wchodziła jakaś osobista idiosynkrazja do „izmów”, lecz krytyczna nieufność, nieustanne: sprawdzam, bratku – sprawdzam do samego spodu.

„Izmy” dostarczały mu ważnych danych o aktualnym położeniu, a także sprawdzianu co do głębokości zanurzenia. Nie lekceważył ich, nie pomijał milczeniem, wręcz przeciwnie – nieustannie je przywoływał, analizował i wywrażał na nice. Także, gdy pisał o kinie. Pod tym względem *Dziesiąta Muza* nie odbiega nic a nic od innych rozpraw krytycznych i rozważań teoretycznych jej autora. Cudze „izmy” („unanimizm”, „formizm”, „abstrakcjonizm”, „naturalizm”, „ekspresjonizm”, „imażinizm” etc.) pojawiają się w tej rozprawie permanentnie, jeśli nawet nie dosłownie – to wywoływane w formie peryfrastycznej.

Skoro się od nich z założenia dystansował, to dlaczego ich w ogóle nie unikał? W tym rzecz. Pisząc o kinie i niestrudzenie nawigując po wodach kultury i sztuki tamtego okresu, autor *Dziesiątej Muzy* starannie wyznacza własny kurs, pilnuje go, trzyma z dala od przesuwającej się za widnokręgiem linii brzegowej i zawija gdzie chce dzięki znajomości i monitorowaniu współrzędnych sporządzanych na podstawie punktów orientacyjnych.

Tak oto zbliżyliśmy się i dotknęliśmy kolejnego intrygującego zagadnienia: „klerkizmu”. Klerkizm jako współczynnik postawy krytycznej Karola Irzykowskiego w jego przypadku nie jest symptomem czynienia uników czy absolutnego izolowania się. Pozwala mu on – pozostając przy metaforze podróży dalekomorskiej – być samodzielną jednostką pływającą, odbywającą kolejne wyprawy i rejsy na wodach kultury i sztuki w poczuciu niezależności i niezawisłości własnych osądów oraz poszukiwań.

Klerkizm jako postawa filozoficzno-życiowa nie oznacza bynajmniej braku własnych poglądów; stroni tylko od przynależności do środowisk, grup czy stronnictw i osobistej identyfikacji z wyznawanymi przez nie wartościami i poglądami. Klerk jako uczestnik życia intelektualnego i artystycznego potrzebuje do życia pełnego poczucia niezależności własnych poszukiwań i działań.

Postawa ta, wraz z przynależną do niej strategią postępowania², zbliża do siebie, przy wszystkich różnicach, i czyni osobowościami poniekąd podobnymi dwu wyśmienitych szachistów – Karola Irzykowskiego i Marcela Duchampa. Jeden i drugi programowo odmawiał akceptacji czyichkolwiek programów czy też „izmów”. Obaj mogliby powtórzyć za Arturem Schopenhauerem: „Myśleć potrafi niewielu, ale opinie chcą mieć wszyscy”.

Grę swoją – finezyjną i wielce wyrafinowaną, prowadzoną z przeciwnikami na wielu szachownicach, z miłym dla gracza tej klasy poczuciem zmultiplikowanego ryzyka – zwykli toczyć symultanicznie (*notabene*, symultaniczność konstrukcji myślowej to ważny wyróżnik *Dziesiątej Muzy*). W poglądach i charakterystycznym sposobie spojrzenia na sztukę łączyło

² Warto w tym miejscu przywołać dwa ważne opracowania dotyczące strategii krytycznoliterackiej Irzykowskiego: Ryszarda Nycza, *Wynajdywane porządki. Karola Irzykowskiego koncepcje krytyki i literatury*, „Pamiętnik Literacki” 1992, z. 2, s. 83–92; oraz książkę Jana Jakóbczyka: *Szachy literackie. Rzecz o twórczości Karola Irzykowskiego*, Katowice 2005.

ich coś jeszcze, mianowicie – antyteleologizm, antyeterminizm i antypsychologizm. A także fascynacja związkami sztuki i nauki jako niezbędną osią, od wieków łączącą bieguny ludzkiego poznania.

Niepowstrzymana ekspansja

Na kartach *Dziesiątej Muzy* autor rozdział po rozdziale zmierza do możliwie najbardziej wnikliwego rozpatrzenia skutków – daremnie kontestowanej w tamtym czasie przez innych – niepowstrzymanej ekspansji, więcej, inwazji ruchomych obrazów w kulturze nowoczesnej. Niepokój? Obawa? Nadzieja? Prognoza jutra zmieniającej się na jego oczach kultury?

Nieprzypadkowo rozpatrywany w najrozmaitszych jego przejawach i aspektach Ruch otrzymał w tej rozprawie nie tylko poświęcony mu, zamieszczony na samym początku osobny rozdział, ale co więcej – fenomen ruchu stanowi w niej swoisty lejtmotyw dający o sobie znać w rozmaitych kontekstach i przy różnych okazjach.

Pojęcie Ruchu (montaż i sukcesja ujęć, rytm, konstrukcja, projekcja, przekaz, pantomima optyczna, gra aktorska itd.) zajmuje na kartach książki Irzykowskiego miejsce szczególnie eksponowane. Awansowane do rangi jednego z kluczowych motywów, wielokrotnie powraca ono w rozważaniach autora o filmie.

Irzykowski generalnie lubi posługiwać się lejtmotywami; wykorzystuje je i wręcz hołubi. Nieprzypadkowo już we *Wstępie do Dziesiątej Muzy* tłumaczy się gęsto czytelnikowi z licznych tematycznych powtórzeń, jakich dopuścił się w toku prowadzenia swych rozważań o kinie. Ze swej strony, powroty te proponuję uznać za integralny element strategii pisarskiej, która służy wydobywaniu i akcentowaniu rzeczy szczególnie istotnych w jego poglądach.

Oprócz myśli nieustannie krążących wokół relacji obraz – rzeczywistość czy kino jako nowa dziedzina sztuki, jednym z takich doniosłych lejtmotywów okazuje się roztrząsana przy różnych okazjach (napisy filmowe, pantomima, scenariusz, ekranizacja, kinowość, literaturofobia etc.) kwestia powiązań między słowem a obrazem.

Słowo *versus* obraz

Na długo przed McLuhanem Irzykowski świadom jest doskonale tego, iż supremacja słowa w erze nowożytnej oznaczała napięcie i konflikt, ale nie całkowite wyeliminowanie – niebywale ekspansywnej w tamtych czasach dzięki popularności kina – alternatywy w postaci rozwoju komunikacji

niewerbalnej. Jej status, a zwłaszcza przeobrażenia kulturowe, które z sobą niesie, wydały mu się warte opisanie.

Co zastanawiające, on – mistrz słowa, urodzony *homme de lettres*, erudyta i smakosz wysławiania się, autor tylu książek i wytrawny stenografista nie żywi nadmiernego przywiązania do prymatu, ani tym bardziej ostrej separacji pisma i druku jako jedyne go residuum kultury i cywilizacji.

W refleksji medioznawczej autora *Dziesiątej Muzy* w szeroko pojętej praktyce komunikowania słowo nie wyklucza się wcale z obrazem, wysłownienie z obrazowaniem, a logosfera z ikonosferą. Wychodzi on z założenia, że słowo w postaci zarówno mówionej, jak pisanej może z powodzeniem korrespondować z obrazami, będąc dla nich nie wykluczającą go alternatywą, lecz cennym dopełnieniem.

W wyzwolonym od wszelkich postaci dogmatyzmu, otwartym podejściu Irzykowskiego do makrosystemowego znaczenia logosfery dla kultury dość jest miejsca na odpowiednie docenienie równie makrosystemowej roli ikonosfery. Na to, iż z wielopostaciowym udziałem obrazu, więcej, z fascynacją obrazowością (rysunek, fresk, rzeźba, relief, iluminacja, miedzioryt, litografia, malarstwo sztalugowe, arras, karykatura, ilustracja książkowa i prasowa, fotografia itp.) mamy do czynienia na przestrzeni wieluset lat – w różnych epokach ery nowożytnej.

Słowo i obraz mają się ku sobie. Ich łączliwość zachodząca w procesach komunikowania przewija się przecież i przebogato daje o sobie znać przez całe średniowiecze, renesans i barok, a potem – romantyzm, realizm krytyczny, neoromantyzm i rozliczne prądy artystyczne, w które obfitował wiek XIX oraz początki XX wieku.

W przypadku Irzykowskiego stworzony przez niego system poglądów na kino i film nie zakłada prostego przejścia od logocentryzmu do ikonocentryzmu. W istocie okazuje się on czym innym, a mianowicie – pionierską w skali światowej (w konkurencji z Bélą Balázsem³) próbą postawienia generalnej diagnozy dotyczącej globalnej społeczno-kulturowej przemiany wywołanej pojawieniem się kina.

Film jest dla niego konstrukcją obrazowo-myślową służącą nie tylko do myślenia, lecz również do wywoływania emocji i przeżywania. Kino zaś tłumnie odwiedzana świątynia X Muzy – miejscem, w którym się ów zbiorowy (masowo przeżywany) świecki rytuał odbywa każdego dnia przed ekranem.

Rewolucja percepcyjna, jaką wywołały w skali masowej ruchome obrazy, wydała się Irzykowskiemu tematem godnym wszechstronnego przedstawienia. Systemowy zwrot od niewzruszonego dotąd monopolu kulturowego

³ Béla Balázs, *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, Wien/Leipzig 1924; przekład polski: *Wybór pism*, przeł. R. Porges i K. Jung, Warszawa 1957.

słowa ku pełnemu uznaniu dla pretendującej do równouprawnienia obrazowości stanowi jeden z głównych motywów konceptualnych *Dziesiątej Muzy*. Przy czym projekt Irzykowskiego konsekwentnie eksponuje nie rzekomo nieunikniony antagonizm jednego i drugiego, lecz możliwość współistnienia słowa i obrazu w kulturze współczesnej.

To ujęcie – zarazem synchroniczne (mieszczące się w ramach drobiazgowo opisywanego tu i teraz kultury popularnej i elitarnej początków lat dwudziestych), jak i historyczne – ujmując rzecz w kategoriach długofalowego procesu. Autorowi nie chodzi w nim tylko o samo współistnienie logosfery i ikonosfery. Chodzi o ich komplementarność, a także powszechnie występującą komunikacyjną wymianę funkcji, za sprawą której w ciągu wieków wytworzył się i wykształcił w poszczególnych kulturach obfity i różnorodny repertuar rozmaitych form hybrydycznych występujących zarówno w życiu codziennym, jak w sferze twórczości artystycznej.

Idea korespondencji sztuk zajmuje w rozważaniach Irzykowskiego pierwszorzędnie ważne miejsce, umożliwiając autorowi *Dziesiątej Muzy* otwarcie szerokiej perspektywy spojrzenia na film. Co znamienne, określenie „korespondencja sztuk” zyskuje w jego przypadku nie tylko „artystyczny”, ale także międzykulturowy – odnoszący się tyleż do powinowactwa sztuk, co do przenikania się rozmaitych komunikujących się, nawzajem wspomagających i kooperujących z sobą mediów w kulturze – wymiar i sens.

Irzykowski – teoretyk mediów? Dlaczegożby nie. Prekursorstwo myśli teoretycznej (nie tylko filmowej) Irzykowskiego wytycza w pierwszej połowie lat dwudziestych szeroko rozpostarty horyzont ujmowania kina i literatury w kategoriach kulturowej konfrontacji dwóch konkurujących z sobą mediów. Właśnie mediów, a nie tylko i nie jedynie – sztuk i muz.

Pierwodruk *The Gutenberg Galaxy* nosi datę 1962. *Dziesiąta Muza* – 1924. Pionierska rozprawa Polaka ukazała się drukiem, gdy Marshall Herbert McLuhan miał trzynaście lat. A przecież jest ona momentami zdumiewająco nowoczesna – daleko wyprzedza swój czas w sposobie pojmowania całokształtu procesów zachodzących w kulturze początków XX wieku. Szereg kapitalnych rozważań w niej rozsianych zawiera ziarno medioznawczych rozpoznań i intuicji badawczych autora dotyczących właśnie zmierzchu ery słowa drukowanego i początków nowej epoki, której dominantę funkcjonalną w coraz większej mierze stanowi ikonomobilna obrazowość.

Między nauką i sztuką

Była już mowa wcześniej na temat analogii postaw i poszukiwań twórczych dającej się zauważyć między dwoma, skądinąd bardzo mocno przywią-

zanymi do klasycznych form kulturowych i artystycznych, awangardystami Irzykowskim a Duchampem. Daleka od oczywistości paralela między nimi dwoma domaga się stosownego komentarza.

Wysunięta tu hipoteza powinowactwa, nie powinna być traktowana jako oczywistość co do zasady dokonanego zestawienia. Samo powinowactwo nie należy bowiem do rzędu oczywistych. Wspólny mianownik intelektualny, który ich obu łączy, stanowi – zamiłowanie do eksperymentatorstwa oraz naznaczony wyrafinowanym sceptycyzmem – modernizm wyznawanego światopoglądu, będący w obu przypadkach swoistym credo ich poczynąń.

W świetle prac i fascynacji badawczych Marcela Duchampa (*vide*: słynny szkicownik z niezliczonymi notatkami, wykresami, obliczeniami), jak też epistemologicznie zorientowanej filozofii uprawianej latami przez Karola Irzykowskiego istniały w kulturze umysłowej ludzkości zasadniczo dwie drogi poznania: jedna osiągalna poprzez naukę i druga realizowana w sztuce.

Zgodni co do tego, autor *Pałuby i Snów Marii Dunin* oraz autor *Aktu schodzącego po schodach i Panny młodej rozebranej przez swoich kawalerów jednak* – obaj nie tylko żywo interesowali się rewolucją zachodzącą wówczas w nauce (psychoanaliza, teoria względności, geometria nieeuklidesowa, odkrycia chemiczne, budowa materii, fizyka teoretyczna itp.), ale także świadomie kwestionowali tradycyjne granice sztuki, co rusz podważając jej ogólnie przyjęte konwencjonalne reguły, kanony i wyobrażenia.

Intrygująca paralela Duchamp – Irzykowski dotyczy zarazem praktyki artystycznej, jak powiązanej z nią ściśle teorii. Nabiera ona szczególnego znaczenia w kontekście oryginalnego projektu sztuki nowoczesnej, który obaj rozwijali: Duchamp w prowokacyjnych obrazach i instalacjach (z *Fountainą* na czele), zaś Irzykowski jako teoretyk kina.

Mowa o łączącej ich obu idei wykorzystywania na polu twórczości obiektów gotowych (franc. *objets trouvés*, ang. *ready-mades*). W rozprawie Irzykowskiego kilkakrotnie wzmiankowany jest Fernand Léger. Nigdzie natomiast nie pojawia się nazwisko Duchampa⁴. Niemniej wspólną dla nich obu myśl tworzywa „gotowego” – czerpanego z realności (i prozaiczności) otoczenia oraz z życia codziennego odnajdujemy na wielu jej stronach – zwłaszcza w analitycznych partiach rozważań poświęconych poszczególnym scenom, ujęciom, motywom filmowym etc.

Koncept rzeczy zamienionej w znak (także, choć nie tylko, znak artystyczny) oraz otaczającego nas świata jako dostarczyciela tworzywa sięga i przenika głęboko do źródeł myśli twórczej Duchampa i Irzykowskiego. Stąd żadne dzieło sztuki, jak też jakikolwiek indywidualny akt poznania

⁴ Awangardowy film Marcela Duchampa *Kino anemiczne* [*Cinéma anémique*] powstał dwa lata po ukazaniu się *Dziesiątej Muzy* w roku 1926.

raz dokonany nie był dla nich czymś definitywnie ukończonym i zamkniętym, a wprost przeciwnie – otwartym, oczekującym ze strony adresata rozwinięcia i dopełnienia.

Tak właśnie, czyli otwarcie, przedstawia się system poglądów na kino zaprezentowanych w *Dziesiątej Muzie*. Rzec można, iż poznanie jako działalność i refleksja umysłowa człowieka stanowi dla Irzykowskiego proces niekończących się nigdy asymptotycznych przybliżeń ku prawdzie wynikających z poznawania i rozpoznawania. Widać to jak na dłoni nie tylko w jego podejściu do rozmaitych „izmów” (resp. doktryn artystycznych i kulturowych), ale także – a może nawet przede wszystkim – gdy rozdział po rozdziale rozpoznaje fenomen kina.

W przymyślnie zaprojektowanym przez autora przebiegu zakomunikowania adresatowi o rozmaitych zjawiskach, procesach i wartościach filmowych oraz okołofilmowych *Dziesiąta Muza* okazuje się w toku lektury ciągiem niespiesznych rozumień. Tylekroć wydobywane z niej przez kolejnych interpretatorów aforyzmy służą tu nie przyszpileniu jakiejś zamienionej w bezosobowy dogmat, sztywnej i nieruchomej, martwej prawdy, a jej możliwie najbardziej zwięzłemu, zaskakującemu czytelnika wyrażeniu „w locie”.

W jaki sposób stało się to możliwe i mimo wszystko (sceptycyzm jako zasada poznawcza) wykonalne? Jak się wydaje, nieprzemijająco solidna pod względem intelektualnym wartość książki Irzykowskiego posiada swój – głęboko osadzony w gruncie społeczno-kulturowej realności – fundament w zastosowanym przez autora mechanizmie wyjaśniania. Opiera się on nie na gotowych formułach, lecz na montażu oryginalnych wykładni. Z użyciem pojęć zarówno tradycyjnie stosowanych i klasycznych (takich jak piękno, obraz, forma, treść, muzyka, estetyka czy ideał), jak i specjalnie zaprojektowanych na własny użytek z myślą o kinie, filmie i sztuce filmowej (kamea, widzialność, niewidzialność, płat życia optycznego, psychomimika, skinetyzować, zjawisko mutacyjne kultury itd.).

To układ z założenia otwarty, nigdy zamknięty. Permanentny, rzetelnie toczony spór z próbami objaśnień podjętymi przez poprzedników (Bergson, Lange, Słonimski, Belmont, Trystan, Peiper *et consortes*) każdorazowo służy dotarciu do czegoś innego, bardziej prawdziwego. Rządzi nim chętnie wykorzystywana przez Irzykowskiego strategia rozgrywki i polemiki oparta na sylogizmie „nie wiem, czy na pewno jest tak, jak mówię, ale z pewnością nie jest tak, jak twierdzą na ten temat inni”.

Dyskurs charakterystyczny dla *Dziesiątej Muzy* oscyluje między stylem quasi-naukowej rozprawy, a nie stroniącym od użytych przewrotnie i z całą premedytacją efektów sensacyjno-retorycznych rodem z retoryki groszowych powieści czy może bardziej jeszcze łamów gazet. Chodzi o publicystyczny styl tytułów jakby żywcem wziętych ze szpalt „Ikaca” (przykładowo: *Fatalna*

tęsknota, Krwawe ślady i zagadkowy krzak, Rywal i mściciel, Lokomotywa z galarety, Krakanie Langego nad noworodkiem, Przyskrzyniony do muru, Detektyw dynda na latarni, Uśpienie prokuratora, Triumf pierza, Straszliwa widzialność erotyzmu, Ostatni akord sielanki, Bezczelność niemiecka a skromność polska itp.).

Nie jest to naturalnie ani kluczowa, ani jedyna oryginalna cecha wyrafinowanego i obfitującego w niuanse stylu pisarstwa Irzykowskiego i sposobu jego porozumiewania się z czytelnikiem. Jeśli jednak dopatrywać się w niej ogólniejszej autorskiej strategii, należy ją odczytywać w kontekście primo – trendów występujących w poetyce modernizmu, secundo – przynależności do kultury popularnej, co z kolei blisko koresponduje z poglądami autora na kino jako cieszący się wielką popularnością fenomen oraz wytwór społeczny i kulturowy.

Nie znaczy to, że w kinie liczy się dlań tylko to, co popularne. Godzi się zauważyć, iż w poglądach swoich krytyk i teoretyk filmu Karol Irzykowski na kartach *Dziesiątej Muzy* konsekwentnie promuje autorską koncepcję dzieła filmowego, odwołując się do przykładów twórczości ulubionych swych filmowców, takich jak: David Wark Griffith, Charlie Chaplin, Buster Keaton, Fritz Lang, Wilhelm Friedrich Murnau czy Abel Gance.

Na spacerze z Dziesiątą Muzą

Z publicznie okazywanym żywym zainteresowaniem urokami kinematografii Irzykowski przypominał w tamtych czasach nieco podstarzałego gościa, który – ku zdziwieniu jednych, a zgorszeniu drugich – zadurzył się po uszy i lokuje swoje uczucia w nieeleganckiej, wystrojonej bez gustu pannie niskiego urodzenia, a – kto ją wie – być może i podejrzanego autoramentu. Osóbka ta jest wprawdzie na swój sposób atrakcyjna i w oczach wielu swych adoratorów nader pociągająca, ale prowadzenie się z nią, nie mówiąc o nazywaniu kogoś takiego „Dziesiątą Muzą” – to już gruba przesada.

A skoro mowa o przemieszczaniu się... Tylekroć rekonstruowany przez badaczy korpus poglądów Karola Irzykowskiego na kino i sztukę filmową traktowany bywa najczęściej statycznie: z akcentem na jego raz ustanowioną niezmienną tudzież „nieruchomość”. Uważniejsza lektura tych prze-myśleń odsłania jednak co innego, mianowicie – ich nieustanną ewolucję i wewnętrzną dynamikę.

Irzykowski nie serwuje swemu Czytelnikowi gotowych twierdzeń wypowiedzianych autorytatywnie na temat kina, lecz rozdział po rozdziale niczym wytrawny – czerpiący osobistą satysfakcję z aktualnie rozwiązywanego w danej partii zadania – szachista zmaga się z kolejno

wyłaniającymi się problemami i dylematami, konsekwentnie prowadząc swą intelektualną rozgrywkę z wirtualnym adresatem – partnerem zaproszonym do gry.

Dubito ergo sum

Autor *Dziesiątej Muzy* okazuje się wytrawnym badaczem i wizjonerem w dziedzinie analizy i interpretacji zjawisk i przemian zachodzących w kulturze oraz sztuce dwudziestolecia czy szerzej – XX wieku. Poszczególne jego diagnozy i prognozy oceniane dzisiaj z perspektywy blisko stu lat zdumiewają niekiedy dalekowzroczną trafnością.

Należą do nich między innymi przewidywania Irzykowskiego dotyczące nieodległej „rehabilitacji słowa” (wypowiadane w czasach filmu niemego), a także – kreślonych przez niego awansem jeszcze w erze przeddisneyowskiej – perspektyw animacji i kina animowanego („film rysunkowy poręką artyzmu kina” – sformułowanie to znalazło się w rozdziale XXXIII książki).

Charakterystyczny zarówno dla omawianej rozprawy, jak w ogóle dla krytycznego pisarstwa Irzykowskiego styl prowadzenia dyskursu ma swoje źródło w autorskiej strategii jego otwartości. Niezrozumiały dla słuchaczy, rozwichrzony myślowo zakopiański wykład publiczny Witkacego wymagał przełożenia na język potoczny *ad hoc* przez Tadeusza Kotarbińskiego. Irzykowski nie potrzebuje własnego tłumacza. Jego wywody na temat kina, filmu oraz sztuki filmowej wypadają w poszczególnych sformułowaniach klarownie i czytelnie w odbiorze.

Widać na każdym kroku, że rozważaniami autora – logicznie uporządkowanymi i usystematyzowanymi co do gry prowadzonej z adresatem, lecz holistycznie rozwijanymi – nie rządzi żaden *a priori* ustanowiony dogmat. Ich generalną zasadą i siłą sprawczą jest odważne, nieunikające ryzyka popełnienia błędu stopniowe dochodzenie do pewnych tez, z których każda posiada swój nieodłączny od niej sceptyczny cień oferujący wątplenie i ciąg dalszy.

BIBLIOGRAFIA

- Gołębiewska M., *Irzykowski. Rzeczywistość i przedstawienie. O tezach filozoficznych Karola Irzykowskiego*, Warszawa 2006.
- Hendrykowska M., *Śladami tamtych cieni. Film w kulturze polskiej przełomu stuleci 1895–1914*, Poznań 1993.
- Irzykowski K., *Dziesiąta Muza. Zagadnienia estetyczne kina*, Kraków 1924; ponadto edycja krytyczna: *Dziesiąta Muza oraz pomniejsze pisma filmowe*, red. naukowa Andrzej Lam, Kraków 1982.

- Jakóbczyk J., *Szachy literackie? Rzecz o twórczości Karola Irzykowskiego*, Katowice 2005.
- Kołos S., *O sile anachronizmu, czyli „X Muza” Karola Irzykowskiego wobec nowej historii filmu*, [w:] *Świat idei i lektur – twórczość Karola Irzykowskiego*, red. H. Ratuszna, Toruń 2016, s. 121–129.
- Nazarian E., *The Tenth Muse. Karol Irzykowski and Early Film Theory*, Saarbrücken 2011.
- Nycz R., *Wynajdywane porządku. Karola Irzykowskiego koncepcje krytyki i literatury*, „Pamiętnik Literacki” 1992, z. 2, s. 83–92.
- Panek S., *Krytyk w przestrzeniach literatury i filozofii. O młodopolskich wypowiedziach polemicznych Karola Irzykowskiego*, „Poznańskie Studia Polonistyczne”, t. 50, Poznań 2006.
- Panek S., *Mosty Karola Irzykowskiego*, Poznań 2019.
- Słonimski A., *Romans z X Muzą. Teksty filmowe z lat 1917–1976*, red. naukowa M. Hendrykowska, M. Hendrykowski, Warszawa 2007.

Marek Hendrykowski – profesor nauk humanistycznych, afiliacja: Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej, Ośrodek Badań nad Komunikowaniem im. McLuhana, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Autor książek: *Słownik terminów filmowych* (1994), *Sztuka krótkiego metrażu / The Art of the Short Film* (1996), *Film jako źródło historyczne* (2000), *Andrzej Munk* (2011), *Eroica* (2012), *Semiotyka ruchomych obrazów* (2014), *Współczesna adaptacja filmowa* (2015), *Proksemika. Studia z semiotyki i antropologii kultury* (2016), *News. Antropologia – (po)etyka – kultura* (2016), *Scenariusz filmowy – teoria i praktyka* (2017), *Semiotyka twarzy* (2017), *Polska szkoła filmowa* (2018), *Short. Małe formy filmowe* (2019), *Narracja w filmie i ruchomych obrazach* (2019). Członek Stowarzyszenia Autorów ZAiKS, Koła Scenarzystów SFP, Polskiej Akademii Filmowej i Europejskiej Akademii Filmowej. Założyciel, obecnie redaktor senior czasopisma naukowego „Images”. ORCID: 0000-0002-7180-9902. E-mail: <marekhendrykowski@gmail.com>.

Marek Hendrykowski was born in Jelenia Góra and studied at Adam Mickiewicz University when he received his PhD in humanities. Founder of AMU film and media studies, he has taught since 1971 at the Department of Polish and Classical Philology. Besides contributing to many scientific and cultural magazines, Prof. Hendrykowski has written the following books: *Word in Film. History – Theory – Interpretation*; *Semiotics of Moving Picture Language*; *Polish Film School*; *Narration in Moving Pictures*; *Film Adaptation*; *Screenplay. Theory and Practice*. Recent affiliation: McLuhan Center of Communication Studies, AMU. ORCID: 0000-0002-7180-9902. E-mail: <marekhendrykowski@gmail.com>.

Interpretacja jako samozbawienie. O *Gnieździe światów* M.S. Huberatha

ABSTRACT. Gorliński-Kucik Piotr, *Interpretacja jako samozbawienie. O Gnieździe światów M.S. Huberatha* [Interpretation as Self-Salvation. About *Gniazdo światów* ('Nest of Worlds') by M.S. Huberath]. „Przestrzenie Teorii” 37. Poznań 2022, Adam Mickiewicz University Press, pp. 159–177. ISSN 1644-6763. DOI 10.14746/pt.2022.37.9.

This article is an attempt to interpret the novel *Gniazdo światów* (*Nest of Worlds*) by Marek S. Huberath. Contrary to appearances, this novel does not fit into the science fiction convention, nor does it implement dystopian schemes without reservations. Instead, the novel uses a repertoire of postmodern tricks and emphasizes the cryptotheological background. These themes can be read through the reference to transhistoric, gnostic world-feeling, and hermetic speculation. Therefore, Huberath's novel appears as a meta-dystopia from which self-salvation can be an appropriate interpretation of the world around us.

KEYWORDS: gnosis, dystopia, Polish prose, postmodernism, Marek S. Huberath

*Jestem tekstem. Jakoś mogę z tym żyć.
Nie przeraża mnie to. Właściwie to niewiele zmienia¹.*

Pamięci Ernesta Wilde (1955–2022)

Na obrzeżach konwencji

Gniazdo światów jest historią trzech śledztw prowadzonych przez głównego bohatera powieści, Gaveina. Pierwsze z nich dotyczy zjawiska dylatacji czasu, czyli zasad fizyki rządzących światem, w którym żyje. Drugie dotyczy jego samego, bowiem od kiedy przybył do krainy Davabel, zaczęli ginąć ludzie, których spotkał, lub na których spojrzał (zjawisko to eskaluje przeraźliwie szybko). Trzecie śledztwo dotyczy czytanej przez niego powieści (książka-w-książce także nosi tytuł *Gniazdo światów*), mającej niezwykle właściwości (przede wszystkim prezentuje nieco odmienne treści dla każdego z czytających). Śledztwa te są metaforą procesu epistemicznego², w którym gra toczy się o poznanie świata, a przede wszystkim o rozpoznanie roli, jaką

¹ M.S. Huberath, *Gniazdo światów. Wersja jedyna*, Warszawa 2000, s. 268. Paginacja cytatów w tekście głównym z dopiskiem GŚ.

² O schemacie śledztwa i intrygi w obrębie fabuł epistemicznych fantastyki socjologicznej zob. M.M. Leś, *Fantastyka socjologiczna. Poetyka i myślenie utopijne*, Białystok 2008, s. 123–147.

pełni w nim jednostka. W efekcie powieść Marka S. Huberatha staje się pewną propozycją egzystencjalną.

Okazuje się, że na trzy zadawane przez Gaveina pytania (Jakie zasady rządzą światem? Dlaczego nieintencjonalnie zabijam? Jak działa czytana powieść?) udzielić można jednej odpowiedzi: świat, w którym żyje jest powieścią, a on sam – jej bohaterem.

Gniazdo światów trafiło – jak się po latach wydaje – w swego rodzaju próżnię. Marek Huberath otrzymał wprawdzie za swoją powieść Nagrodę im. Janusza Zajdla (1999), Śląkę (1999) oraz Srebrny Glob (2000)³, jednak powieść została dość szybko zapomniana. Recepcja krytyczna była mniejsza niż w przypadku tak znakomitej powieści powinna być, podobnie było z pracami literaturoznawców (na nieliczne, bardzo ciekawe teksty powołuję się dalej). Choć Huberath trafił w 2005 roku pod skrzydła Wydawnictwa Literackiego, nie wpłynęło to na wzmocnienie jego pozycji na rynku literackim⁴.

Przyczyną tego stanu rzeczy były zapewne niejednoznaczności, wynikające przede wszystkim z balansowania powieści na granicy „getta fantastyki” i *mainstreamu* – balansowania charakterystycznego dla tekstów wyjątkowo udanych, ale jednocześnie wymykających się konwencji. *Gniazdo światów* nie jest pełnokrwistą *science fiction*, nie można też bez zastrzeżeń nazwać go dystopią, obficie sięga przy tym do repertuaru chwytów kojarzonych z postmodernizmem, a do tego wyraźnie zaznacza dość kłopotliwe tło kryptoteologiczne. Do jego odczytania nadaje się, jak sądzę, gnostyczne światoodczucie.

***Gniazdo światów* jako (meta)dystopia**

Najprościej faktycznie zacząć od *science fiction*, czyli transmedialnej konwencji, której zadaniem jest przede wszystkim snucie *quasi*-naukowych, futurologicznych ekstrapolacji. Za ich pomocą oraz przy wykorzystaniu szeroko pojętego sztafażu, fantastyka naukowa próbuje testować możliwe przyszłości lub nawet opisywać prawa rządzące dziejami (lub/i historią). Nawet jeśli rozumieć SF jako konwencję, która za pomocą opowieści o bliższej lub odległej przyszłości wykorzystywana jest do opowiedzenia o lękach i nadziejach teraźniejszości, to *Gniazdo światów* tego zadania nie spełnia. Mówi za to o czymś bardziej uniwersalnym.

³ K. Kaczor, *Z „getta” do mainstreamu. Polskie pole literackie fantasy (1982–2012)*, Kraków 2017.

⁴ Zob. J. Dukaj, *Krajobraz po zwycięstwie, czyli polska fantastyka AD 2006*, „Nowa Fantastyka” 2007, nr 1, s. 11–16.

Tym co podpowiada kontekst fantastyczny są zarówno elementy wewnątrztekstowe (heterotopia świata przedstawionego, dociekania o jego fizycznej naturze oparte na matematycznych obliczeniach, obecność wątków dystopijnych)⁵, jak i zewnątrztekstowe. Konteksty takie jak wydawnictwo (SuperNOWA⁶) czy postać autora (kojarzonego z szeroko rozumianą fantastyką) spowodowały, że po prostu *Gniazdo światów* sklasyfikowano jako *science fiction*, niejako w myśl zasady „Koń jaki jest, każdy widzi” (Andrzej Sapkowski nieco wysublimował to sformułowanie i użył go do definicji fantasy⁷, posiłkując się określeniem Damona Knighta⁸). Okazuje się jednak, że sprawa jest nieco bardziej skomplikowana.

Gavein i jego żona Ra Mahleiné żyją w świecie podzielonym na cztery Krainy (Lavath, Davabel, Ayrrah, Llanaig), i jak wszyscy obywatele są zmuszani, aby przemieszczać się między tymi Krainami równo co 35 lat. W każdej z nich panuje inna hierarchia społeczna oparta na transcendentnie (a w istocie pozadiegetycznie czy metadiegetycznie) uwarunkowanym „rasizmie”, podług którego cechą decydującą o przynależności do danej warstwy jest... kolor włosów (w Davabel na szczycie hierarchii są czarni, potem kolejno – czerwoni, szarzy i biali⁹). Absurdu dopełnia fakt, że skoro ludzie pomiędzy Krainami muszą przenosić się w określonym wieku, to o cztery lata młodsza biała Ra Mahleiné odbywa czteroletnią podróż statkiem, podczas gdy czarny Gavein leci samolotem, co trwa relatywnie krótko, bo 36 godzin. W świecie tym fizyka działa tak, że im wyższa jest wysokość lotu, tym czas płynie wolniej. Jak celnie wyjaśnia Szymon Piotr Kukulak:

⁵ Można więc, przynajmniej w pewnym stopniu, zgodzić się z opinią Adama Mazurkiewicza: „*Gniazdo światów* wpisuje się w krąg utworów, w których fantastyka naukowa stanowi jedynie wygodny – z różnych względów – kostium umożliwiający poruszanie różnorodnej problematyki” – A. Mazurkiewicz, *Fantastyka naukowa wobec tradycji religijnej*, [w]: *Nadprzyrodzone*, red. E. Przybył, Kraków 2003, s. 352–353.

⁶ Im mniej uwagi poświęcimy rysunkowi na okładce (przedstawiającemu czaszkę z biblioteką, drzewem oraz cmentarzem w oczodolach i jamie nosowej) pierwszego i jedyne jak dotąd wydania *Gniazda światów* – tym lepiej.

⁷ „Fantasy jest to, co opatrzone etykietką z napisem: »fantasy«. Jeśli na grzbiecie książki, u samej góry, tuż pod logo domu wydawniczego figuruje małymi literkami »fantasy« – to dana książka należy do gatunku [sic! – przyp. PGK] fantasy” – A. Sapkowski, *Rękopis znaleziony w smoczjej jaskini. Kompendium wiedzy o literaturze fantasy*, Warszawa 2005, s. 10.

⁸ „[...] it means what we point to when we say it” – D. Knight, *Book Reviews: The Dissecting Table*, „Science Fiction Adventures” 1952, listopad, s. 122.

⁹ Zob. tabelkę z podsumowaniem: A. Mazurkiewicz, *O polskiej literaturze fantastyczno-naukowej lat 1990–2004*, Łódź 2007, s. 180; por. S.P. Kukulak, *O trzech zegarach. Relatywistyczne fabuły w polskiej fantastyce naukowej (Lem – Huberath – Snerg)*, „Creatio Fantastica” 2018, nr 2, s. 49, przyp. 77.

Jest to zjawisko analogiczne do dylatacji grawitacyjnej – lecz poddane swoistej inwersji względem realiów naszego świata (na powierzchni rzeczywistych planet czas płynie wolniej, nie szybciej!). Autor stworzył zatem fizykę swoich Krain z elementów tej realnej, częściowo je modyfikując i każąc bohaterom milczeć o mankamentach tej modyfikacji – bowiem takiej właśnie potrzebował, aby pasowała do szerszej konstrukcji¹⁰.

Bohaterowie milczą o mankamentach (tych, i wielu innych), bo mają ledwie mglistą ich świadomość¹¹. A to dlatego, że „szerszą konstrukcją” jest nie tylko zbiór zasad budowy świata przedstawionego – „szerszą konstrukcją” jest metaliteracki chwyt polegający na tym, że świat ten jest światem przedstawionym powieści. Świadomość, że Gavein żyje wewnątrz niego, uzyskuje dopiero na samym końcu.

Reguły rządzące światem są w jego obrębie w pewnym sensie obiektywne, a w zasadzie transcendentne: nic bowiem nie wiadomo o jakiejś nadrzędnej władzy (każda z Krain przypomina osobne państwo), poza tym nawet informacje krążą między Krainami według z góry ustalonego cyklu (Lavath → Davabel → Ayrrah → Llanaig)¹². Inny jest za to status doktryny o reinkarnacji – ta nie zostaje poddana weryfikacji. Jest prawdopodobnie konstrukcją dyskursywną o funkcji kompensacyjnej: „Powszechnie sądzono, że człowiek rodzi się cztery razy, za każdym razem w innej Krainie. W ten sposób każdy mógł zaznać dobrego i złego w sprawiedliwej proporcji” (GŚ, s. 84, por. GŚ, s. 17). Sądzono także, że im człowiek jest starszy, tym jest „późniejszą”, doskonalszą inkarnacją.

Gniazdo światów czytają Gavein, a przed nim Wilcox, emerytowany policjant pracujący jako antykwariusz, oraz Haigh Eisler, młody fizyk. Niezwykle właściwości tego tekstu zasadzają się przede wszystkim na współudziale indywidualnego czytelnika w kreowaniu samej powieści:

¹⁰ S.P. Kukulak, dz. cyt., s. 50.

¹¹ Prymary świat diegetyczny charakteryzuje wiele osobliwości. Dlaczego mieszkańcy Davabel żyją w domach bez mebli? Skąd pomysł na idiotyczną w gruncie rzeczy zabawę w polewanie się wodą w kinie, w trakcie seansu? Co jest źródłem zadziwiających koincydencji, na przykład takiej, że do domu, w którym mieszkają Gavein wraz z żoną, wprowadza się Anabel, strażniczka znęcająca się nad Ra Mahleiné w obozie przejściowym (GŚ, s. 106)? I w końcu dlaczego emocjonalność bohaterów po wszystkich tragediach (wypadki, ciężkie choroby, liczne śmierci), jakie spotkały domowników Eislerów, nie budzą w nich większych emocji (zob. historię zajścia w ciążę Lailli – GŚ, s. 80)? Także mieszkańcy światów hipodiegetycznych zadają pytania o zasady rządzące ich światami (GŚ, s. 190).

¹² „Zamierzano zasięgnąć opinii ekspertów stamtąd [z innej Krainy – przyp. PGK], ale musiało to potrwać, bo wprowadzić pytania przesłano bezpośrednio do Ayrrah pocztą lotniczą, lecz odpowiedź mogła nadejść dopiero przez Llanaig i Lavath” – GŚ, s. 136; „Wieść mogła wędrować tylko łańcuszkiem, podróżowano tylko w jednym kierunku. Nie było możliwości uzgodnienia wspólnego czasu pomiędzy Krainami” – GŚ, s. 207.

kiedy czyta – poznaje historię o nieco innym przebiegu niż pozostali czytelnicy (może być też „gęstsza”, tekst poszerza się, kiedy czytelnik jest nim zainteresowany), a kiedy nie czyta – wydarzenia w powieści zwalniają lub zamierają¹³. Solipsyzm ten można łatwo wytłumaczyć niemożnością wielozadaniowości – tak jak autor nie jest w stanie pisać dwóch powieści jednocześnie, tak czytelnik nie jest w stanie aktualizować dwóch tekstów naraz. Karol Chojnowski bardzo celnie i szczegółowo zestawia fragmenty powieści z teorią recepcji czytelniczej Wolfganga Isera: „Istotne są tu dwie rzeczy: położenie akcentu na proces zamiast na produkt oraz związany z tym wirtualny charakter dzieła. Dzieło sztuki literackiej jest wirtualne, ponieważ nie jest zawarte w tekście, lecz powstaje w interakcji między czytelnikiem a tekstem”¹⁴.

Dyskursywność (aluzje do Isera i oddziaływanie hipodiegetycznych warstw tekstu) oraz interaktywność (w końcu i czytelnik zostaje wciągnięty w grę przez autora *Gniazda światów* – jest odpowiedzialny za masową śmierć bohaterów w świecie Gaveina tylko dlatego, że czytał powieść) służą „nie tylko przekazaniu refleksji na temat recepcji literatury, ale nade wszystko przeorientowaniu potocznych zapatrywań czytelnika na interpretację tekstu”¹⁵. Do współudziału czytelnika w kreowaniu opowieści i świata tekstu powrócimy później, gdy zastanowimy się nad kryptoteologicznym tłem powieści.

Światy przedstawione w *Gnieździe światów* czytany przez bohaterów *Gniazda światów* są strukturalnie podobne do otaczającej ich rzeczywistości. W nich zaś zagnieżdżone są kolejne – w sumie poznajemy ich aż pięć. Przenikliwy Haigh, który przed śmiercią notował swoje spostrzeżenia, odkrywa, że książka-matryca zbudowana jest na bazie ciągu Fibonacciego (w powieści: Bonacciego). Im głębiej zagnieżdżony świat, 1) tym krótsza i mniej dokładna jest o nim opowieść; 2) tym liczba Krain, pomiędzy którymi przenoszą się bohaterowie, jest większa; 3) tym przebywają w nich krócej (częściej się między nimi przenoszą); 4) tym bardziej złożone są Imiona Ważne (opisujące sposób śmierci postaci); 5) tym większa funkcjonuje w nich liczba wersji *Gniazda światów*, co wskazuje na kolejne i głębsze zagnieżdżenia; 6) tym mniejsza liczba wymiarów („obszarów jednolitego upływu czasu”)¹⁶.

¹³ Spowalniają też wydarzenia w świecie czytającego. Wydaje się, że kiedy Gavein czyta, choroba jego żony nie postępuje – zob. GŚ, s. 194–195.

¹⁴ K. Chojnowski, *Gniazdo światów Marka S. Huberatha w świetle teorii recepcji czytelniczej Wolfganga Isera*, [w:] *Tekstowe światy fantastyki*, red. M.M. Leś, W. Łaszkiewicz, P. Stasiewicz, Białystok 2017, s. 141.

¹⁵ Tamże, s. 151.

¹⁶ Podsumowuje to tabelka z wzorami opisującymi najważniejsze stałe w świecie powieści sporządzona przez Karola Chojnowskiego w jego tekście, zob. tamże, s. 144.

Wykorzystam teraz dyskurs Krzysztofa M. Maja charakteryzujący dystopię. Otóż jeśli uznać, że „siła teleologiczna stanowi *spiritus movens* każdego rodzaju utopizmu”¹⁷, to teleologia w dystopotezji¹⁸ będzie kakodajmonistyczna¹⁹. Władca dystopijnego logosu jest – choć nieobecny – to autorytarny, natomiast waloryzacja samej dystopii – pozytywna inkluzywnie, a negatywna ekskluzywnie²⁰.

Wszystkie poziomy *Gniazda światów* mają cechy dystopijne, ukryte pod różnego rodzaju „kamouflażami felicytologicznymi”. W diegezie opresję rasistowską równoważyć ma, oprócz koncepcji reinkarnacji, system przeprowadzek (w każdej Krainie inna rasa stoi na czele hierarchii społecznej)²¹. Światem numer 2²² rządzi agresywny konsumpcjonizm i grupy przestępcze powiązane z instytucjami zarządzającymi Krainami, ale za to oferuje się obywatelom wygodne życie we względnym luksusie. W świecie numer 3 obserwujemy jeden wielki zakład o cechach obozu pracy, produkujący żywność, gdzie jedyną pociechą może być awans w hierarchii opresyjnego systemu. Numer 4 to z kolei obraz postapokaliptycznej rzeczywistości, w której główne bohaterki obierają nomadyczny styl życia, podróżują w przystosowanym do tego kamperze, i ten styl życia jest jakąś namiastką wolności. O świecie numer 5 powiedzieć możemy już doprawdy niewiele, poza tym, że jego mieszkańcy mają o nim bardzo wybiórczą wiedzę (znają podstawy genetyki, ale uważają, że domy mieszkalne są formacjami naturalnymi!).

Jeśli „w dystopiach funkcjonuje [...] tylko **odczucie** szczęśliwości (*euthymie*), przy braku **poczucia** szczęścia (*euestó*)”²³, to z takim właśnie zjawiskiem mamy do czynienia w *Gnieździe światów*. Jednak ostatecznym

¹⁷ K.M. Maj, *Eutopie i dystopie. Typologia narracji utopijnych z perspektywy filozoficz-noliterackiej*, „Ruch Literacki” 2014, nr 2, s. 172.

¹⁸ Topotezja to opis miejsca, zob. tamże, s. 155.

¹⁹ Według Maja teleo-kakodajmonizm w dystopii jest rozumiany „jako pozorne dążenie logosu do doskonałości, a faktyczne – pogłębianie niedoskonałości” – tamże, s. 172.

²⁰ Tamże, s. 173.

²¹ W swoich rozważaniach Mazurkiewicz ostatecznie dochodzi do wniosku, że nie „anty-utopijność” *Gniazda światów* jest dla powieści kluczowa, niemniej jednak wymienia kilka jej składników. Są to: „[...] ujednoliconą urbanistyką, przepisy imigracyjne, podstawy segregacji mieszkańców poszczególnych krain, przymus uczestnictwa w przeprowadzkach [...] brak wzmutów o historyczno-politycznych uwarunkowaniach mających wpływ na powstanie prezentowanej formacji społecznej” – A. Mazurkiewicz, *O polskiej literaturze...*, s. 181.

²² Dla jasności wyводу nie posługuję się tu numerami wynikającymi z ciągu Bonacciego-Eislera, czyli ciągu Fibonacciego dostosowanego do właściwości zagnieźdzonych powieści (,-1 - 0 - 1 - 2 - 3 - 5 - 8 - 13 - 21 - 34”), a kolejnymi numerami zagnieźdzonych światów (czyli: -1 dla transcendentnego, domniemanego świata Boga/Pleromy, 0 – dla świata autora „wersji pierwszej”, Demiurga-pisarza, 1 – dla świata diegetycznego, czyli Gaveina i kolejno dla zagnieźdzonych światów: 2, 3, 4, 5).

²³ K.M. Maj, dz. cyt., s. 173 (podkr. – K.M.M.).

telosem logosu, jak się na końcu okaże, jest prawdopodobnie opowieść sama w sobie – doprowadzenie narracji do jej zakończenia. Sądzę, że powieść można nazwać metadystopią z dwóch powodów. Po pierwsze, co zauważył Adam Mazurkiewicz, każda z opowieści hipodiegetycznych nawiązuje do jakiegoś innego testu dystopijnego²⁴. Gdyby zastosować bezpieczniejsze uogólnienie, można powiedzieć, że są to sfunkcjonalizowane nawiązania (w trybie niesatyrycznej parodii czy pastiszu), które odnoszą się do całego zestawu motywów, a przez to tworzą coś na kształt dystopijnej transfikcjonalności.

Po drugie dlatego, że – w myśl odczytania kryptoteologicznego – dystopijna jest natura rzeczywistości jako takiej. W tym sensie *Gniazdo światów* należy do nurtu fantastyki socjologicznej, jest jej spóźnionym dzieckiem, które zdaje się twierdzić, że każde miejsce/świat jest po prostu złe i nieprzyjazne. Nie można nazwać *Gniazda światów* po prostu dystopią bez żadnych dodatkowych zastrzeżeń, bo jej głównym zadaniem nie jest opis, krytyka czy demaskowanie mechanizmów rządzących jakimś konkretnym (intencjonalnie lub nie) „złym” miejscem (o waloryzacji negatywnej, czy to inkluzywnie, czy ekskluzywnie). Powieść wyciąga smutne wnioski o charakterze rzeczywistości jako takiej i jej opresywnym wobec jednostki oddziaływaniu, co sprawia, że jest powieścią *sui generis* egzystencjalną.

Bodaj wszyscy piszący o *Gnieździe światów* zauważali, że korzysta ono z kilku chwytów bliskich postmodernizmowi. Chodzi przede wszystkim o rekursywną budowę szkatułkową, podkreślającą przy okazji heterotopijną naturę tego literackiego świata, oraz zagnieżdżone na poziomie diegetycznym światy hipodiegetyczne, które „mogą budzić widmo zawrotnego regresu w nieskończoność”²⁵. Rekursja ta może działać także na wyższym poziomie, tworząc piętra metadiegetyczne – i tak też dzieje się w powieści Huberatha, kiedy Gavein dedukuje istnienie poziomów 0 oraz -1. Charakter tej konstrukcji narusza zwrot do czytelnika. Główny bohater odkrywa swoją tekstualność i tworzy metalepsę, która polega na pojawieniu się na poziomie diegetycznym elementu ekstradiegetycznego (choć w tym przypadku mowa raczej o metadiegetycznym), jest transgresywnym gestem łamiącym zasady komunikacji literackiej, czyli między tym co wyobrażone a rzeczywiste: „to czytelnik realny czuje się wobec metaleptycznego procesu nieswojo”²⁶. Taki

²⁴ To dla 1 – *Wilki na wyspie* Julii Nideckiej lub/i *Sprawa honoru* Katarzyny Kuligowskiej; dla 2 – *Cena* Roberta Shecleya; 3 – *Co większe muchy* Jerzego Lipki; 4 – *Trylogia księżycowa* Jerzego Żuławskiego, *Druga jesień* Wiktora Żwikiewicza, *Ku gwiazdom* Harry’ego Harrisona; wreszcie 5 – *Twarzą ku Ziemi* Macieja Parowskiego, zob. A. Mazurkiewicz, *O polskiej literaturze...*, s. 184.

²⁵ B. McHale, *Powieść postmodernistyczna*, przeł. M. Płaza, Kraków 2012, s. 163.

²⁶ T. Swoboda, *Zakrzywienie przestrzeni reprezentacji. Parę słów o metalepsie*, „Teksty Drugie” 2005, nr 5, s. 189.

gest ma oczywiście zwrócić uwagę realnego czytelnika na fakt, że równie dobrze on sam może także być (jakaś) fikcją.

Efekt ten wzmaga jeszcze *mise en abyme*, chwyt polegający na występowaniu przedstawienia zagnieżdżonego, które przypomina poziom prymarny i stanowi jego „istotny i ciągły aspekt”²⁷. McHale konstatuje, że zabiegi te podkreślają ontologiczną dominantę powieści postmodernistycznej, w opozycji do epistemologicznej dominanty powieści modernistycznej²⁸. I tak też dzieje się w *Gnieździe światów*: zaczyna się wprowadzić od „modernistycznych” śledztw Gaveina (szuka odpowiedzi na temat świata, siebie, książki), a kończy na rozważaniach ontologicznych.

Sądzę, że bliskie postmodernizmowi są też pastisz bądź parodia w trybie hołdu²⁹, za pomocą których Huberath przywołuje szeroko rozumianą, wspomnianą już wcześniej, dystopijność. Innym zagadnieniem jest kwestia tożsamości protagonisty, która ulega gruntownej rekonstrukcji, kiedy Gavein zdaje sobie sprawę ze swojej tekstualności. Metafikcyjne zabiegi Huberatha między innymi w kontekście autoreferencyjności opisuje Chojnowski³⁰, a Anita Całek interpretuje postmodernistyczne wyznaczniki powieści w kontekście książek zbójceckich, co podkreśla jej zdaniem etyczny wymiary lektury oraz dominantę ontologiczną *Gniazda światów*³¹.

Dygresja o przyczynie trwałości systemów

Bohater opowieści osadzonej w hipodiegetycznym świecie numer 3 żyje w zakładzie produkcyjnym do złudzenia przypominającym obóz pracy. Jaspers³² zajęty jest katorżniczą pracą i fizycznymi ćwiczeniami, myje się w zimnej wodzie, je marnie, śpi na pryczy w barakach, gdzie doświadcza przemocy ze strony współtowarzyszy. Wydawać się może, że przynajmniej

²⁷ B. McHale, dz. cyt., s. 179.

²⁸ Tamże, s. 8–16.

²⁹ L. Hutcheon, *Teoria parodii. Lekcja sztuki XX wieku*, przeł. A. Wojtanowska, W. Wojtowicz, Wrocław 2007.

³⁰ K. Chojnowski, dz. cyt., s. 145–147.

³¹ A. Całek, *Przekłeta pierwsza linijka Jean-Marie Laclavetine’a i Gniazdo światów Marka S. Huberatha jako nowe książki zbójceckie*, [w]: *Loci (non) communes. Prace ofiarowane Profesor Marii Korytowskiej*, red. M. Siwiec, O. Płaszczewska, Kraków 2017, s. 321–336.

³² To oczywiście imię znaczące. Poza pogłosem egzystencjalizmu w historii powieściowego Jaspersa warto pamiętać, że nurt ten był interpretowany jako jedna z form transhistorycznej gnozy – zob. J. Jonas, *Epilog: gnostycyzm, egzystencjalizm, nihilizm*, [w]: tegoż, *Religia gnozy*, przeł. M. Klimowicz, Kraków 1994, s. 337–359. Por. M. Brumlik, *Gnostycy. Marzenie o samozbawieniu człowieka*, przeł. Ś.F. Nowicki, I. Nowicka, Gdynia 1999, s. 261–290. Brumlik opisuje nowoczesne formy gnozy, zob. tamże, s. 199–323.

jedna z Krain tego świata jest w całości takim właśnie obozem, i dopiero z niepozornego fragmentu dowiadujemy się, że tak nie jest³³.

Gdy Jaspers wykazał zdolności matematyczne, niespodziewanie awansował na stanowisko sekretarza baraku (a od przełożonego otrzymał książkę, było to oczywiście *Gniazdo światów*), później dość szybko został strażnikiem, a w końcu – komendantem. Ku jego zdziwieniu okazało się, że strażnicy rekrutowani są spośród takich jak on pracowników, a całe ich szkolenie opiera się w głównej mierze na umiejętności sprawiania pozorów władzy³⁴. Zamaskowani strażnicy pracują w innych rejonach fabryki niż te, z których pochodzą, noszą kostiumy z atrapami mięśni, poza tym: „Uczono [ich – przyp. PGK] mówić tak, by to budziło przestrach i krzyczeć tak, by zawsze narzucić swą wolę” (GŚ, s. 225).

Logika funkcjonującej w tym świecie hierarchii nie jest jasna, lecz prawdopodobnie nie opiera się na rasizmie. Lepco, przeniesiony z Darah do Taayh, zostaje młodszym pracownikiem, choć dotąd był księgowym (GŚ, s. 200), natomiast Jaspersowi mówią koledzy, że „ze strażnika się nie spada” (GŚ, s. 227), i po przeniesieniu do kolejnej Krainy, Lauhl, wciąż nim pozostanie. Dzięki temu pracownicy nie dowiedzą się o zasadach funkcjonowania systemu (w innym przypadku „wszystko by się zawaliło” – GŚ, s. 227). Dlatego też jednostki przenoszone są pomiędzy światami indywidualnie – chodzi o ocalenie istniejącego porządku:

[...] przewrót i zburzenie porządku świata nie są możliwe. Niszczyciel musiałby być nieprzeciętnie zdolnym człowiekiem, a takich wylawia się, żeby pracowali jako strażnicy. Masz tu żywy przykład... zresztą, każdy z nas jest przykładem. **Nikt nie niszczy systemu, w którym skutecznie awansuje.** Nie ma kto i nie ma powodu (GŚ, s. 227–228; podkr. – P.G.K.).

Na tym zatem polega istota funkcjonującego tu ładu: inteligentne jednostki awansując, stają się gwarantem ciągłości hierarchicznego systemu. A co wspiera taką interpretację rzeczywistości? Lektura *Gniazda światów* (przypomnijmy: Jaspers otrzymał egzemplarz po pierwszym awansie!), w której czyta się o nomadach, siostrach Ozzie i Hobeth, przemierzających ruiny cywilizacji w domu na kółkach. „Myślę, że *Gniazda światów* mają uczyć, byśmy nie zniszczyli tego, co mamy” (GŚ, s. 228) – wnioskuje jeden

³³ „Działanie fabryki spożywczej, zapewniającej żywność dla wielu tysięcy ludzi, było sprawą kluczowej wagi dla Taayh” – GŚ, s. 231.

³⁴ Podobnie jest w *Podróży jedenastej* w *Dziennikach gwiazdowych* Stanisława Lema: na planecie rządzonej przez reżym kalkulatora ludzie udają maszyny. Tichy odkrywa, że nie dość, że wszyscy są ludźmi przebranymi za roboty, to sam robot też jest człowiekiem! U Huberatha absurd nie sięga aż tak daleko. Zob. S. Lem, *Dzienniki gwiazdowe*, t. 1. (*Dzieła*, t. 2), Warszawa 1994, s. 57–97.

z bohaterów. To oznaczałoby, że znaczenie opowieści w tej szkatułkowej strukturze jest piętrowe³⁵, co z kolei implikuje pytanie o rolę ich autora i czytelnika. Zajmiemy się tym niebawem.

Gnoza i opresywny logos

Konsekwencją odkrycia przez Haigha, że *Gniazdo światów* jest zbudowane na zasadzie ciągu Bonacciego, były daleko idące wnioski, wyciągnięte dopiero przez Gaveina. Z obliczeń wynikało, że on sam jest bohaterem powieści napisanej przez autora żyjącego w świecie 0, w którym istnieje jedna Kraina. Przebywa się w niej (czyli żyje) 140 lat, funkcjonuje tylko jedno Imię Ważne determinujące śmierć („Umrzesz”), istnieje jedna wersja *Gniazda światów*, a jednolity upływ czasu odbywa się w przestrzeni o trzech wymiarach. To zatem świat, w którym Marek S. Huberath, czyli Hubert Harańczyk, napisał opublikowaną w 2000 roku przez wydawnictwo SuperNOWA powieść, i w którym to świecie ja, Adam Mazurkiewicz i Karol Chojnowski ją czytaliśmy.

Z ekstrapolacji danych dotyczących światów zagnieżdżonych wynika, że ponad światem 0 jest jeszcze świat -1³⁶. Nie ma w nim czasu, Krain, i istnieje tylko 1/12 Imienia Ważnego³⁷. To świat zamieszkiwany przez transcendentny autorytet, meta-Autora, słowem: Boga. I ten fakt zauważali bodaj wszyscy komentatorzy *Gniazda światów*, trudno jednak wyciągnąć z niego dalej idące wnioski interpretacyjne, jeśli potraktujemy powieść Huberatha jako metaforę chrześcijaństwa. Prawdopodobnie lepiej pasuje tu inny paradygmat, który nazywam gnostycznym światoodczuciem.

Nieraz zwracano już uwagę na pokrewieństwa gnozy i dystopii: pisał o tym Andrzej Juszczyk³⁸, jako gnostyczną metaforę traktował *Limes inferior*

³⁵ Między innymi dlatego nie można zgodzić się z Markiem Oramusem, gdy pisze o rozdziałach opisujących światy hipodiegetyczne *Gniazda światów* tak: „Ta środkowa część oddziela niepotrzebnie istotne wobec siebie partie powieści, wybija ją z tempa, zaś pod względem literackim i koncepcyjnym nie jest warta nic” – M. Oramus, *Teoria hierarchii światów*, [w]: tegoż, *Rozmyślenia nad tlenem: przygody człowieka czytającego*, Olsztyn 2014, s. 110.

³⁶ Nie wynika to wszakże ani z ciągu Fibonacciego, ani Bonacciego-Eislera. Haigh pisze w swoich notatkach z lektury tak: „autor *Gniazda światów* tak ustalił reguły, aby Superświat »-1« był błędem logicznym!” (GŚ, s. 260).

³⁷ Skoro to 1/12, to „Może Czytelnik z Superświata »-1« jakoś otarł się o śmierć” (GŚ, s. 261) – to zdanie przywoływali interpretatorzy powieści, sugerując wątek chrystologiczny.

³⁸ A. Juszczyk, *Stary wspaniały świat. O utopiach pozytywnych i negatywnych*, Kraków 2014. W książce wykazano intrygujący związek między „pierwszymi” eutopiami (tj. *Utopią* Thomasa More’a, *Christianopolis* Johanna Valentina Andrae, *Miastem Słońca* Tommaso Campanelli oraz *Nową Atlantydą* Francisca Bacona) a fragmentami dyskursu gnostycznego. Juszczyk analizuje też dystopie (*My* Jewgienija Zamiatina, *Nowy wspaniały świat* Aldousa

Janusza A. Zajdla Krzysztof Uniłowski³⁹, a Fryderyk Kwiatkowski⁴⁰ zestawili ważniejsze cechy ruchów antycznych z hollywoodzkimi produkcjami ostatnich dekad.

Antyczny gnostycyzm⁴¹ opiera się na dualizmie świata duchowego i materialnego. Ten pierwszy, Pleroma, jest miejscem bytowania dobrego, transcendentnego Boga, ten drugi został stworzony przez Demiurga i jest strzeżony przez podległych mu archontów. Ludzie (niekoniecznie wszyscy – gnostycyzm był elitarystyczny, ezoteryczny, operował specyficzną ekonomią zbawienia) posiadają, oprócz ciała i duszy, także ducha (*pneumę*), którego muszą przy użyciu tajemnej wiedzy (*gnosis*) obudzić. Dzięki niej będą mogli powrócić do dobrego, pozaświatowego Boga. Gnostycyzm implikuje hierarchiczność światów oraz zakłada (w niektórych wariantach) możliwość reinkarnacji (metempsychozy). Jedną z najbardziej przejrzystych wykładni gnostycyzmu jest *Hymn o perle*⁴². Wyabstrahowany z niego schemat fabularny znajduje oddźwięk w narracjach dystopijnych: uprzywilejowana jednostka, funkcjonująca w nieprzychylniej rzeczywistości, i zyskawszy wiedzę o jej naturze, podejmuje udaną (z reguły, choć nie zawsze) próbę ucieczki poza ten świat, do miejsc wolnych od opresji Demiurga, ojca logosu.

Sądzę jednak, że bardziej operatywnym jest zestawienie nowoczesnych i ponowoczesnych narracji z **gnozą**, jako transhistoryczną postawą (światoodczuciem), której antyczny **gnostycyzm** był jednym z przejawów (ograniczonym historycznie, terytorialnie i kulturowo, za to zinstytucjonalizowanym i mającym cechy religii)⁴³. Przeobrażenia wiodące od antycznego ruchu

Huxleya i *Rok 1984* George'a Orwella). Podsumowuje tak: „Wyraźnie widoczna jest jednak współbieżność założeń utopistycznych z koncepcjami wypracowanymi przez prawie 2000 lat istnienia gnozy, która może świadczyć o wspólnym dla obu zjawisk protoreligijnym przeświadczeniu, iż człowiek »nie jest z tego świata«” (tamże, s. 167).

³⁹ K. Uniłowski, *Nadzieja z gwiazd. O wątku gnostyckim w Limes inferior Janusza A. Zajdla*, [w]: tegoż, *Krytyka po literaturze*, Katowice 2020, s. 161–187.

⁴⁰ F. Kwiatkowski, *Czym są gnostyckie dystopie? Refleksja nad gnostycką wizją świata w badaniach nad dystopiami*, [w]: *Narracje fantastyczne*, red. K. Olkusz, K.M. Maj, Kraków 2017, s. 253–274. Praca ta przynosi też obszerne zestawienie studiów nad gnostycyzmem i dystopią.

⁴¹ Zob. G. Quispel, *Gnoza*, przeł. B. Kita, Warszawa 1988.

⁴² H. Jonas, dz. cyt., s. 128–144.

⁴³ Tutaj powołuję się na Jerzego Prokopiuka: „»Gnozę« należy odróżnić od »gnostycyzmu«; podobnie też pochodzące od nich przymiotniki: »gnostyczny« i »gnostycki«. Przez »gnozę« rozumiem poznanie i wiedzę inicjacyjną, oświecenie czy wtajemniczenie dające człowiekowi poznanie Bóstwa lub świata duchowego; gnoza tak pojęta występowała w całej historii rodzaju ludzkiego w najróżniejszych formach poglądów i szkół ezoterycznych. »Gnostycyzm« natomiast to tylko jedna z takich form historycznych, powstała w Egipcie, Syrii i Iranie i istniejąca mniej więcej w ciągu I–V w. n.e.” – J. Prokopiuk, *Triadyczna perspektywa relacji między dobrem a złem*, „Literatura na Świecie” 1979, nr 10, s. 31–32, przyp. 13. Zob. też krótką, ale instruktywną książkę: tegoż, *Gnoza i gnostycyzm*, Kraków 2019.

religijnego do transhistorycznej postawy cechują: sekularyzacja, relokacja transcendentnego autorytetu w immanentny oraz coraz mocniej akcentowany wątek samozbawienia, do którego niezbędna jest tajemna (a przynajmniej nie powszechna) wiedza (*gnosis*). Za tak rozumianą gnozę może być uznany egzystencjalizm, komunizm, psychoanaliza czy transhumanizm – każda z tych wielkich narracji oferuje inaczej rozumiane zbawienie za pomocą jakiejś wiedzy o świecie (o kondycji jednostki, relacjach ekonomicznych, przepracowaniu nieświadomego, czy o uwolnieniu z ograniczeń biologii, a więc materii)⁴⁴.

Gnostyczne światoodczucie charakteryzuje się szeroko pojętym egzystencjalizmem (jednostka odczuwa opresywny charakter rzeczywistości), określoną teodyceą (zły świat został stworzony przez Demiurga, a nie dobrego, transcendentnego Boga) oraz soteriologią (świat może zostać zbawiony dzięki ludzkiej wiedzy i aktywności) opartą na predestynacji (samozbawienia dostępują wybrani). Gnoza często implikuje ewolucjonizm oraz progresywnizm, przejawiającym się zaufaniem pokładanym w szeroko rozumiany teleologiczny postęp⁴⁵.

I tak właśnie skonstruowane jest *Gniazdo światów*: opresywny wobec jednostek świat został stworzony przez złego Demiurga (pisarza) z poziomu 0, a samopoznanie (Gavein odkrywa, że jest postacią i tworzy metałepsę) przynależy tylko predestynowanemu (także z racji bycia protagonistą) i zależy nie tyle od lektury *Gniazda światów*, ile od jej odpowiedniego odczytania, zwłaszcza że jej tekst nie jest tajny, czy zabroniony przez władzę⁴⁶. To właśnie **interpretacja tekstu** pełni tu rolę niezbędnej do samozbawienia *gnosis*: „Wiara, że jest tylko bohaterem powieści zagnieżdżonej w innym świecie i nadzieja na Katalog sprawiły, że [Gavein – przyp. PGK] poczuł się niezwiązany ze swoim światem” (GŚ, s. 273). Dopiero w tym momencie główny bohater doświadcza gnostycznego przebudzenia ze snu (tak jak bohater *Hymnu o perle*).

⁴⁴ O tak rozumianej gnozie pisałem w: P. Gorliński-Kucik, *TechGnoza, uchronia, science fiction. Proza Jacka Dukaja*, Katowice 2017, oraz w: P. Gorliński-Kucik, *Głos budującego na pustyni. Kryptoteologia gnozy technologicznej*, „FA-art” 2016, nr 3, s. 45–63. Tutaj przywołuję najważniejsze założenia takiego rozumienia gnozy.

⁴⁵ Eric Voegelin tak charakteryzuje postawę gnostyczną: „1) niezadowolenie jednostki z własnego położenia w świecie; 2) przekonanie o tym, że tego przyczyną jest zła organizacja świata, nie wynika to zaś z marnej kondycji człowieka; 3) wiara w zbawienie świata od zła; 4) przekonanie, iż porządek bytu zmieniać się będzie w procesie dziejowym; 5) wiara, że zmiana tego porządku i akt zbawienia leżą w gestii człowieka; 6) konstruowanie formuły zbawienia siebie i świata” – E. Voegelin, *Gnostyckie ruchy masowe naszych czasów*, przeł. D. Leszczyński, L. Rasiński, „Odra” 1998, nr 11, s. 35 – cyt. za: M. Czerwiński, *Smutek labiryntu. Gnoza i literatura. Motywy, wątki i interpretacje*, Kraków 2013, s. 26.

⁴⁶ Przedmowa do książki-w-książce w pewien sposób podpowiada odpowiedni styl lektury (GŚ, s. 180–181).

Czy Gavein wymyka się ostatecznie Demiurgowi i – wbrew temu, że czytelnik jednak nie przestał czytać – trafia do świata -1, do Katalogu-Biblioteki, w której spotka się ze wszystkimi bliskimi? Tego nie dowiadujemy się ze względu na otwarte zakończenie, jednak spotkany kot Roan, który występował wcześniej w świecie 4, daje Gaveinowi nadzieję.

Oczywiście, pojawienie się w tekście czy to Czytelnika, czy Autora nigdy nie narusza granicy między intra- a ekstratekstualnym, bariera jest nieprzenikniona, „ontologiczne, krótkie spięcia tak naprawdę nigdy się nie zdarzają, teksty tylko je **pozorują**”⁴⁷. Jednak to, że Autor czy meta-Autor ostatecznie się w *Gnieździe światów* nie pojawiają – może być znaczący. Może Gavein się pomylił? Może jego interpretacja była chybiona?

Kilka elementów jest tu jednak nieoczywistych. *Gniazdo światów* jako książka-w-książce (motyw książki jest charakterystyczny dla narracji dystopijnych) z jednej strony, jako owoc Demiurga, uprawomocnia jego logos – dzieje się tak na przykład w hipodiegetycznym świecie 3. Z drugiej strony jest formą ucieczki, czy to w przenośni (postaci zagłębiają się w lekturze, aby znaleźć wytchnienie od przygniatającej rzeczywistości – wtedy jest charakterystycznym dla dystopii „wentylem bezpieczeństwa logosfery”⁴⁸, otwierającym drzwi percepcji), czy dosłownie – ucieczką ze świata Demiurga.

Niejednoznaczna jest też rola Gaveina. Z jednej strony jako David Śmierć (tak nazywają go mieszkańcy Davabel, gdy okazuje się, że powoduje falę zgonów) jest postacią obdarzoną mocą destrukcji świata, w którym żyje (jest nieśmiertelny, powoduje masowe śmierci, kataklizmy). Być może mieści się to w ramach opowieści Demiurga, a być może jest to efekt uprzywilejowania głównego bohatera. Z drugiej strony właśnie tym, że jego świat jest powieścią, wyjaśnia się irracjonalną falę umieralności („To nie jest moja paranoiczna kreacja rzeczywistości. To musi być książka! [...] Dla fabuły łamią się wszystkie reguły” – GŚ, s. 269). Nie do końca zatem wiadomo, co zależy od Demiurga-pisarza, a co jest rewolucyjnym gestem bohatera. Pamiętajmy, że aktem mającym wyrwać Gaveina spod władzy logosu jest odebranie sobie życia („Decyduję się popełnić samobójstwo [...]. Tylko tak umknę czytelnikowi ze Świata Zero” – GŚ, s. 271).

Jeśli świat -1 jest, jak założył Gavein, Kartoteką, swoistym indeksem, w którym – niczym niewcielone dusze (*pneuma*) – bytują prefiguracje wszystkich postaci, znaczy to, że jego uprzywilejowanie nie polega na tym, że zostanie zbawiony (bo zbawieni zostaną wszyscy), a na tym, że spowodować ma ich zbawienie poprzez rozpad świata Demiurga. Byłby zatem Gavein postacią *sui generis* mesjańską?

⁴⁷ B. McHale, dz. cyt., s. 304 (podkr. – B.MH.).

⁴⁸ K.M. Maj, dz. cyt., s. 170–171.

Imię Ważne, na niektórych poziomach jawne, na innych tajne, określa sposób śmierci danej postaci⁴⁹. Im głębiej zagnieżdżony świat, tym jest ono bardziej złożone. Imię Lindy ze świata 5 brzmi „Flo-Vor-Mytz-Int-Udda”, co oznacza „Od ognia wywołanego przez walkę wywołaną przez mózg wywołany przez wnętrze wywołane przez piorun” (GŚ, s. 212). W świecie 0 jest za to tylko jedno Imię Ważne i brzmi po prostu „Umrzesz”. Gavein wpada zatem na pomysł: „Wystarczająco długi Kod Śmierci niesie tyle wieści o zgonie właściciela, że zawiera pełną informację o jego budowie fizycznej? Może więc nie należy rozróżniać Kodu Życia i Kodu Śmierci? Może to ten sam Kod...? Nie wiem, jak daleko wolno snuć analogie” (GŚ, s. 265).

Biorąc pod uwagę strukturalne podobieństwo poziomów diegezy (podług logiki chwytu *mise en abyme*), budowę świata opartą na matematycznym ciągu liczb oraz zaszyty w nim przez to kod, to wydaje się, że świat ten jest *de facto* systemem o fraktalnej budowie:

Może mieszkańcy światów o numerach bardzo wysokich też nie są ludźmi...? Może to istoty prostsze, jak bakterie...? – zastanawiał się Gavein. – Może dlatego mogą rozmnażać się bardzo szybko, w czasie pobytu w jednej Krainie...? Jeśli tych Krain jest bardzo wiele, to każda z nich musi być maleńka. Cały glob upodobni się do tkanki biologicznej o komórkach-Krainach, w których przebywają bakterie – bohaterowie powieści” (GŚ, s. 265).

Przywodzi to na myśl antyczny hermetyzm, w myśl którego na wszystkich poziomach świata panuje analogia i synchroniczność zmian (*as above, so below*). Jak głosi słynna *Tablica Szmaragdowa*: „To, co jest niżej, jest jak to, co jest wyżej, a to, co jest wyżej, jest jak to, co jest niżej, dla przeniknięcia cudów tej rzeczy. I tak jak wszystkie rzeczy powstały z jednego, z myśli jednego, tak wszystkie rzeczy zostały zrodzone z tej jednej rzeczy, przez przystosowanie”⁵⁰.

Analogia ta rozumiana jako analogia między światem duchowym a materialnym, z czasem zimmanentyzowała się (podobnie jak gnoza), dając początek wpierw alchemii (poszukującej jakiejś „zasady świata”), a następnie – nowożytnej chemii. Innymi słowy: „Hermetyzm był filozofią, a alchemia empirią nauki usiłującej znaleźć klucz do tajemnicy materii i zbadania związku człowieka (mikrokosmosu) z wszechświatem (makrokosmosem)”⁵¹.

⁴⁹ Redukowanie imion do symboli i znaków jest charakterystyczne dla dystopii (zob. K.M. Maj, dz. cyt., s. 167), przy czym Imię Ważne będzie tym właściwym, a inne imiona (np. Gavain czy Dave – w zależności od Krainy, w której mieszka) kryptonimami. W *Gnieździe światów* Imiona Ważne są w zasadzie zaszyte w systemie, ale bohaterowie nie mają tej świadomości. Chronią je zresztą przed innymi ludźmi.

⁵⁰ Cyt. za: R. Bugaj, *Hermetyzm*, Wrocław 1991, s. 120.

⁵¹ Tamże, s. 6. Por. motto powieści: „Cokolwiek ledwie rozróżnieniem, / Czarne i białe, zero i jeden, / Tu nic ponad pieśń” (GŚ, s. 5).

Centralną postacią hermetyzmu był Hermes Trismegistos⁵², reprezentujący wiedzę tajemną, syntezę duchowości, nauki i sztuki. To synkretyczne bóstwo powstało z połączenia greckiego Hermesa i egipskiego Thota (a wedle niektórych – także i żydowskiego Mojżesza). Zarówno Hermes, jak i Thot uznawani byli za wynalazców pisma. Tradycja hermetyczna widzi w Hermesie ojca Logosu. Sokrates w *Kratylosie* Platona mówi tak:

Przecież i Pan, syn Hermesa, ma podwójną naturę, przyjacielu. [...] Wiesz, że mowa (λόγος) wszystko [...] oznacza, toczy się i porusza wszystko bezustannie i ma podwójną wartość – jest prawdziwa i fałszywa. [...] Czyż to, co prawdziwe, nie jest gładkie i boskie, i mieszka w górze wśród bogów, fałsz zaś nisko, wśród wielu spośród ludzi, jest chropowaty i koźli [...]. Słusznie więc, żeby ten, który „wszystko” [...] wyjawia i „zawsze porusza” [...], był zwany „Pàn aipólos” (Panem kozłarzem) – podwójnej przecież natury syn Hermesa, u góry gładki, u dołu chropowaty, podobny do kozła. Jest więc Pan albo sam „Logosem”, albo jego bratem, jeśli jest synem Hermesa, wszak nie dziw, że brat do brata podobny⁵³.

W tradycji hermetycznej Logos jako pierwiastek twórczy odgrywa niezwykle ważną rolę, i wedle niektórych badaczy właśnie hermetyczne jest jego pochodzenie⁵⁴. Relacja Hermesa (Rozumu) i Logosu uruchamia następnie dość złożoną kosmogonię⁵⁵, wskutek której powstał świat. Nawiązanie do spekulacji hermetycznej przydaje się zwłaszcza w kontekście metadystopijnego charakteru *Gniazda światów*. Istotny jest tu przede wszystkim Hermes jako ojciec Logosu o podwójnej naturze, gładkiej i chropowatej – do czego zaraz przejdziemy.

Zbawienie przez interpretację

Wypada zatem zapytać, jaki charakter ma opresja serwowana bohaterom *Gniazda światów* na każdym z hipodiegetycznych poziomów? Otóż tworzywem i zarazem narzędziem Demiurga-pisarza jest język, dyskurs, innymi słowy – logos.

⁵² K. Banek, *W kręgu Hermesa Trismegistosa. Rozważania na temat genezy mitu i kultu*, Warszawa 2013.

⁵³ Platon, *Kratylos*, przeł. W. Stefański, Wrocław 1990, s. 26. O logosie w filozofii greckiej w kontekście hermetyzmu zob. K. Banek, dz. cyt., s. 108–109.

⁵⁴ R. Bugaj, dz. cyt., s. 19–21, por. T. Zieliński, *Hermes Trismegistos*, Sandomierz 2017, s. 39–42.

⁵⁵ Zob. R. Bugaj, dz. cyt., s. 48–49. Krzyżujące się ze sobą koncepcje dualistyczne i panteistyczne przyniosły w efekcie kres hermetyzmu.

Cóż wynika z tak skonstruowanej, dyskursywnej metadystopii? Samozbawienia dostąpił Gavein dzięki studiowaniu i interpretowaniu tekstu, który opisywał jego świat, bo w istocie **ten tekst jest światem**, w którym żyje, a zatem – dla Gaveina – *il n'y a pas de hors-texte*. Na hipodiegetycznym poziomie, gdzie metalepsa staje się gnostycznym samozbawieniem, fraza Derridy działa z niezwykłą mocą. Tak, dla Gaveina nie ma nic poza tekstem, ale potencjał interpretacyjny powieści leży oczywiście w prawidłowym rozumieniu słów francuskiego filozofa: to świat jest tekstem, który musimy interpretować (jeśli chcemy zostać zbawieni od jego opresji – dopowiada Huberath).

Miał zatem rację Chojnowski, kiedy podkreślał rolę czytelnika w powieści Huberatha. W świetle gnozy można jednak powiedzieć, że nie chodzi tylko o konkretyzację czy współtworzenie tekstu, ale także o zbawienie. Z jednej strony czytelnik jest zatem pomocnikiem Demiurga, archontem sterującym hipodiegetycznymi więzieniami, ale na „swoim” poziomie może (choć nie musi) zostać czytelnikiem, który poprzez interpretację uzyskuje zbawienie i zmierza w stronę transcendentnego Boga.

Podążam teraz ponownie tokiem myślenia Krzysztofa M. Maja. Jeśli eutopie i dystopie są dialogiczne i krytyczne, to krytyczność ta wyraża się w niemożności równoważnego dialogu, bo ten jest zagłuszony głosem jednego logosu. Za Derridą badacz dochodzi do wniosku, że „oczywisty staje się związek *idée fixe* utopisty z logocentryzmem utopotezji”⁵⁶, bowiem „Ojciec [logosu] zawsze podejrzewa i nadzoruje pismo”⁵⁷. Logos reprezentuje swojego ojca (przywódcę, kapitał, dobro), którego „nie można [...] postrzegać po kar-tezjańsku, jasno i wyraźnie”⁵⁸, nie można mu, jak słońcu, spojrzeć w twarz. Z tego właśnie, zdaniem Maja, wniosek wyciągają dystopie⁵⁹:

Skoro jednak o źródle logosu zaświadcza tylko jego świadectwo, nad którym w dodatku narastają kolejne znaczenia symboliczne, to co, jeśli ojciec nie jest „postacią dobra (*agathon*)”, lecz wcielonego zła, zafalszowującego utopijne słowo i fundującego socjostazę na perfidnym „kłamstwie założycielskim”?⁶⁰

⁵⁶ K.M. Maj, dz. cyt., s. 165.

⁵⁷ J. Derrida, *Ojciec logosu*, przeł. B. Banasiak, „Colloquia Communia” 1988, nr 1–3, s. 306.

⁵⁸ K.M. Maj, dz. cyt., s. 165.

⁵⁹ Por.: „Celem ewolucji myślenia utopijnego wydaje się dekonstruowanie pewnego siebie centralistycznego dyskursu, potencjalnie totalitarnego, opartego na fabrykowanej oczywistości i na wielosłowniu. Antyutopia dezorganizuje ten dyskurs od wewnątrz. Zwraca uwagę na przezroczystość eutopijnego języka, traktując go jako funkcję siły władzy. [...] Dystopia systematyzuje destrukcyjne dla utopii, podkreślane przez antyutopię, zainteresowanie językiem. Usprawiedliwione wydaje się nawet oparcie gatunkowej specyfiki dystopii na kryterium przesunięcia punktu ciężkości z idei na słowo (zwłaszcza zapisane)” – M.M. Leś, dz. cyt., s. 25–26. O logosie w utopiach zob. tamże, s. 16–36.

⁶⁰ K.M. Maj, dz. cyt., s. 166.

I nieco dalej: „W dystopii ojciec logosu ukazuje najbardziej złowróżbne ze swych oblicz: nieobecna twarz władcy, wykorzystującego »władzę dyskursu« do zakłamywania przekazu o świecie”⁶¹. Bowiem: „[...] władca logosu już wie, że to władza nad słowem stanowi klucz do zwycięstwa nad wolnością”⁶². Figurą takiego ojca logosu jest zatem Wielki Brat z *Roku 1984* Orwella. Jest nią także autor *Gniazda światów*, Demiurg z poziomu 0. Za to jego syn, logos, powieść **dosłownie jest światem** przedstawionym.

Zatem w dyskursie spekulacji hermetycznej to syn Hermesa, Pan-Logos, pod nieobecność swego ojca pokazuje swój „chropowaty” i „koźli” charakter. I z tym logosem, systemem, kodem – muszą poradzić sobie mieszkańcy świata. Bo „w wizjach dystopijnych na pierwszy plan wysuwa się system”⁶³, a „dystopia zawsze będzie praktyką technologii informacyjnej, badającą moc słowa”⁶⁴.

Natomiast bohaterowie *Gniazda światów*, jeśli podążyc śladem interpretacji gnostycznej – nie będą elementami świata przedstawionego powieści (fragmentami logosu)⁶⁵. Pochodzą bowiem (przynajmniej niektórzy z nich) z Katalogu-Biblioteki, ze świata -1, są boskimi iskrami, istotami pneumatycznymi (duchowymi) spadłymi w świat logosu-dyskursu. Aby się wydostać, muszą przede wszystkim ten dyskurs przejrzeć, rozszyfrować, odpowiednio zinterpretować (za pomocą tekstu zagnieżdżonej powieści). Taki właśnie plan realizuje Gavein.

I w tym właśnie upatruję egzystencjalnej propozycji wynikającej z powieści Huberatha. *Gniazdo światów* było w świecie powieści tekstem znany i dostępnym. Czytał go wprawdzie Wilcox, lecz dopiero Haigh był w stanie, dzięki odpowiedniej interpretacji, zrozumieć jego znaczenie⁶⁶. Gavein, korzystając z jego notatek, wykorzystał tę interpretację i „postawił kropkę nad i” – dopełnił metalepsy i zwrócił się do czytelnika-współautora („Mówię do ciebie. Właśnie do ciebie, który teraz masz tę książkę w dłoniach. Przystan! ją czytać! [...]” – GŚ, s. 268), pojął tekstowy charakter swojego istnienia. Zatem odpowiednia interpretacja jest nie tylko sposobem na funkcjonowanie w świecie, ale przede wszystkim – sposobem na samozbawienie. Interpre-

⁶¹ Tamże, s. 167.

⁶² Tamże.

⁶³ M.M. Leś, dz. cyt., s. 252.

⁶⁴ Tamże, s. 254. Leś pisał tu o fantastyce socjologicznej w kontekście cybernetyki. „Cybernetyka to nauka kontroli nad systemem, co oczywiście może być rozszerzane na teorię władzy” – tamże, s. 257.

⁶⁵ Choć dostrzegają w sobie cechy Autora/Demiurga, zob. GŚ, s. 264.

⁶⁶ Co ciekawe – na Wilcoxa powieść działa destrukcyjnie – antykwariusz popada w obłąd i popełnia samobójstwo. Za to na Heigha, a potem na Gaveina – konstruktywnie, zob. GŚ, s. 131.

tacja i bycie predestynowanym do samozbawienia protagonistą czytanej/pisanej powieści.

Nie możemy jednak zapomnieć, że *Gniazdo światów* jest swoistą metadystopią! Kiedy Gavein zwraca się do mnie, czytelnika, słowami: „Ale ty też jesteś czytany. Przynajmniej wiesz, jak to sprawdzić, obserwując otaczający świat” (GŚ, s. 275), to nawet jeśli granica między intra- i ekstratekstualnym nie zostaje złamana, to jest to bodaj najważniejsza lekcja tej powieści. Nie ma tu za bardzo miejsca na eutopijny optymizm, na pozytywną waloryzację, bowiem każda rzeczywistość, bez względu na stopień zagnieżdżenia, to opresywne, stworzone przez Demiurga i pilnowane przez archontów więzienie zbudowane z logosu. I tego możemy być pewni bardziej niż niepewnego zbawienia.

BIBLIOGRAFIA

- Banek K., *W kręgu Hermesa Trismegistosa. Rozważania na temat genezy mitu i kultu*, Warszawa 2013.
- Brumlik M., *Gnostycy. Marzenie o samozbawieniu człowieka*, przeł. Ś.F. Nowicki, I. Nowicka, Gdynia 1999.
- Bugaj R., *Hermetyzm*, Wrocław 1991.
- Calek A., *Przekłeta pierwsza linijka Jean-Marie Laclavetine’a i Gniazdo światów Marka S. Huberatha jako nowe książki zbójckie*, [w]: *Loci (non) communes. Prace ofiarowane Profesor Marii Korytowskiej*, red. M. Siwiec, O. Płaszczewska, Kraków 2017.
- Chojnowski K., *Gniazdo światów Marka S. Huberatha w świetle teorii recepcji czytelniczej Wolfganga Isera*, [w]: *Tekstowe światy fantastyki*, red. M.M. Leś, W. Łaszkiwicz, P. Stasiewicz, Białystok 2017.
- Czerwiński M., *Smutek labiryntu. Gnoza i literatura. Motywy, wątki i interpretacje*, Kraków 2013.
- Derrida J., *Ojciec logosu*, przeł. B. Banasiak, „Colloquia Communia” 1988, nr 1–3.
- Dukaj J., *Krajobraz po zwycięstwie, czyli polska fantastyka AD 2006*, „Nowa Fantastyka” 2007, nr 1.
- Gorliński-Kucik P., *Głos budującego na pustyni. Kryptoteologia gnozy technologicznej*, „FA-art” 2016, nr 3.
- Gorliński-Kucik P., *TechGnoza, uchronia, science fiction. Proza Jacka Dukaja*, Katowice 2017.
- Huberath M.S., *Gniazdo światów. Wersja jedyna*, Warszawa 2000.
- Hutcheon L., *Teoria parodii. Lekcja sztuki XX wieku*, przeł. A. Wojtanowska, W. Wojtowicz, Wrocław 2007.
- Jonas H., *Religia gnozy*, przeł. M. Klimowicz, Kraków 1994.
- Juszczyk A., *Stary wspaniały świat. O utopiach pozytywnych i negatywnych*, Kraków 2014.
- Kaczor K., *Z „getta” do mainstreamu. Polskie pole literackie fantasy (1982–2012)*, Kraków 2017.

- Knight D., *Book Reviews: The Dissecting Table*, „Science Fiction Adventures” 1952, listopad.
- Kukulak S.P., *O trzech zegarach. Relatywistyczne fabuły w polskiej fantastyce naukowej (Lem – Huberath – Snerg)*, „Creatio Fantastica” 2018, nr 2.
- Kwiatkowski F., *Czym są gnostyckie dystopie? Refleksja nad gnostycką wizją świata w badaniach nad dystopiami*, [w]: *Narracje fantastyczne*, red. K. Olkusz, K.M. Maj, Kraków 2017.
- Lem S., *Dzienniki gwiazdowe*, t. 1, (*Dzieła*, t. 2), Warszawa 1994.
- Leś M.M., *Fantastyka socjologiczna. Poetyka i myślenie utopijne*, Białystok 2008.
- Maj K.M., *Eutopie i dystopie. Typologia narracji utopijnych z perspektywy filozoficzno-literackiej*, „Ruch Literacki” 2014, nr 2.
- Mazurkiewicz A., *Fantastyka naukowa wobec tradycji religijnej*, [w]: *Nadprzyrodzone*, red. E. Przybył, Kraków 2003.
- Mazurkiewicz A., *O polskiej literaturze fantastycznonaukowej lat 1990–2004*, Łódź 2007.
- McHale B., *Powieść postmodernistyczna*, przeł. M. Płaza, Kraków 2012.
- Oramus M., *Teoria hierarchii światów*, [w]: tegoż, *Rozmyślenia nad tlenem: przygody człowieka czytającego*, Olsztyn 2014.
- Platon, *Kratylos*, przeł. W. Stefański, Wrocław 1990.
- Prokopiuk J., *Gnoza i gnostycyzm*, Kraków 2019.
- Prokopiuk J., *Triadyczna perspektywa relacji między dobrem a złem*, „Literatura na Świecie” 1979, nr 10.
- Quispel G., *Gnoza*, przeł. B. Kita, Warszawa 1988.
- Sapkowski A., *Rękopis znaleziony w smoczej jaskini. Kompendium wiedzy o literaturze fantasy*, Warszawa 2005.
- Swoboda T., *Zakrzywienie przestrzeni reprezentacji. Parę słów o metalepsie*, „Teksty Drugie” 2005, nr 5.
- Uniłowski K., *Nadzieja z gwiazd. O wątku gnostyckim w Limes inferior Janusza A. Zajdla*, [w]: tegoż, *Krytyka po literaturze*, Katowice 2020.
- Voegelin E., *Gnostyckie ruchy masowe naszych czasów*, przeł. D. Leszczyński, L. Rasiński, „Odra” 1998, nr 11.
- Zieliński T., *Hermes Trismegistos*, Sandomierz 2017.

Piotr Gorliński-Kucik – doktor nauk humanistycznych, literaturoznawca, pracuje w Instytucie Literaturoznawstwa na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach; zajmuje się polską prozą współczesną, kulturą popularną oraz literaturą *science fiction*, autor monografii *TechGnoza, uchronia, science fiction. Proza Jacka Dukaja* (Katowice 2017). ORCID: 0000-0003-3733-4023. E-mail: <piotr.gorlin-ski-kucik@us.edu.pl>.

Piotr Gorliński-Kucik – PhD in humanities (in literary studies), he works in the Institute of Literary Studies (Faculty of Humanities at the University of Silesia in Katowice); during his studies, he has focused on Polish contemporary prose, popular culture and science fiction literature. Author of *TechGnosis, Uchronia, Science Fiction. The Prose of Jacek Dukaj* (Katowice 2017). ORCID: 0000-0003-3733-4023. E-mail: <piotr.gorlin-ski-kucik@us.edu.pl>.

„Ani cienia wspólnoty”. Wątki immunologiczne w powieściach Magdaleny Tulli

ABSTRACT. Woźniak Adam, „Ani cienia wspólnoty”. Wątki immunologiczne w powieściach Magdaleny Tulli [“No Hope for Community”. Immunity in Magdalena Tulli’s Novels]. „Przestrzenie Teorii” 37. Poznań 2022, Adam Mickiewicz University Press, pp. 179–200. ISSN 1644-6763. DOI 10.14746/pt.2022.37.10.

The paper is an attempt to interpret Magdalena Tulli’s novels in the context of the immunological paradigm. Immunological threads are traced on three levels: firstly, in the context of the communities described in *Sny i kamienie* [Dreams and stones], *Skaza* [Flaw] and *W czerwieni* [In Red]; secondly, with regard to the narrative constantly encountering problems such as ‘unwanted threads’ that degenerate the stories and prevent the narrative from bringing them to an end. Thirdly, in the context of post-memory, that is, a memory with its roots extending beyond the experiences of the subject. According to the thesis she puts forward, Tulli activates the immunological discourse on these three levels.

KEYWORDS: the immunization paradigm, biopolitics, Magdalena Tulli, Michel Foucault, narration, post-memory, Roberto Esposito

W obrębie refleksji nad prozą Magdaleny Tulli można wyróżnić przynajmniej trzy klasy zagadnień teoretycznych. Pierwsza z nich dotyczy miasta, państwa czy – ogólniej ujmując – wspólnoty. Za głównych bohaterów pierwszych powieści pisarki należy uznać właśnie byty kolektywne. Konstruowane przez Tulli zbiorowe „ja” wymaga przy tym ciągłej ochrony z uwagi na zagrożenie degeneracją, wywołane przez przekraczających granicę kolektywnego podmiotu obcych. Problem ten najczęściej kojarzony jest przez badaczy ze schematem działania XX-wiecznych totalitaryzmów, pogromami, a szczególnie z Holocaustem. Druga klasa zagadnień odnosi się do kwestii związanych z przynależnością autorki *Szumu* do drugiego pokolenia po Holocaustu. W tym kontekście teksty autorki badane są przy użyciu kategorii postpamięci i traumy¹. Kryzys dotyczy tu wprawdzie podmiotu indywidualnego, lecz jego charakter pozostaje podobny jak w przypadku wspólnoty. Wiąże się on z przeniknięciem do „ja” pewnych elementów „nie-ja” (na przykład pamięci o wydarzeniach, których podmiot nie doświadczył osobiście).

¹ Zob. np. A. Tippner, *Sensing the meaning, working towards the facts: drugie pokolenie a pamięć o Zagładzie w tekstach Bożeny Keff, Magdaleny Tulli i Agaty Tuszyńskiej*, „Teksty Drugie” 2016, nr 1, s. 68–87.

Trzecia z klas mieści w sobie szereg zagadnień dotyczących narracji, które są istotne szczególnie w kontekście *Trybów* oraz *Skazy*. I tu, podobnie jak w dwu pierwszych przypadkach, za degenerację, która dotyka opowieści, nie pozwalając jej w pełni rozkwitnąć, odpowiada przedostanie się do niej czynników zewnętrznych.

Celem tekstu jest wykazanie, że trzy wskazane powyżej grupy zagadnień realizują w powieściach Tulli wspólny model myślenia. Model ten odpowiada temu, co Roberto Esposito nazwał „paradygmatem immunizacji”². Omawiane pola łączy przede wszystkim podobne, immunologiczne, rozumienie kryzysu, który zostaje utożsamiony z przedostaniem się niechcianych elementów przez granicę bezpieczeństwa konstruowaną przez podmiot. W obrębie utworów autorki *Szumu* toczy się nieustanna walka o czystość, szczelność i jednolitość poszczególnych bytów. Rozgrywa się ona na gruncie kluczowej – tyleż dla biologicznej konstytucji organizmu, ile dla współczesnej filozofii politycznej – opozycji „ja” – „nie-ja”. „Nie-ja” zagrażające wspólnocie, psychice i narracji przybiera przy tym postać zbliżoną do patogenu. W tym sensie, choć bywa ono wrogiem politycznym, to jego struktura zdecydowanie odbiega od Schmittowskiej koncepcji *polemios*³. Zagrożenie, które niesie jest intymne – stanowi ryzyko przeniknięcia przez zasłonę immunologiczną i degeneracji podmiotu⁴ / organizmu.

Pierwsza ze wspomnianych klas wydaje się przy tym nadrzędna – tak, że przy rozpatrywaniu pozostałych problemów można odnieść wrażenie, że Tulli porusza się wciąż na gruncie czegoś, co można by określić jako „logika” czy „forma” Holokaustu. Ukuty przez Roberta Esposito termin „paradygmat immunizacji” pozwala jednocześnie zintegrować myślenie o poszczególnych problemach oraz wyjaśnić wrażenie wszechobecności Holokaustu, pojawiające się w kontakcie z prozą Tulli.

Immunitas

Całościowa rekonstrukcja skomplikowanego (i niejednolitego) aparatu teoretycznego kryjącego się za terminem „immunologia polityczna” przekracza możliwości tego tekstu, a przy tym wydaje się zbędna. Większość

² R. Esposito, *Immunitas. The protection and negation of life*, transl. Z. Hanafi, Cambridge 2012.

³ C. Schmitt, *Pojęcie polityczności*, [w:] tegoż, *Teologia polityczna i inne pisma*, przeł. M.A. Cichocki, Warszawa 2012, s. 256.

⁴ Należy przy tym zauważyć, że Esposito raczej nie zgodziłby się na użycie w tym miejscu pojęcia „podmiot”. Jego zdaniem wspólnota, której dominującą rolą jest ochrona typu immunologicznego nie stanowi *subiectum*. Zob. R. Esposito, *Communitas: the Origin and Destiny of Community*, transl. T. Campbell, Stanford 2017, s. 7.

wątpliwości wyjaśni się w trakcie praktyki interpretacyjnej. Nieodczowny jest jednak przynajmniej wstępny rys dotyczący tego, jak rozumiane jest tu pojęcie *immunitas*.

Odwołując się do prostej, a zarazem trafnej intuicji Jana Kleina, immunologię można definiować jako „naukę dotyczącą odróżniania ja od nie-ja”⁵. Aforystyczne ujęcie Kleina wystarczy, jak sądzę, uzupełnić trzema uwagami stanowiącymi wskazówki dotyczące przyczyn filozoficzno-politycznej kariery tego, pierwotnie biologicznego, sposobu myślenia. Po pierwsze, immunologia jest pewnym typem wiedzy dotyczącej podmiotu. Wiedza ta pozwala na indywidualizację na najbardziej podstawowym poziomie, to znaczy oddzielenie „ja” od środowiska. Po drugie, immunologia dotyczy pewnego rodzaju obrony (immunizacji), a więc działania podmiotu mającego na celu ochronę przed niosącym degenerację zagrożeniem z zewnątrz. Ochrona ta nader często przyjmuje formę ekskluzji, choć – co istotne – całość zabiegów rzadko przybiera charakter czysto negatywny⁶. Celem układu odpornościowego jest wprawdzie utrzymanie czystości podmiotu, to znaczy zneutralizowanie destrukcyjnego charakteru patogenów lub ich uśmiercenie, ale w obu przypadkach „nie-ja” zostawia po sobie pewien ślad. Ślad ten to pamięć immunologiczna. W przypadku wspólnoty budują ją tyleż niewinne mechanizmy asymilacji emigrantów, co krwawe rytuały kozła ofiarnego oraz quasi-pasterskie metody oddzielania dysydentów (czarnych owiec) od reszty stada w obrębie reżimów⁷.

Po trzecie, *immunitas* może być rozumiane w odniesieniu do *communitas*. Pojęcia te łączy wspólny rdzeń *munus* oznaczający „dar, którego nie można nie dać”, a więc pewien obowiązek. *Com-munitas* to dzielenie obowiązku, a *im-munitas* – zwolnienie z niego⁸. Jeśli środowisko rozumiemy jako pole szeroko pojętej komunikacji między bytami, to *immunitas* oznacza próbę ograniczenia wzajemnej wymiany informacji. Dlatego też

⁵ J. Klein, *Immunology: the Science of Self-Nonsel Dis-crimination*, New York 1982.

⁶ Termin „negatywny” będzie się pojawiał w dwóch znaczeniach. Po pierwsze, oznacza on groźbę anihilacji związaną z kontaktem ze środowiskiem. W tym sensie każdy akt komunikacji ma potencjał negatywny, to znaczy niesie ze sobą ryzyko destrukcji podmiotu. Po drugie, „negatywny” jest również pewien rodzaj odpowiedzi na ten stan rzeczy, to znaczy strategia immunizacyjna. Dobry obraz tej dwuznaczności stanowi Hobbesowski Lewiatan. Powstaje on jako odpowiedź na negatywność (ciągłą groźbę utraty życia), a zarazem sam posługuje się negatywnością – w trakcie panowania suweren monopolizuje tylko możliwość uśmiercenia, a nie całkowicie ją wyklucza. Szerzej na temat negatywności pisze Mikołaj Ratajczak. Zob. M. Ratajczak, *Negatywność i bios politikos. Translacja tego, co polityczne, we współczesnej włoskiej filozofii politycznej*, „Politeja” 2009, nr 9 (39), s. 111–140.

⁷ W kontekście władzy pasterskiej zob. M. Foucault, *Bezpieczeństwo, terytorium, populacja*, przeł. M. Herer, Warszawa 2010, s. 142.

⁸ R. Esposito, *Immunitas...*, s. 11.

tak istotnym pojęciem w obrębie paradygmatu immunizacyjnego jest granica – niezależnie od tego, czy mamy na myśli naskórek, granicę państw narodowych, czy – jak w niektórych powieściach Magdaleny Tulli – filtry odpowiadające za szczelność narracji. Pierwotnie biologiczna i dotycząca jednostki *immunitas* zostaje zatem rozciągnięta na byty polityczne (a nawet estetyczne) i kolektywne.

Relacja między *immunitas* i *communitas* pozostaje niejednoznaczna. Wystarczy wspomnieć, że wspólnota polityczna miała powstać właśnie w celach immunologicznych⁹, to znaczy po to, by zaradzić naturalnej negatywności ludzkiej natury prowadzącej do nieuchronnej „wojny wszystkich przeciw wszystkim”¹⁰. Także włączenie do wspólnoty niesie ze sobą jednak ryzyko dla „ja”. Ryzyko to związane jest z „kontaminacją i utraceniem własnych, indywidualnych granic”¹¹. By istnieć, *communitas* sama potrzebuje zatem mechanizmów immunologicznych, które ją negują – to znaczy określają, co nie przynależy do wspólnoty, a więc jest obce bądź prywatne. *Immunitas* może też zniszczyć wspólnotę, szczególnie w przypadku, gdy ochrona życia łączy się z destrukcyjną ideologią i przekształca w politykę śmierci.

Mówiąc najkrócej, kluczowa jest projekcja prostego faktu, związane go z tym, że człowiek odmawia wspólnoty wielu organizmom (bakteriom, wirusom i grzybom) na sposób pojmowania i opisu pozostałych rejonów ludzkiego doświadczenia. Szczególnie istotne będzie tu oczywiście myślenie polityczne, które w tekstach Tulli promieniuje na sposób prowadzenia narracji i myślenie o tożsamości.

Korzeni zdumiewającej ekspansji *Immunitas* w obrębie XX-wiecznego myślenia politycznego należy upatrywać w splocie kilku elementów. Po pierwsze, związane są one z długą tradycją pojmowania wspólnoty jako kolektywnego ciała – zarówno w wersji sakralnej (Kościół jako *Corpus Christi*), jak i świeckiej (Hobbesowski lewiatan jako suma ludu)¹². Po drugie, z rozwojem i ekspansją medycyny (w tym wirusologii), które zbiegły się z formowaniem państw narodowych¹³ i oddziaływały na sposób pojmowania nowego bytu politycznego. Po trzecie wreszcie, we wpływie myślenia organicystycznego i funkcjonalistycznego na myśl społeczną w pierwszej połowie XX wieku. Mowa tu tyleż o koncepcji państwa-organizmu, ile funkcjonalistycznym

⁹ R. Esposito, *Bios. Biopolitics and philosophy*, transl. T. Campbell, London 2008, s. 57.

¹⁰ T. Hobbes, *Lewiatan, czyli materia, forma i władza państwa kościelnego i świeckiego*, przeł. Cz. Znamierowski, Warszawa 2005.

¹¹ M. Ratajczak, *Poza paradygmat immunizacji*, „Praktyka Teoretyczna” 2011, nr 1–2, <<https://pressto.amu.edu.pl/index.php/prt/article/view/2702>> [dostęp: 30.04.2021].

¹² Ideę tę doskonale oddaje okładka pierwszego wydania *Lewiatana*, na której władca przedstawiony jest jako byt składający się z ciał podwładnych.

¹³ P. Madajczyk, *Marzenie o narodzie doskonałym. Między biopolityką a etnopolityką*, Warszawa 2017, s. 15.

przekonaniu o tym, że system może przetrwać tylko wtedy, gdy cechuje go równowaga bliska tej, jaką obserwujemy w zdrowym ludzkim organizmie. Te trzy elementy należy rozumieć w splocie: popularne na początku XX wieku metafory państwa-ciała siłą rzeczy nabierają nowego znaczenia w obliczu rewolucyjnych odkryć w dziedzinie medycyny, a zarazem występują wobec dotychczasowej, wielowiekowej tradycji. Nader często do trzech wskazanych elementów dołącza rasizm w rozumieniu Michela Foucaulta, czyli „cięcie między tym, co powinno żyć, a tym, co powinno umrzeć”¹⁴, któremu immunologia dostarcza aparatu konceptualnego.

Wspólnota

Sny i kamienie

Logika immunologiczna daje o sobie znać już w debiutanckim dziele Magdaleny Tulli. Wydane w 1995 roku *Sny i kamienie* nie mają klasycznie pojętej akcji i bohaterów. Jeśli już mielibyśmy wskazać jakiś podmiot, którego losy opisuje narrator, to byłoby nim miasto/wspólnota. Miasto to konceptualizowane jest na dwa konkurujące ze sobą od początku sposoby – jako maszyna i drzewo. Aktualizuje to dwa modele myślenia o kolektywnym ciełe oraz dwie metafory dotyczące funkcjonowania państw totalitarnych. Ciało-maszyna to z jednej strony ujęcie wczesnonowożytne (tyleż kartezjańskie¹⁵, co materialistyczne¹⁶), z drugiej rodzące skojarzenia z ukutym przez Hannę Arendt modelem państwa totalitarnego. Jednym z mechanizmów wskazanych przez niemiecką filozofkę było czynienie każdego obywatela potencjalnie zbędnym¹⁷. Ta wymiennosc pojawia się też przy okazji figury miasta-maszyny, w obrębie której „świat składa się z oddzielnych i dających się wyjmować części i każdy proces może być skorygowany niezależnie od pozostałych, bez obaw, że całość utraci równowagę”¹⁸.

Miasto-drzewo odsyła natomiast do metafor organicystycznych z początku XX wieku. Wspólnota jest tu niczym żywy organizm wymagający spójnego układu funkcji, któremu zagraża brak symetrii, a równowaga całości zależy od zbilansowania „przepływu soków”¹⁹ między drzewem i prze-

¹⁴ M. Foucault, *Trzeba bronić społeczeństwa*, przeł. M. Kowalska, Warszawa 1998, s. 252.

¹⁵ R. Descartes, *Człowiek: opis ciała ludzkiego*, przeł. A. Bednarczyk, Warszawa 1989.

¹⁶ J. La Mettrie, *Człowiek-maszyna*, przeł. S. Rudniański, Warszawa 2011.

¹⁷ H. Arendt, *Korzenie totalitaryzmu*, przeł. M. Szawiel, D. Grinberg, Warszawa 1993, s. 480.

¹⁸ M. Tulli, *Sny i kamienie*, Warszawa 1999, s. 16.

¹⁹ Tamże, s. 17.

ciwdrzewem. Obraz ten w dość oczywisty sposób przywołuje Baumanowską figurę państwa ogrodniczego²⁰, tym bardziej, że Tulli wspomina o „pracy sektorów”²¹, która miałaby regulować funkcje życiowe zbiorowego organizmu.

Te dwa typy myślenia to zarazem dwa modele myślenia o odporności. Drzewo korzysta z przeciwdrzewa – trwa między nimi „nieustanny przepływ soków od korzenia ku liściom”²². To, co negatywne, zostaje więc wcielone do podmiotu, wzmacnia go, a nawet stanowi źródło życia. Związek ten jest na tyle silny, że podczas próby rozdzielenia dwu przeciwstawnych elementów „życie ulatuje z obu części”²³. Maszyna natomiast działać może tylko wtedy, gdy rzeczy zostaną oddzielone od przeciwrzeczy. Kluczowe jest więc uszczelnienie obudowy²⁴, które chronić ma przed „zewnętrznym kurzem i wewnętrzną wilgocią”²⁵. To już czysta negacja – ochrona zbiorowego podmiotu przed patogenami poprzez ustanowienie bariery immunologicznej, a nie neutralizację zagrożenia i płynne wcielenie go do podmiotu. Zarówno kreślona przez Tulli w początkowej fazie utworu utopia, jak i obecna w końcowych partiach antyutopia korzystają z drugiego modelu myślenia. Wzorem dla miasta jest zatem „niewyobrażalna jednolitość kamieni”²⁶. Realizacji celów służyć mają „instalacje do odprowadzania pary, kurzu i śmieci poza kopułę nieba”²⁷. Można powiedzieć, że te dwa typy myślenia (właściwy drzewu i maszynie) będą się przewijały przez całą późniejszą twórczość Tulli, przy czym pragnienie szczelności odnoszące się do miasta-maszyny będzie zwykle brało górę nad otwarciem na „przepływ soków” właściwym drzewu.

W *Snach i kamieniach* kluczową rolę w utrzymaniu podmiotowości miasta pełnić mają budowniczowie, którzy „odpychają wzrokiem przeciwmiaсто”²⁸. W kontekście filozofii politycznej narzuca się tu zaczerpnięte z Drugiego Listu św. Pawła do Tesaloniczan²⁹ pojęcie *ho katechon*. Szczególnie użyteczna byłaby interpretacja Carla Schmitta³⁰, w której „to, co odpycha anomię” przyjmuje postać realnej (i zwykle zdeprawowanej) władzy politycznej, której funkcją jest powstrzymywanie nadejścia antychrysta. Budowniczowie odpychają chaos, dbając by nie przedostał się on do wnętrza podmiotu.

²⁰ Z. Bauman, *Wieloznaczność nowoczesna. Nowoczesność wieloznaczna*, Warszawa 1995, s. 52.

²¹ M. Tulli, *Sny...*, s. 65.

²² Tamże, s. 17.

²³ Tamże.

²⁴ Tamże, s. 18.

²⁵ Tamże, s. 19.

²⁶ Tamże, s. 27.

²⁷ Tamże, s. 19.

²⁸ Tamże, s. 24.

²⁹ 2 Tes 2, 3–10.

³⁰ C. Schmitt, *Nomos Ziemi*, przeł. K. Wudarska, Warszawa 2019, s. 26.

Takie jest też główne zadanie wspólnoty i stworzonych przez nią urządzeń: „najzarłocniej – czytamy – pochłaniały energię instalacje do odsiewania chaosu od porządku, te, które oddzielały od miasta przeciwmiasto”³¹. Coś jednak szwankuje – zarówno jeśli chodzi o filtry, jak i o samych budowniczych. Kryzys, który dopada wreszcie miasto, sprawia, że nakreślona na papierze utopia przekształca się szybko w antyutopię. Charakter owego kryzysu jest ściśle immunologiczny – to znaczy związany z niechcianym *communitas*. Przyczyną jest przerwanie tam, filtrów oraz niewydolność budowniczych: „Z biegiem lat wiotczały [...] arterie miasta. Powstawały przy tym wyrwy, zrosty, a nawet naprężeniowe uszkodzenia najróżniejszych instalacji, nie wyłączając najważniejszych, związanych z usuwaniem przeciwmiasta”³².

W wyniku licznych awarii w mieście nadmiernie odkładają się ciepło, zimno, deszcz. Przeciwmiasto przerywa tamy i wdzierza się do wnętrza podmiotu. Wskutek zaniedbań w tryby maszynierii miasta dostają się pyłki i zanieczyszczenia, które istotnie spowalniają jej działanie. Puenta jest jednak zaskakująca, choć pozostajemy tu wciąż na gruncie dyskursu immunologicznego. Okazuje się bowiem, że zaakceptowanie pewnego poziomu nieszczelności może się okazać zbawienne: „Wystarczy porzucić pragnienie doskonałości, a nieszczelność raz na zawsze przestanie nam zagrażać”³³. W iście nietzscheański sposób myślenie negatywne zastąpione ma zostać przez afirmatywne otwarcie na świat. *Communitas* wyprzeć ma *immunitas*, a to, „co przez lata usuwano największym wysiłkiem poza kopułę nieba”, na powrót wymieszać się „z substancją miasta”³⁴.

Skaza

To, co pozostaje abstrakcją w *Snach i kamieniach*, w *Skazie* przybiera nader konkretną formę. Choć i tu za głównego bohatera można uznać miasto, to jest to raczej miasto-społeczność niż miasto-idea, której rozwój i degeneracja przedstawiona została w pierwszej powieści Tulli. Obserwujemy więc całkiem zwyczajne miejsce, w którym student nadużywa alkoholu, policjant romansuje ze służącą, a notariusz pogrąża się w pracy, by zapomnieć o kłopotach rodzinnych. Obrazu mieszczańskiej normalności dopełnia wspomnienie o rozruchach, które zostały niedawno stłumione. Studentowi oprócz odznaki w klapie marynarki ostał się po owych ekscesach też pewien rodzaj pamięci immunologicznej w postaci przekonania, „że należy bez zbędnych skrupułów

³¹ M. Tulli, *Sny...*, s. 35.

³² Tamże, s. 108.

³³ Tamże, s. 115.

³⁴ Tamże.

uderzyć w to, co niezgrabne i źle skrojone, zmieść, spalić, nie pytając nikogo o zdanie, zrobić porządek”³⁵. Przekonanie to dość szybko ma okazję przekształcić się w czyn. Miastem wstrząsa bowiem informacja o zagadkowych wydarzeniach, które miały miejsce poza okręgiem zataczanym przez miejski tramwaj. Szyny są tu symboliczną granicą zbiorowego „ja”, więc incydenty mają charakter zewnętrzny wobec podmiotu. Ta zewnętrzność nie daje się jednak utrzymać. Pierwsza odpowiedź immunologiczna w postaci wysypu flag w narodowych barwach, które przystrajają kamienice, nie wystarcza do powstrzymania iniekcji. Na głównym placu miasta pojawiają się uchodźcy: „parę ciemnych postaci w różnym wieku, w grubych zimowych paltach”³⁶. Tłum rozrasta się i zaczyna stanowić coraz większy problem dla społeczności. Obcy usytuowani są przy samym naskórku „ja” i w każdej chwili gotowi są przekroczyć granicę torów. Problem nie polega na wystąpieniu jakiegoś ideowego, politycznego czy nawet religijnego wroga. Jedyną „winą” obcych jest to, że są identyfikowani jako „nie-ja”, a mimo to zamierzają przekroczyć granicę torów (wspólnoty). Uchodźcy nie przynależą do historii, nie pasują do niej, są obcy, a „obcość jest obca”³⁷ i „mąci czystość przestrzeni”³⁸. Problematyczna jest sama obecność „nie-ja”. Jako „kłopotliwą właściwość”³⁹ uchodźców wskazuje się samo życie. Zgodnie ze znanym spostrzeżeniem Foucaulta samo biologiczne istnienie staje się więc przedmiotem polityki⁴⁰. Wroga politycznego w sensie Schmittowskim można by pokonać, ideowego przekonać lub ośmieszyć – patogeny (uchodźców) można tylko unicestwić lub zneutralizować i wcielić w obręb podmiotu. W *Skazie* wszystko zmierza ku opcji czysto negatywnej, choć przez chwilę – jak zobaczymy – przybiera ona pozory afirmacji. Wcześniej jednak jako wariant negacji „nie-ja” powraca obecny już w *Snach i kamieniach* dyskurs ogrodniczy – nadzieja, że rozpoczęte przez uchodźców wątki zostaną krótko przycięte⁴¹. O przewadze opcji negatywnej świadczy też postępująca militaryzacja: powstają młodzieżowe bojówki, gwardia porządkowa, a w salonie fotograficznym zdjęcia ślubne zastąpione zostają fotografią dyktatora. Pierwszym etapem myślenia o pozbyciu się uchodźców są pomysły dotyczące relokacji – mają oni zostać przeniesieni w „lepsze miejsce”⁴², które bywa utożsamiane z Ameryką. Nic takiego się jednak nie dzieje. Sytuacja tylko się zaognia – gniewu zaczy-

³⁵ M. Tulli, *Skaza*, Warszawa 2006, s. 40.

³⁶ Tamże, s. 62.

³⁷ Tamże, s. 66.

³⁸ Tamże, s. 71.

³⁹ Tamże, s. 148.

⁴⁰ M. Foucault, *Historia seksualności*, przeł. B. Banasiak, T. Komendant, K. Matuszewski, Warszawa 1994, s. 125.

⁴¹ M. Tulli, *Skaza...*, s. 67.

⁴² Tamże, s. 90.

na być tyle, że „ktoś musi ponieść karę”⁴³. W opisie uchodźców pojawiają się wstręt i odraza, przekonanie, że obcy stanowią źródło ekskrementów, smrodu i lepkości. Aktywowane zostają zatem dwa istotne dla immunologii politycznej narzędzia: mechanizm kozła ofiarnego oraz kategoria wstrętu⁴⁴. Z pierwszym z nich łączy się kategoria winy, z drugim higieny. W końcu, w sposób charakterystyczny dla mieszczańskiej wrażliwości, kategorie te zostają zsyntetyzowane, a brudne ciało staje się „obrazą dla przyzwoitości”⁴⁵.

W kontekście immunologii najbardziej interesuje nas końcowy etap całego procesu: moment, w którym – wobec klęski dotychczasowych rozwiązań – wspólnota podejmuje próbę ostatecznej, fizycznej eliminacji uchodźców. Sposób realizacji tego celu modelowo przystaje do rozpoznania Esposito. W rozwiązaniu problemu z uchodźcami pomoc ma wojsko, a konkretnie załoga helikoptera wojskowego, który krąży nad miastem. Jedyny plac, na którym mogliby wylądować wojskowi, zajęty jest jednak przez uchodźców. Metoda może być tylko jedna: „anulować zakaz przekraczania linii torów, rozpedzić tłum po bramach, gdy tylko da się słyszeć szum śmigła”⁴⁶. Struktura działania przypomina tu szczepienie: patogeny włączone zostają w obręb wspólnoty po to, by aktywować mechanizmy wzmacniające odporność. Pozorna afirmacja służyć ma skuteczniejszej negacji. Uchodźcy zostają zepchnięci przez gwardię w okolice piwnicy pod kinem, a więc na terytorium znajdujące się poza nieprzekraczalną dotąd granicą torów tramwajowych. To chwilowe *communitas* służy skoncentrowaniu patogenów w jednym miejscu, a – w dalszej perspektywie – ich destrukcji. Oczywiście rodzi to pewne komplikacje z punktu widzenia władzy pasterskiej, której naczelnym imperatywem jest utrzymanie wiedzy na temat populacji. Niektórzy z obcych mogą bowiem uciec i wmieszać się w tłum. Pada więc pytanie: „jak potem wyłuskać uchodźców z podwórek, z klatek schodowych, ze strychów”⁴⁷. Zostają oni jednak wyłapani przez odpowiednie służby – tak, by „to, co tutejsze zostało na powrót oderwane od tego, co napłynęło skądinąd”⁴⁸. Wojskowi rzeczywiście wzmacniają zbiorową odporność, a także krytykują dotychczasową opieszałość wspólnoty – koncentrację uchodźców nazywają „rozwiązaniem połowicznym”⁴⁹. Znajdujący się wśród nich generał podejmuje próbę uzasadnienia ostatecznego rozwiązania kwestii uchodźców, posługu-

⁴³ Tamże, s. 105.

⁴⁴ Na temat kategorii wstrętu w kontekście biopolityki zob. P. Czapliński, *Państwo bez wstrętu*, „Teksty Drugie” 2016, nr 1, s. 108–125.

⁴⁵ M. Tulli, *Skaza...*, s. 119.

⁴⁶ Tamże, s. 131.

⁴⁷ Tamże.

⁴⁸ Tamże, s. 152.

⁴⁹ Tamże, s. 148.

jąc się nazistowskimi kliszami. Świat bez uchodźców ma być „oczyszczony z nalotu krzywd”⁵⁰, a samo ich istnienie bezcelowe. Najbardziej charakterystyczny jest jednak argument o „przestrzeni życiowej”⁵¹, który ostatecznie sprowadza eksterminację uchodźców do zabiegu koniecznego z powodów higienicznych⁵². Zgodnie z rozpoznaniem Esposito, prawo i medycyna stają się tu nierozróżnialne⁵³. Plan Generała przewiduje po prostu zatkanie otworów wentylacyjnych i uduszenie uchodźców znajdujących się w podziemiach kina. Tak domknęłaby się historia, gdyby Tulli nie zdecydowała się ostatecznie na zabieg znany np. z niektórych filmów Quentina Tarantino (*Bękart wojny*, *Pewnego razu w Hollywood*). Bieg historii zostaje przekierowany *ex machina*, a bohaterowie uratowani i przewiezieni taksówkami do Ameryki. To oczywiście wciąż forma ekskluzji podjętej z powodów immunologicznych – interwencja ta sprawia tylko, że uchodźcy zostają wydalenii ze wspólnoty w nieco bardziej humanitarny sposób. Gdy jednak zapytamy, co zostało uratowane, to odpowiedź będzie już mniej optymistyczna. Jest to biomasa – złożona z jednostek, które podpadają pod Agambenowskie pojęcie *Homo Sacer*⁵⁴ – ci, których można zabić, lecz nie można poświęcić. Tulli zmienia bieg wydarzeń w ostatnim momencie, gdy praca dyskursywna nad sprowadzeniem obcych do roli patogenów jest zakończona, a zatem bezpośrednio przed ich fizyczną eliminacją.

W czerwieni

W *Czerwieni* rozpoczyna się od opisu miasta, który mógłby sugerować, że jednym z tematów powieści będzie władza dyscyplinarna: „ulice Gwardyjska i Fabryczna uciekały od siebie w przeciwne strony świata”⁵⁵ – czytamy w pierwszych zdaniach opisu. Fabryka i koszary to oczywiście dwie wielkie, charakterystyczne dla wczesnej nowoczesności wytwórnie podmiotów „normalnych”, to znaczy zdolnych do pracy i wojennego poświęcenia⁵⁶.

⁵⁰ Tamże, s. 160.

⁵¹ Tamże, s. 159.

⁵² Dobry przykład stanowi cytowany przez Józefa Mackiewicza Reinhard Heydrich, który tak tłumaczy egzekucję jeńców: „Rozstrzelanie było konieczne ze względów zdrowotnych. Albowiem w więzieniu zaistniała groźba epidemii, i nie można było jej inaczej zwalczyć”. Zob. J. Mackiewicz, *Nie trzeba głośno mówić*, London 1985, s. 112.

⁵³ R. Esposito, *Bios...*, s. 28.

⁵⁴ G. Agamben, *Homo Sacer: suwerenna władza i nagie życie*, przeł. M. Salwa, Warszawa 2008, s. 19.

⁵⁵ M. Tulli, *W czerwieni*, Warszawa 1998.

⁵⁶ Z. Bauman, *Praca, konsumpcjonizm i nowi ubodzy*, Kraków 2006, s. 45.

To, co w powieści interesujące z przyjętego tu punktu widzenia, wiąże się jednak z niesubordynacją, a nie posłuszeństwem – opór dotyczy natomiast raczej biowładzy niż dyscypliny. Buntują się mianowicie zmarli, którzy przestają opuszczać opisywane przez autorkę Ściegi w chwili śmierci: zostają przy swoich rolach społecznych, uczestniczą w życiu publicznym, a nawet „wszystkim trzęsą”⁵⁷. Znika więc kluczowa dla wspólnoty granica między żywymi a umarłymi. Z jednej strony uniezależnienie od śmierci powinno być traktowane jako ostateczne zwycięstwo systemu immunologicznego. Śmierć stanowiła wprawdzie najbardziej wspólny i demokratyczny z obowiązków (*munus*), ale zwolnienie z niego mogłoby stanowić siłę wspólnoty – zahamowany zostałby wszak naturalny odpływ jednostek składających się na zbiorowe „ja”. Tymczasem wspólnota żywych zdecydowanie protestuje wobec takiego obrotu rzeczy. „Istnieją granice, których nie wolno przekraczać”⁵⁸ – powiada jeden z żywych bohaterów i dodaje: „Trzeba przyjąć śmierć, aby życie mogło zachować godność”⁵⁹. Trudno o bardziej charakterystyczne dla immunologii zdanie – śmierć konkretnych jednostek zostaje tu przedstawiona jako warunek konieczny godnego życia. Aby uzyskać pełny obraz dyskursu, w który wpisane zostały nieoczekiwane dla mieszkańców zdarzenia, do powyższych wypowiedzi należałoby dodać tylko dwa kolejne, pokrewne elementy: higienę („świat potrzebuje czystości i niczego więcej”⁶⁰) oraz pragnienie równowagi (życie i śmierć same w sobie nie są złe, „cała rzecz w proporcjach”⁶¹).

Naruszone zostają zatem granice wspólnoty śmiertelników – *communitas* tych, którzy współdzielą obowiązek śmierci. Granice te są kwestią higieny i równowagi. Kryzys po raz kolejny ma charakter immunologiczny i wiąże się z wkroczeniem do wspólnoty bytów o potencjale destrukcyjnym. Należy założyć, że ścieżańskiej społeczności udawało się dotąd w miarę bezpiecznie wprowadzić negatywność śmierci w obręb podmiotów: przyswajając i używać jej jako doświadczenia wzmacniającego poprzez akty rytualne (pogrzeby), żałobę, pamięć i wspomnienia. Tymczasem śmierć wkracza w życie w formie czystej negacji, której negatywność nie daje się zneutralizować. Zmarli rozeszli się po społeczności i nie dają się zasymilować. Co więcej, stają się oni bytem trudno sterowalnym politycznie. Warto zauważyć, że nie-umarli stawiają opór trzem wielkim nowoczesnym systemom władzy. Po pierwsze, łamią dyscyplinę, zachowując się niezgodnie z normą, po drugie,

⁵⁷ M. Tulli, *W czerwieni...*, s. 7.

⁵⁸ Tamże, s. 143.

⁵⁹ Tamże, s. 20.

⁶⁰ Tamże, s. 83.

⁶¹ Tamże, s. 141.

stają się nieuchwytni dla władzy suwerennej, która pozwala żyć i skazuje na śmierć⁶² – z oczywistych względów kara śmierci nie wchodzi w ich przypadek w grę. Po trzecie, wymykają się też biowładzy, z definicji „rządzącej żywymi” i niepozwalającej na śmierć, która – jak podkreśla Foucault – stanowi kres sprawczości biopolityki. Wszystko razem sprawia, że wspólnota żywych identyfikuje nie-umarłych jako byty zagrażające społeczeństwu, uruchamia rasistowskie klisze znane między innymi z dyskursu antysemitckiego („umarli wszystkim trzęsą”), a następnie oznacza i wyklucza niechciane byty. W końcowych partiach utworu czytamy: „Porobili na murach kredowe znaki, by w godzinie wyrównania rachunków poprowadziły ich pod właściwe adresy. Raz po raz rozlegał się brzęk tłuczonego szkła i spadały z łoskotem na bruk pogięte sklepowe szyldy. Zaczęło się od apteki, ale się na niej nie skończyło”⁶³. Negatywność umarłych zostaje więc zanegowana poprzez działania pogromowe odnoszące do wydarzeń historycznych, w tym nocy kryształowej.

We wszystkich trzech powieściach wspólnota przedstawiona została jako byt, który należy chronić przed zewnętrznymi wpływami. Sama wspólnota bierze na siebie rolę kolektywnego *katechona*, to znaczy aktywuje mechanizmy wykluczające anomię ze zbiorowego „ja”. Funkcja ta, w sposób charakterystyczny dla XX-wiecznych totalitaryzmów dominuje nad pozostałymi, a nawet staje się jedynym celem wspólnoty. W ten sposób wspólnota zapada na coś w rodzaju choroby autoimmunologicznej, która nie pozwala na rozwój, a nawet degeneruje się poprzez skupienie całej energii na nieuzasadnionych działaniach mających na celu ochronę podmiotu.

Narracja

Ochronie immunologicznej podlegać mają w powieściach Tulli nie tylko wspólnoty, ale też same teksty, w których opisywane są ich losy. Pragnienie odporności narracji na wpływy z zewnątrz przewija się najmocniej w *Trybach* oraz *Skazie*. Powieści te można uznać za celowo, a nawet ostentacyjnie, nieudane. W obu przypadkach narrator podkreśla wciąż brak kontroli nad przedstawionym światem, a na rozwój wydarzeń przychodzi mu patrzeć z „niechęcią i rezygnacją”⁶⁴. Nieudolność tę rozumieć można rozmaicie: jako refleks niemożliwości stworzenia opowieści o Holokauście⁶⁵, nawiązanie do

⁶² M. Foucault, *Historia...*, s. 119–125.

⁶³ M. Tulli, *W czerwieni...*, s. 148.

⁶⁴ M. Tulli, *Skaza...*, s. 71.

⁶⁵ K. Dzika-Jurek, „Setka szarych palt”. (Nie)świadomość Zagłady w powieści *Skaza* Magdaleny Tulli, „Teksty Drugie” 2013, nr 5, s. 25.

francuskiej „nowej powieści” czy wreszcie typowo postmodernistyczną grę z czytelnikiem. Z przyjętego tu punktu widzenia interesujący jest raczej sposób, w jaki skonceptualizowany jest ów kryzys, a nie przyporządkowanie go do odpowiedniego nurtu w obrębie zjawisk historycznoliterackich.

Większość problemów, które trawia narracje wspomnianych powieści, wiąże się mianowicie z nieszczelnością granic opowieści, przez które przenikają patogeny – obcy, niechciane słowa i bohaterowie. Narracja konstruowana jest tu jako podmiot wymagający ochrony, a sam narrator bierze na siebie ciężar zbliżony do katechonicznego odpierania anomii. Zwykle jest to ciężar przekraczający jego możliwości – na poziomie narracji dochodzi zatem do powtórzenia modelu kryzysu pojawiającego się w kontekście wspólnoty.

Skaza

W omawianej już po części *Skazie* Tulli wciąga czytelnika za kulisy narracji i zwierza z przyczyn, dla których – wbrew początkowym założeniom – opowieść podążać musiała torem znanym raczej z historii o pogromach niż ze spokojnej, „miejscowej”⁶⁶, to znaczy mieszczańskiej opowieści. Przyczyny są dwie. Pierwsza leży w nieszczelności granic między historiami. Tu problemem są przede wszystkim uchodźcy, którzy „nie należą do tej historii”⁶⁷. Ich wtargnięcie w narrację łączy się z defektami pracy wykonywanej przez zamieszkujących zaplecze historii robotników. „Tu i ówdzie zarysowała się ściana, fundamenty zaczęły niebezpiecznie osiadać, niejeden mur zawalił się od razu”⁶⁸. Wszystko to dzieje się na granicy różnych opowieści, a walące się mury powodują „przyspieszone wysiedlenia”⁶⁹. Uchodźcy zostają więc wpuszczeni do historii w wyniku awarii jednego z najprostszych, ale i najbardziej skutecznych urządzeń politycznych służących oddzielaniu kolektywnego ja od nie-ja, a mianowicie muru⁷⁰.

Druga przyczyna kryzysu – podobnie jak w *Snach i kamieniach* – leży w pewnej niedoskonałości filtrów, które opowiadający chciałby nałożyć na historię. Ich rolę mieliby odgrywać praktykanci i robotnicy, których praca polega na dostarczaniu do narracji odpowiednich rekwizytów. W klasycznej historii ostatecznym filtrem powinien być rzecz jasna narrator, lecz

⁶⁶ M. Tulli, *Skaza...*, s. 169.

⁶⁷ Tamże, s. 66.

⁶⁸ Tamże, s. 60.

⁶⁹ Tamże.

⁷⁰ Zob. M. Filoni, *Anatomia obłączenia. Strach w mieście*, przeł. J. Ugniewska, Warszawa 2020, s. 37–47.

ten kapituluje i uznaje swoją bezsilność wobec zaniechań praktykantów i „kryminalnego obiegu między historyjkami”⁷¹. Śluzę zostają zatem uchylone, a sama historia pozbawiona naskórka, który mógłby ją ochronić przed kontaminacją.

Sam narrator obrazuje zjawisko, odwołując się do języka handlu, stwierdzając między innymi, że do powieści zostały przemycone produkty, których narrator wcale nie zamawiał. Najpierw są to niewinne guziki, potem pistolety, które krążą między historyjkami, a wreszcie flagi w barwach narodowych, sygnalizujące obecność we wspólnocie przeciwnia wobec uchodźców. Ci natomiast nie zamierzają się asymilować z historią, w której się znaleźli, i zachowują „tak, jakby byli u siebie”⁷². Do obiegu dostają się więc byty, których negatywność nie daje się zneutralizować. Przyczyn defektów opowieści należy upatrywać także w, niedopuszczalnym z punktu widzenia epidemicznego, złamaniu zakazu „wszelkiej styczności”⁷³ z postaciami, który staje się udziałem praktykantów.

W wyniku wspomnianych uchybień historii nęka i degeneruje obecność niechcianych ciał, na widok których uruchamiane zostają mechanizmy immunologiczne, nad którymi narrator traci kontrolę. Hiperreakcja narracji na obcość przybiera postać zbliżoną do choroby autoimmunologicznej. Chcąc pozbyć się patogenów, tryby historii całkowicie się na nich skupiają, aż wreszcie założone wcześniej cele zostają całkowicie przyćmione przez pragnienie czystości, a sama historia stacza się w narrację pogromową. Interesująca jest przy tym również struktura wybawienia, które nadchodzi dla historii w finalnych partiach utworu. Przychodzi ono stąd, skąd przyszła degeneracja, czyli od robotników i praktykantów, którzy nazwani zostają teraz „aniołami zaplecza”⁷⁴. Przydatna okazuje się ich umiejętność łączenia substancji z pustką (tego, „co istnieje”, z tym, „czego nie ma”) i wytwarzania z nich „homogenicznego tworu”, „nierozdzielonego amalgamatu”. Pobrzeżają tu dwa, raczej komplementarne niż rywalizujące ze sobą, aspekty interesującego nas modelu myślenia. Z jednej strony typowo immunologiczne uzależnienie dobrostanu od umiejętnego operowania bytami o pozytywnych (substancja; to, co istnieje) i negatywnych (pustka; to, czego nie ma) konotacjach. Z drugiej, wspomniany we wstępie funkcjonalistyczno-organicystyczny pogląd, wiążący sukces organizmu/systemu ze zrównoważeniem funkcji – w tym wypadku negacji i afirmacji.

⁷¹ M. Tulli, *Skaza...*, s. 24.

⁷² Tamże, s. 66.

⁷³ Tamże, s. 61.

⁷⁴ Tamże, s. 173.

Tryby

W *Trybach* marzenie o odporności tekstu na ingerencje z zewnątrz przybiera bardzo konkretną formę. „A gdyby tak zacząć grodzić historyjki siatką drucianą, ot tak, dla porządku, żeby było wiadomo, gdzie się która zaczyna, gdzie kończy i do kogo należy”⁷⁵ – pyta z nadzieją narrator, by natychmiast porzucić złudzenia: „dla dżdżownic i kretów parkan nie jest przeszkodą, a włóczędzy przeskakują go bez trudu, kiedy nikt nie widzi”⁷⁶.

Zadanie narratora wydaje się proste: napisać sztampową historię o zdradzie z „awanturą w ogrodzie”⁷⁷ w zakończeniu. Problem w tym, że opowiadający porzuca „parawan trzecioosobowej manieri”⁷⁸, za którym historia byłaby bezpieczna. Zamiast tego otwiera się na zbędne *communitas* z nadmiarowymi postaciami i wątkami. W wyniku tego w powieści „w mgnieniu oka namnożyło się dodatkowych postaci”, które „rozbiegły się już pośród murów”⁷⁹. Wreszcie w historię wkradają się „jacyś cywile, może zgoła Żydzi”⁸⁰, którzy koczowali dotychczas „za kurtyną”⁸¹. Podobnie jak w *Skazie*, ich pojawienie się uruchamia serię wydarzeń, które nieuchronnie prowadzą tłum do „wagonów towarowych”⁸². Holokaust przebija granice opowieści i wkracza do niej wraz z żołnierzami Wehrmachtu i funkcjonariuszami policji granatowej. Kulminacją owego wkroczenia jest moment, w którym jedna z postaci strzela do narratora, raniąc go⁸³. Wtedy przekroczone zostają dwie bariery immunologiczne – w konsekwencji rozmycia granicy między postaciami a opowiadającym naruszony zostaje naskórek, czyli jedna z ostatnich barier oddzielających „ja” od środowiska. W podobny sposób zniesienie granicy działa na bohaterów – w pewnym momencie znika siatka bezpieczeństwa, za którą umieszczona zostaje jedna z głównych bohatererek, w wyniku czego popełnia ona samobójstwo⁸⁴. Podobnych przykładów można by wskazać jeszcze kilka. Wszystkie one sprowadzają się w zasadzie do dwu defektów narratora, które stanowią zarazem uchybienie wobec dwudziestowiecznego rozumienia autorytarnego władcy. Po pierwsze, nie radzi on sobie rolą *ka-techona* – nie potrafi zapobiec przenikaniu anomii do wnętrza opowiadanej

⁷⁵ M. Tulli, *Tryby*, Warszawa 2003, s. 30.

⁷⁶ Tamże.

⁷⁷ Tamże, s. 117.

⁷⁸ Tamże, s. 40.

⁷⁹ Tamże, s. 41.

⁸⁰ Tamże, s. 101.

⁸¹ Tamże, s. 102.

⁸² Tamże, s. 103.

⁸³ Tamże, s. 123.

⁸⁴ Tamże, s. 113–114.

przez siebie historii. Po drugie, jest niewprawnym ogrodnikiem – nie potrafi przycinać wątków, pozwalając by opowieść „ciągnęła w swoją stronę”⁸⁵.

Holokaust

Gwoli podsumowania wątków związanych z narracją, należy podkreślić, że w obu opisanych przypadkach tym, co ją degeneruje, narzucając niechciane *communitas*, są nieprzewidziane wątki związane z Holokaustem. Autorka *Trybów* nie opowiada tu żadnej rozbudowanej historii o II wojnie światowej. Udaje się jej natomiast odwzorować charakterystyczny dla totalitaryzmów moment, w którym związana z biopolityką ochrona życia przekształca się w tanatopolitykę, czyli politykę śmierci. Imperatyw czystości sprawia, że narracja nie może korzystać z zewnętrznych dopływów, a zarazem nadmiernie skupia się na kwestiach immunologicznych, przez co obumiera. Spotykają się tu trzy omawiane w tekście pola: immunologia polityczna staje się wzorem dla modelu rozumienia narracji, a sama narracja, poprzez ciągle, *quasi*-traumatyczne powroty tego samego, pozwala na odczytanie w kontekście postpamięci. Istotnym komponentem owego przejścia jest wskazywany przez Foucaulta rasizm, w charakteryzowanym już, Foucaultowskim sensie. Odwołując się do idiomu Martina Heideggera, można by powiedzieć, że Tulli wyraża tu nie „co” nazistowskiej polityki, lecz jej „jak”. Owo „jak” wiąże się natomiast z natarczym pragnieniem ochrony i czystości podmiotu.

Postpamięć

Ostatnia część niesie ze sobą największe ryzyko. Dotyczy ona kwestii najbardziej delikatnych i związanych z osobistymi przeżyciami autorki, a zarazem problemów, które doczekały się gamy opracowań. Po pierwsze zatem, zadaniem tego rozdziału nie jest analiza psychologiczna, lecz retoryczno-filozoficzna. Po drugie, rozpoznania są raczej komplementarne niż konkurencyjne wobec tekstów analizujących twórczość Tulli w kontekście traumy i postpamięci.

Doświadczenia związane z postpamięcią mają kilka cech predysponujących je do odczytania w kontekście paradygmatu immunizacji. Pierwszą z nich jest, kluczowa w obu przypadkach, kwestia granic między „ja” a „nie-ja”. Postpamięć to pamięć zdominowana przez narracje wywodzące

⁸⁵ Tamże, s. 135.

się sprzed narodzin doświadczającego jej podmiotu⁸⁶. Jako taka grozi zawłaszczeniem podmiotu, a nawet poczuciem braku ontycznej odrębności⁸⁷. Wynika ona z kontaktu ze środowiskiem, w konsekwencji którego dochodzi do transmisji niechcianych elementów w głąb „ja”. Nie może zatem dziwić, że transmisja ta bywa niekiedy wprost konceptualizowana przy użyciu terminów medycznych: związanych z przeniknięciem traumy do krwi bądź zmianami genetycznych spowodowanymi trudnymi doświadczeniami poprzednich pokoleń⁸⁸. Całość dobrze obrazują słowa Anny Tuszyńskiej, która nazywa drugie pokolenie po Auschwitz „skażonym echem przeszłości”⁸⁹.

W podobny sposób postpamięć obrazowana bywa w powieściach Tulli. We *Włoskich szpilkach* czytamy o „nieleczonym zakażeniu”, które „przenosiło się z człowieka na człowieka, z dorosłych na dzieci”⁹⁰. Zakażenie to skutkuje chorobą⁹¹ „niszczącą pokłady wiary w siebie”⁹². W tej samej powieści Tulli odwołuje się jeszcze do innej pokrewnej dyskursowi immunologicznej metafory. Mowa o darze (spadku), który bohaterka otrzymała od swojej matki. Jest to „zamknięta kasetka”, do której nie ma klucza, a w której znajdują się „wieczne zwątpienie, zimne tchnienie na karku i zamiast solidnego gruntu pod nogami – pustka”⁹³. Bohaterka włamuje się jednak do kasetki, w wyniku czego przypada jej „niemały kapitał ujemny”⁹⁴. Dar ten ma nieco inną strukturę niż łaciński *munus*. Jego niedobrowolność jest podwójna – należy założyć, że wymuszone jest nie tylko ofiarowanie spadku, jak i – co wprost artykułuje bohaterka⁹⁵ – jego przyjęcie. Pewien trudno uchwytny byt (pamięć matki) nieustannie przedostaje się więc przez granice podmiotu. O kłopotliwym spadku mowa jest też w *Szumie*, który uznawany jest za kontynuację wątków podjętych we *Włoskich szpilkach*. Bohaterka opisuje tu swoisty testament, w ramach którego jej samej ostała się „nieosłonięta przestrzeń”⁹⁶, a kuzynowi „umocnione linie okopów”⁹⁷. Otwarte pole i nie-

⁸⁶ M. Hirsch, *Żałoba i postpamięć*, przeł. K. Bojarska, [w:] *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki. Antologia*, red. E. Domańska, Poznań 2010, s. 254.

⁸⁷ A. Kuchta, *Wobec postpamięci*, Kraków 2020, s. 18.

⁸⁸ Tamże, s. 20.

⁸⁹ A. Tuszyńska, *Rodzinna historia lęku*, Kraków 2005, s. 409.

⁹⁰ M. Tulli, *Włoskie szpilki*, Warszawa 2014, s. 13.

⁹¹ Metafora choroby zakaźnej odgrywa zresztą istotną rolę w całej twórczości Tulli, zob. K. Dzika-Jurek, „Problem ciężaru” *Melancholia w twórczości Magdaleny Tulli*, Katowice 2014, s. 94, <<https://sbc.org.pl/dlibra/docmetaddata?showContent=true&id=139135>> [dostęp: 2.05.2021].

⁹² M. Tulli, *Włoskie...*, s. 73.

⁹³ Tamże, s. 65.

⁹⁴ Tamże.

⁹⁵ „Ja nie chcę tego spadku. Powinam się go zrzec” – powiada bohaterka – zob. tamże, s. 75.

⁹⁶ M. Tulli, *Szum*, Kraków 2014, s. 24.

⁹⁷ Tamże.

umiejętność wyznaczania granic to oczywiście symptomy pewnych immunologicznych braków, które protagonistka otrzymała w spadku po matce. W odpowiedzi na ten stan rzeczy aktywowane zostają dwie strategie, które w uproszczeniu nazwać można „negatywną” i „pozytywną”. Ta pierwsza przyczynia się przy tym raczej do utrwalenia traumy, niż do jej leczenia – bywa wręcz nieodróżnialna od symptomów „skażenia echem przeszłości”.

Treść i przeciwtreść – strategia negatywna

Pamięć, którą bohaterka otrzymała w spadku, wartościowana jest zatem zdecydowanie negatywnie. Pierwsze kontakty z rzeczywistością są dla niej traumatyzujące, a traumę tę pogłębia poczucie obcości, którego protagonistka doświadcza w szkole. Pierwszym odruchem jest nadrobienie immunologicznych braków – wybudowanie zasieków przed światem i trudnymi doświadczeniami odziedziczonymi po przodkach. To pierwsze przychodzi jej o tyle łatwo, że strategię tę obserwuje u matki. Najczęściej pojawiającymi się w kontekście relacji z nią określeniami są „chłodny dystans”⁹⁸, granica, „za którą matka chce mieć święty spokój”⁹⁹, wysoko trzymana garda¹⁰⁰ czy mury obronne, „które wznosiła wszędzie”¹⁰¹. Obserwujemy tu zatem pewien immunologiczny nadmiar, który jest też narzucany bohaterce: „Matka czuła by się bezpiecznie, gdyby dziewczynka była podobna do niej, zdystansowana i nieskazitelna”¹⁰². Strategię tę można by połączyć z omawianą przez Esposito¹⁰³ w kontekście immunologii koncepcją Helmuta Plessnera, a szczególnie kategorią taktu. Takt nie wyklucza kontaktu ze środowiskiem, ale sprawia, że kontakt ten odbywa się w trybie defensywnym, który zmniejsza ryzyko zranienia podmiotu.

Nadmiar ten utrudnia komunikację i wchodzenie w relacje. Symbolem owego zamknięcia na głębsze *communitas* staje się noszone przez obie kobiety nazwisko (Tulli), które „nie chciało się odmieniac”. „Odmiana – czytamy dalej – przydaje się przede wszystkim przy opisie powiązań między postaciami [...] a skoro nic jej [bohaterki] z nikim nie łączyło, mianownik powinien być wystarczyć”¹⁰⁴. Rzeczywistość odbija się zatem od muru wybudowanego przez protagonistkę, a ona sama pozostaje wyobcowana i za-

⁹⁸ M. Tulli, *Włoskie...*, s. 116.

⁹⁹ Tamże, s. 94.

¹⁰⁰ M. Tulli, *Szum...*, s. 167.

¹⁰¹ Tamże, s. 8.

¹⁰² M. Tulli, *Włoskie...*, s. 116.

¹⁰³ R. Esposito, *Immunitas...*, s. 114.

¹⁰⁴ M. Tulli, *Włoskie...*, s. 103.

mknięta na głębsze relacje: „będę musiała schować uczucia na samym dnie w skrytce na dnie żołądka” – konstatuje w jednym ze smutniejszych zdań *Szumu*¹⁰⁵. To jeden z aspektów strategii negatywnej. Drugi dotyczy odrzucenia trudnej spuścizny odziedziczonej po przodkach. Postawę tę ująć można we wspomnianych już słowach „nie chcę tego spadku” czy wyznaniu: „starałam się omijać swoje dzieciństwo szerokim łukiem”¹⁰⁶. W innych miejscach pojawia się też pragnienie, by otrzymane w spadku historie „uleciały jak dym”¹⁰⁷. Najciekawsza jest chyba jednak fantazja bohaterki, by wykreślić po kolei każdą swoją cechę, tak że „myśl zastąpiłaby przeciwnością, każde uczucie swego życia przeciwnością. Całą treść swego życia [...] przeciwtreścią”¹⁰⁸. Mylące może być skojarzenie z przeciwnościami jako elementami strategii pozytywnej, polegającej na przyjęciu pewnej części zagrażających ciału bytów tak, by wzmocnić odporność. Przeciwtreść to raczej prosta podmiana jednej pamięci na drugą – pragnienie wyparcia trudnej tożsamości i zastąpienia jej łatwiejszą. Strategia ta popada w typową dla *immunitas* sprzeczność: fantazja o ochronie podmiotu sprowadza się w gruncie rzeczy do jego unicestwienia.

„Musimy się ścieńczy”: strategia pozytywna

Strategia negatywna jest oczywiście mało skuteczna – raczej pogłębia alienację i powiela destrukcyjne wzorce przekazane przez matkę, niż pozwala na harmonijne współistnienie ze środowiskiem. W walce z trudną spuścizną bohaterce towarzyszy jednak jeszcze inna, bardziej obiecująca taktyka. Tym razem łączy się ona z afirmacją pewnych elementów trudnej tożsamości, wchłonięciem ich w obręb podmiotu, a nawet inwentaryzacją otrzymanego spadku¹⁰⁹. Wszystko to w myśl zamieszczonego we *Włoskich szpilkach* stwierdzenia: „energia nie ginie – można ją tylko zamienić w siłę”¹¹⁰. Figurą, która doskonale oddaje ambiwalencję tej strategii jest, obecny zarówno we *Włoskich szpilkach*, jak i *Szumie*, lis¹¹¹. W pierwszym z utworów lis uosabia obcość, a sama bohaterka na fali marcowego antysemityzmu nazywana jest „farbowanym lisem”¹¹². Lis ów jest obcy, przebiegły, a przede wszystkim

¹⁰⁵ M. Tulli, *Szum...*, s. 116.

¹⁰⁶ M. Tulli, *Włoskie...*, s. 65–66.

¹⁰⁷ M. Tulli, *Szum...*, s. 76.

¹⁰⁸ M. Tulli, *Włoskie...*, s. 102.

¹⁰⁹ Tamże, s. 66.

¹¹⁰ Tamże, s. 65.

¹¹¹ Na podwójne znaczenie tej figury zwraca uwagę również Anna Kuchta. Zob. A. Kuchta, dz. cyt., s. 213–214.

¹¹² M. Tulli, *Włoskie...*, s. 132.

przedstawia się jako element zbiorowego „ja”, nie będąc nim. W *Szumie* figura ta powraca już nie jako obelga, lecz mechanizm wsparcia wytworzony przez bohaterkę. Lis to wymyślony przyjaciel, który rekompensuje dziewczynce brak satysfakcjonujących relacji w świecie rzeczywistym. Interesujące z przyjętego tu punktu widzenia jest przede wszystkim to, z czego został on stworzony. Lis jest bowiem odbiciem lęków bohaterki, znajduje się też w podobnej sytuacji życiowej: tak jak bohaterka bywa oskarżany o kradzieże, jest obcy i żyje w ciągłym strachu (przed myśliwym). Bohaterka przyjmuje zatem pewne trudne elementy własnej tożsamości i przetwarza je w immunologiczne wsparcie. Od teraz zbudowany ze słabości stwór staje się powoli fundamentem przyszłej siły, a jednocześnie opozycją wobec strategii negatywnej: „nie bierz na siebie więcej, niż musisz – podpowiada bohaterce – [...] Ukrywanie cierpienia to straszny ciężar”¹¹³. Finałnym aktem wchłaniania trudnej spuścizny w głąb podmiotu i przerabiania jej na wewnętrzną siłę jest wyimaginowany proces, w trakcie którego dorosła już bohaterka rozlicza się z przeszłością. Rola sędziego przypada – jakżeby inaczej – lisowi. W trakcie procesu dochodzi między innymi do konfrontacji z figurą esesmana, stanowiącego symbol transgeneracyjnej pamięci, która prześladowuje protagonistkę przez całe życie. Rozliczenie to nie jest destrukcyjne, ma na celu raczej pogodzenie się z elementami tworzącymi „ja” niż ekskluzję. Strategię pozytywną obrazuje najlepiej dialog kończący powieść, w trakcie którego pada sugestia, aby wyrzucić niektóre postaci z sądowej sali. „Nie pomieścimy się tu razem, już i tak nie ma czym oddychać” – wykrzykuje nauczycielka. Czuwający nad afirmacyjnym charakterem całości lis odpowiada jednak: „Oni zostaną [...] Musimy się ścieśnić [...] to wszystko rodzina”¹¹⁴. Mechanizm obronny (lis, rozprawa sądowa) zostaje więc zbudowany na podstawie problematycznych elementów „ja”, w wyniku czego zostają one włączone w obręb podmiotu.

Zakończenie

W korespondencji z Robertem Esposito Zygmunt Bauman przywołał retoryczne pytanie zadane niegdyś przez Emila Durkheima: „inaczej niż sięgając poza siebie – pyta klasyk socjologii – jak mógłby człowiek powiększyć zasób energii, jaki posiada? Czy mógłby przekroczyć samego siebie o własnych siłach?”. Pytanie to postawić można wobec wszystkich omawianych tu powieści Magdaleny Tulli. Losy opisywanych w nich bytów to losy podmiotów, które nie pozwalają sobie na „sięgnięcie poza siebie”, in-

¹¹³ M. Tulli, *Szum...*, s. 114.

¹¹⁴ Tamże, s. 181–182.

westując cały zasób energii w działania o charakterze immunologicznym. Ten immunologiczny nadmiar pojawia się w kontekście wspólnoty, narracji oraz dobrostanu psychicznego indywidualnego „ja”. Na wszystkich trzech poziomach stanowi on jednak raczej przeszkodę w osiągnięciu równowagi niż środek do jej osiągnięcia. Wrażenie wszechobecności Holokaustu, które można odnieść w kontakcie z prozą Magdaleny Tulli ma, jak sądzę, trzy przyczyny. Po pierwsze, i najbardziej oczywiste, pisarka, szczególnie w powieściach zawierających wątki autobiograficzne, wprost nawiązuje do doświadczeń II wojny światowej. Po drugie, z zabiegu poetyckiego stosowanego przez Tulli, który polega na imitowaniu wdzierania się niechcianych wątków w obręb narracji. W ten sposób autorce udaje się naśladować wewnętrzne strumienie świadomości „ja”, którego historia jest właśnie ciągłym powrotem traumatycznych wydarzeń związanych z Holokaustem. Po trzecie wreszcie, i z przyjętego tu punktu widzenia najważniejsze, dlatego że proza autorki *Trybów* jest ciągłym naśladowaniem pewnego immunologicznego nadmiaru, który cechował państwa totalitarne, a którego najkrwawszym być może przejawem był właśnie Holokaust.

BIBLIOGRAFIA

- Agamben G., *Homo Sacer: suwerenna władza i nagie życie*, przeł. M. Salwa, Warszawa 2008.
- Arendt H., *Korzenie totalitaryzmu*, przeł. M. Szawiel, D. Grinberg, Warszawa 1993.
- Bauman Z., *Praca, konsumpcjonizm i nowi ubodzy*, Kraków 2006.
- Bauman Z., *Wieloznaczność nowoczesna. Nowoczesność wieloznaczna*, Warszawa 1995.
- Czapliński P., *Państwo bez wstępu*, „Teksty Drugie” 2016, nr 1, s. 108–125.
- Descartes R., *Człowiek: opis ciała ludzkiego*, przeł. A. Bednarczyk, Warszawa 1989.
- Dzika-Jurek K., „Problem ciężaru”. *Melancholia w twórczości Magdaleny Tulli*, Katowice 2014, s. 94, <<https://sbc.org.pl/dlibra/docmetadata?showContent=true&id=139135>> [dostęp: 2.05.2021].
- Dzika-Jurek K., „Setka szarych palt”. *(Nie)świadomość Zagłady w powieści Skaza Magdaleny Tulli*, „Teksty Drugie” 2013, nr 5, s. 25–41.
- Esposito R., *Bios. Biopolitics and philosophy*, transl. T. Campbell, London 2008.
- Esposito R., *Communitas: the Origin and Destiny of Community*, transl. T. Campbell, Stanford 2017.
- Esposito R., *Immunitas. The protection and negation of life*, transl. Z. Hanafi, Cambridge 2012.
- Filoni M., *Anatomia obłąkania. Strach w mieście*, przeł. J. Ugniewska, Warszawa 2020.
- Foucault M., *Bezpieczeństwo, terytorium, populacja*, przeł. M. Herer, Warszawa 2010.
- Foucault M., *Historia seksualności*, przeł. B. Banasiak, T. Komendant, K. Matuszewski, Warszawa 1994.
- Foucault M., *Trzeba bronić społeczeństwa*, przeł. M. Kowalska, Warszawa 1998.

- Hirsch M., *Żaloba i postpamięć*, przeł. K. Bojarska, [w:] *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki. Antologia*, red. E. Domańska, Poznań 2010.
- Hobbes T., *Lewiatan, czyli materia, forma i władza państwa kościelnego i świeckiego*, przeł. Cz. Znamierowski, Warszawa 2005.
- Klein J., *Immunology: the Science of Self-Nonsell Dis-crimination*, New York 1982.
- Kuchta A., *Wobec postpamięci*, Kraków 2020.
- La Mettrie J., *Człowiek-maszyna*, przeł. S. Rudniański, Warszawa 2011.
- Mackiewicz J., *Nie trzeba głośno mówić*, London 1985.
- Madajczyk P., *Marzenie o narodzie doskonałym. Między biopolityką a etnopolityką*, Warszawa 2017.
- Ratajczak M., *Negatywność i bios politikos. Translacja tego, co polityczne, we współczesnej włoskiej filozofii politycznej*, „Politeja” 2009, nr 9 (39), s. 111–140.
- Ratajczak M., *Poza paradygmat immunizacji*, „Praktyka Teoretyczna” 2011, nr 1–2, <<https://pressto.amu.edu.pl/index.php/prt/article/view/2702>> [dostęp: 30.04.2021].
- Schmitt C., *Pojęcie polityczności*, [w:] tegoż, *Teologia polityczna i inne pisma*, przeł. M.A. Cichocki, Warszawa 2012.
- Schmitt C., *Nomos Ziemi*, przeł. K. Wudarska, Warszawa 2019.
- Tippner A., *Sensing the meaning, working towards the facts: drugie pokolenie a pamięć o Zagładzie w tekstach Bożeny Keff, Magdaleny Tulli i Agaty Tuszyńskiej*, „Teksty Drugie” 2016, nr 1, s. 68–87.
- Tulli M., *Skaza*, Warszawa 2006.
- Tulli M., *Sny i kamienie*, Warszawa 1999.
- Tulli M., *Szum*, Kraków 2014.
- Tulli M., *Tryby*, Warszawa 2003.
- Tulli M., *W czerwieni*, Warszawa 1998.
- Tulli M., *Włoskie szpilki*, Warszawa 2014.
- Tuszyńska A., *Rodzinna historia lęku*, Kraków 2005.

Adam Woźniak – mgr, doktorant w Instytucie Filozofii UJ, literaturoznawca, filozof. Zajmuje się filozofią polityczną, filozofią wojny i biopolityką. Redaktor naczelny czasopisma „Maska”. Autor kilku artykułów naukowych publikowanych m.in. w „Wielogłosie”, „Argument Biannual Philosophical Journal”, „Hybris” i „Masce”. ORCID: 0000-0002-0451-0839. E-mail: <aadam.wozniak@gmail.com>.

Adam Woźniak – M.A., PhD candidate in the Institute of Philosophy at the Jagiellonian University, literary scholar and philosopher. His research interests are focused on political philosophy, philosophy of war and biopolitics. Editor-in-Chief of the scholarly journal “Maska”. Author of several research papers published in journals such as “Wielogłos”, “Argument Biannual Philosophical Journal”, “Hybris”, and “Maska”. ORCID: 0000-0002-0451-0839. E-mail: <aadam.wozniak@gmail.com>.

Historiografia wobec poetyzacji słowa. Znaczenie literatury kontrfaktycznej dla popularyzacji wiedzy historycznej

ABSTRACT. Saja Krystian, *Historiografia wobec poetyzacji słowa. Znaczenie literatury kontrfaktycznej dla popularyzacji wiedzy historycznej* [Historiography in the Face of the Poetization of the Word. The Importance of Counterfactual Literature for the Popularization of Historical Knowledge]. „Przestrzenie Teorii” 37. Poznań 2022, Adam Mickiewicz University Press, pp. 201–221. ISSN 1644-6763. DOI 10.14746/pt.2022.37.11.

The search for connections between history and literature has been going on continuously since antiquity. Interference between disciplines is obvious today, due to the narrative form of application, bringing the stories told closer to the novel. The search for non-narrative connections continues to this day. The main task of this article is to conduct a brief analysis of the basic interpretations of both disciplines and to indicate their role in building alternative literary stories. It also serves to show that categories such as narrative, imagery, truth and fiction play a pivotal role in the historiographic teaching process through alternative literary histories.

KEYWORDS: historiography, literature, historical fact, narration, counterfactual literature

Hayden White w zbiorze esejów z 1978 roku postawił nad wyraz trafną tezę, brzmiącą: „Także Klio poetyzuje”¹. W środowisku naukowym od dawna trwała ożywiona dyskusja na ten temat, która w 2010 roku doprowadziła do powstania kolejnej opinii: „także Kalliope pisze historię”². Wypowiedziane przy okazji niekończących się rozważań na temat związków między historią a literaturą zdania, najdobitniej oddają charakter interferencji między dyscyplinami, które łączy przede wszystkim narracyjna forma podawcza³. Poszukiwania pozanarracyjnych powiązań, które byłyby w stanie zrównać ze sobą obie przestrzenie trwają do dnia dzisiejszego. Tymczasem współczesna kultura stawia przed teoretykami coraz większe wyzwania. Tak zwana „nowa kultura”, doprowadzając do zmian w obrębie paradygmatów naukowych oraz znaczeń podstawowych pojęć, dopuszcza możliwość, aby źródłem

¹ Zob. H. White, *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*, Baltimore 1978.

² Zob. T. Voß, *Auch Kalliope schreibt Geschichte, oder: Von neuen Dialogen zweier Disziplinen. Conference Proceedings of: Text, Literatur, Geschichte. Perspektiven für das 21. Jahrhundert*, „LiteraturGeschichte” 2010, November, s. 11–13, *Zentrum für interdisziplinäre Forschung der Universität Bielefeld*, <<http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0222-001693>> [dostęp: 29.01.2021].

³ Zob. H. Markiewicz, *Historia a literatura*, „Pamiętnik Literacki” 2006, XC VII, z. 3, s. 5–7.

historycznym stawiała się już nie tylko literatura, malarstwo czy rzeźba, ale i film, komiks lub gra wideo. Każda z wymienionych dziedzin artystycznych i rozrywkowych dysponuje wyjątkowymi, z punktu widzenia współczesnej dydaktyki, możliwościami z zakresu obrazowania przekazywanej treści. Obraz rozumiany w sensie kognitywnym jako efekt percepcji wizualnej, stał się źródłem historycznym oraz sposobem kształtowania i medializacji poznanej przeszłości. Należy on do zagadnień znajdujących się w polu zainteresowania historyków co najmniej od końca lat osiemdziesiątych ubiegłego stulecia⁴.

Jak słusznie stwierdza Justyna Tabaszewska, na tle dokonujących się w ostatnich latach zmian kulturowych niezwykle płodnym intelektualnie sposobem interpretacji staje się również pamięciowa i afektywna perspektywa badawcza⁵. Szczególnym przypadkiem jest polskie dziedzictwo kulturowe, uwikłane „mocniej chyba niż większość innych europejskich kultur w problemy związane z przeszłością, pamięcią o niej i – częściowo powiązane – afektywne dylematy skorelowane ze zmieniającą się, coraz trudniej uchwytną teraźniejszością i przyszłością”⁶. Domeny pamięci oraz afektu kształtują narodową świadomość historyczną, literacką oraz artystyczną, szczególnie po 1989 roku⁷. Niezmiennie dominującą rolę w tym procesie odgrywa zawiła historia Polski, zwłaszcza XX wieku. Stopień jej ingerencji w tworzywo literackie oraz artystyczne, z uwagi na wielość motywów i archetypów, jest trudny do oszacowania.

Pomimo wprowadzenia nowoczesnych perspektyw badawczych podstawowa wykładnia nowych dociekań nad związkami historii z domenami szeroko pojętej kultury wydaje się uniwersalna oraz ponadczasowa, z zastrzeżeniem, że należy doszukiwać się jej cech ogólnych, osadzonych w zasadach kognitywnego przetwarzania informacji. Innymi słowy to nauki o poznaniu, z opisem funkcji poszczególnych elementów układu nerwowego, dostarczają dowodów, że dawne teorie oraz aparat analityczny sprawdzają się na nowym polu badawczym. Wiąże się to z faktem, że mechanizmy poznawcze oraz systemy pamięciowe istoty ludzkiej pozostają niezmiennie od początku naszego rodzaju. Człowiek od zarania dziejów tak samo spogląda w niebo, obserwuje ziemię, dostrzega różnice między kolorami, kształtami, kierunkami, bazując na podstawowych procesach percepcyjnych zachodzących w umyśle. Tym, co nieustannie ewoluuje jest ludzka kultura. Jej poszczególne elementy ulegają przeobrażeniu oraz mutacji, przez co jesteśmy

⁴ Zob. J. Kałużny, *Do kogo należy historia? Refleksja literaturoznawcy*, „Przegląd Zachodni” 2014, nr 2, s. 16.

⁵ J. Tabaszewska, *Przeszłe przyszłości. Afektywne fakty i historie alternatywne*, „Teksty Drugie. Teoria literatury, krytyka, interpretacja” 2017, nr 5, s. 49.

⁶ Tamże.

⁷ Tamże, s. 48.

zmuszeni modyfikować zarówno paradygmat badawczy, jak i ogólną wiedzę o świecie. Powyższe założenia skłaniają nas ku głębszej refleksji nad kognitywnymi aspektami poznania, w tym przede wszystkim charakterystyką procesów pamięciowych, których prawidłowe funkcjonowanie jest niezbędne dla uzyskania poprawnej narracji historycznej.

Obok narracji, mechanizmów obrazowania i magazynowania wiedzy, istotna staje się również kategoria przestrzeni historycznej. Są w niej stale obecne dwie kategorie, zazwyczaj pojmowane jako sprzeczne: faktu oraz fikcji. Dwuwartościowość kategorii przestrzeni historycznej „skutkuje wzmożonym zainteresowaniem przestrzeniami »innymi«, utopiami, heterotopiami w literaturze, sztuce, kulturze popularnej i oczywiście naukach społecznych” – zaznacza Jerzy Kałużny⁸. Wskazane domeny biorą udział w kształtowaniu modnej co najmniej od początku lat pięćdziesiątych literatury fikcji spekulatywnej, w tym przede wszystkim historii alternatywnej. Jest to gatunek prozy fikcjonalnej, „rozgrywający się w świecie, w którym wydarzenia historyczne miały przebieg odmienny niż ten znany ze świata rzeczywistego”⁹. Rozwijają one spekulacje probabilistyczne w historii, a ich głównym celem jest refleksja nad mechanizmami dziejów w postaci fabularnej realizacji myśli kontrfaktycznej, która od zawsze towarzyszy historiozofii i historiografii¹⁰. W tego typu literaturze bardzo często dochodzi do przeobrażeń faktów historycznych (zwłaszcza w stronę utopii lub heterotopii), czego efektem jest wyjątkowa z racji swoich cech abstrakcyjnych przestrzeń obrazowania.

Głównym zadaniem niniejszego artykułu jest dokonanie krótkiej analizy kategorii narracji, obrazowania, przestrzeni faktu i fikcji historycznej oraz wskazanie ich roli w budowaniu literatury kontrfaktycznej. Służy on również wykazaniu, że kategorie te odgrywają zasadniczą rolę w procesie dydaktycznym z zakresu historiografii, odbywającym się za pośrednictwem literackich historii alternatywnych. Będą to głównie rozważania teoretyczne, które należałoby zweryfikować na szerszym polu literackim.

Narracja historyczna i literacka

Tym, co w sposób bezsporny zbliża historię oraz literaturę jest narracja. Już Kwintyliusz podkreślał, że podstawowym podobieństwem między historią

⁸ J. Kałużny, dz. cyt., s. 14.

⁹ N. Lemann, *Historie alternatywne i steampunk w literaturze. Archipelagi badawczo-interpretacyjne*, Łódź 2019, s. 75.

¹⁰ Por. M. Górecka, *Polityczne afiliacje fantastyki. Historie alternatywne jako dyskurs ideologiczny*, „Literaturoznawstwo: historia, teoria, metodologia, krytyka” 2012–2013, 1(6)–2(7), s. 198.

a poezją jest właśnie narracyjna forma podawcza. Historia jest „najbardziej zbliżona do poezji”. Jest ona „jakby niewiązaną pieśnią”¹¹. Faktem jest, że narracyjny charakter historii zbliża ją do epiki. Johann Martin Chladenius słusznie zauważa, że „nie można uniknąć tego, iż każdy rozpatruje historię z własnego punktu widzenia i według niego ją opowiada [...]. Opowiadanie w pełni oderwane od własnego punktu widzenia jest niemożliwe”¹². Istnieje przecież subiektywne „Ja”, które jest odpowiedzialne za personalizację opowiadanej treści oraz nadawanie jej charakteru narracyjnego określonego gatunku. Tym samym zrozumiałe jest, że historycy upodabniają swą narrację do różnych gatunków literackich, co w wielu przypadkach stanowi zarzut stawiany tak zwanej „historii romantycznej czy poetyckiej”¹³. Louis Bourdeau pisał, że historycy „z bohaterskiej wojny robią fragment epopei, straszne klęski układają w tragedie, a z intrygi lepia komedie; wielu historyków przebiera francuską rewolucję w szaty melodramatu”¹⁴. Tego typu działania pomagają pojąć historię; utrwalić jej obszerny i często zawiły materiał. Tym samym „wyposażenie” historii w odpowiednią narrację pozwala uzyskać wiedzę ogólną, zapośredniczoną z wiedzy jednostkowej, na co zwraca uwagę Thomas Macaulay, stwierdzając: „historia wpaja umysłowi prawdy ogólne przez żywe przedstawienie poszczególnych charakterów i wydarzeń”¹⁵.

Zdanie o potrzebie poetyzacji treści historycznych popiera między innymi Augustin Thierry, pisząc: „Historyczne postacie, a nawet historyczne epoki powinny pojawiać się w narracji jakby na scenie. Powinny pojawiać się, by tak rzec, w swej pełni życiowej”¹⁶. Tak zwane „żywe postaci” – postacie niejako unaocznione, ożywione i prawdziwe potrafią przekazać więcej niż ogólnikowe fakty historyczne, zapisane w chronologicznym porządku dziejów. Ponadto, jak zauważa Henryk Markiewicz, ważna jest również warstwa strukturalna opowiadanej historii. Wprawdzie zdaniem Arthura Schopenhauera „jedność dziejów jest po prostu fikcją”¹⁷, lecz „historia, podobnie jak tragedia, wymaga ekspozycji, centralnej akcji i rozwiązania”¹⁸ – pisze Wolter, co w naturalny sposób kształtuje spójną oraz skończoną narrację. Historyk

¹¹ M.F. Kwintilian, *Kształcenie mówcy*. Księgi I, II i X., przeł. i oprac. M. Brożek, Wrocław 1951, s. 256.

¹² J.M. Chladenius, *Allgemeine Geschichtswissenschaft*, 1752. Cyt. za: H. Markiewicz, dz. cyt., s. 7.

¹³ Por. H. Markiewicz, dz. cyt., s. 6.

¹⁴ Tamże, s. 6.

¹⁵ Th. Macaulay, *Hallam*, [w:] *Critical and Historical Essays*, t. 1, London 1907, s. 1. Cyt. za: H. Markiewicz, dz. cyt., s. 10.

¹⁶ A. Thierry, *Considérations sur l'histoire de France*, Paris 1840, s. 56–57.

¹⁷ A. Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, przeł. J. Garewicz, t. 2, Warszawa 1995, s. 634.

¹⁸ W liście do d'Argensona z 26 stycznia 1740 roku, cyt. za: H. Markiewicz, dz. cyt., s. 12.

jest zobowiązany połączyć szereg faktów w ciąg przyczynowo-skutkowy, „w organizm, który jest zespolony jednością wewnętrzną konieczności i dobiega swego końca dopiero wraz ze spełnieniem się samej idei”¹⁹. Tego typu układ przyczyn i skutków, ułożony w chronologiczny porządek przestrzeni oraz czasu stanowi podstawę fabuł literackich. Historyk narrator nie jest w stanie pominąć tych aspektów, z racji konieczności upłynnienia treści oraz nadania jej bardziej ludzkiego wymiaru. Tym samym poczytność w dużej mierze zależy od atrakcyjności formy podawczej, która w dalszej kolejności uzależnia od siebie wartość dydaktyczną przekazywanej treści.

Funkcje dydaktyczne historii alternatywnej

Nie od dziś wiadomo, że literatura stanowi doskonałe medium, z pomocą którego opowiadana historia dociera do szerokiego grona odbiorców²⁰. Niezmiernie istotny jest fakt, że literackie historie alternatywne pobudzają pokłady pamięci historycznej, czyniąc ją żywą i aktywną. Zdaniem Wilhelma Wackernagela rola historyka polega na opowiadaniu dziejów, z pominięciem wszelkich dopowiedzeń. „Niedopuszczalne są więc uzasadnienia odwołujące się do źródeł, subiektywne oceny i pouczenia, uogólniające refleksje itd.”²¹. Choć prawda oraz obiektywizm faktu historycznego stanowią nieodzowny i pierwotny składnik rzetelnej wiedzy, zapamiętanie tak opowiedzianej historii nie należy do zadań prostych. Jak zauważa Thomas Macaulay wpajanie umysłowi prawd ogólnych, wymaga od historyka żywego przedstawiania poszczególnych charakterów²². Tym samym w pełni słuszne jest stwierdzenie Friedricha Nietzschego, że prawdziwą wartością historii jest fakt, że nawet powszednie tematy historyczne urastają do rozmiarów symbolu, jeśli prelegent zawiera w sobie pewną dozę siły artystycznej, twórczy polot, „miłosne wniknięcie w dane empiryczne”²³. Innymi słowy, historyk jest zmuszony zbliżyć się do literatury, o ile pragnie uzyskać wymierne korzyści dydaktyczne, wynikające z wypowiedzianej treści. Zadanie tego typu przypisuje się obu dyscyplinom, z zastrzeżeniem, że poezja uzyskała w tym względzie wyższość nad historią. Literatura daje odbiorcy doskonalsze przykłady, które mocniej wzruszają, pobudzają twórczą abstrakcję oraz nakłaniają do zachowań etycznych – wyraźniej i silniej edukują.

¹⁹ W. Wackernagel, *Poetik, Retorik und Stilistik*, Halle a/S. 1906, s. 106.

²⁰ Por. J. Kałużny, dz. cyt., s. 8.

²¹ W. Wackernagel, dz. cyt., s. 324.

²² Zob. Th. Macaulay, dz. cyt., s. 1.

²³ F. Nietzsche, *Pożyteczność i szkodliwość historii dla życia*, [w:] *Niewczesne rozważania*, przeł. M. Łukasiewicz, Kraków 1996, s. 128–129.

Powyższe założenia znajdują potwierdzenie we współczesnych naukach kognitywnych²⁴. W procesie nabywania wiedzy o świecie ważną rolę odgrywa tzw. hipokamp. Ta niewielka struktura umieszczona w płacie skroniowym kory mózgowej kresomózgowia jest współodpowiedzialna za orientację przestrzenną oraz, co najważniejsze dla poruszanych tu zagadnień, konsolidację pamięci, która prowadzi do głębokiego przetwarzania danych²⁵. Innymi słowy przenosi on dane z pamięci krótkotrwałej do pamięci długotrwałej, doprowadzając do powstania neuronalnej reprezentacji nabytej wiedzy. Struktura ta odpowiada między innymi za zapamiętywanie zdarzeń. Jeśli czegoś nowego mamy się nauczyć, musi to najpierw przyswoić nasz hipokamp. Jest on niezbędny do uczenia się pojedynczych faktów²⁶. Hipokamp pełni ponadto rolę wykrywacza nowości, ponieważ jest nastawiony przede wszystkim na niepowtarzalność uzyskanych danych percepcyjnych²⁷. Z racji zmagazynowania w hipokampie znanych zdarzeń (wcześniej uzyskanych danych percepcyjnych), jest on w stanie ocenić każde kolejne doświadczenie ze względu na to, czy jest mu ono znane, czy nie. Jeśli hipokamp określi jakąś rzecz jako nową oraz z jakiegoś względu interesującą, utworzy jej trwałą reprezentację. Tym samym z neurologicznego punktu widzenia poruszają nas historie, nie fakty, a szczegóły mają sens tylko w kontekście. Kontekst wypowiedzanej treści wpływa na wykształcenie pełnego skupienia uwagi odbiorcy na referowanej treści²⁸. Wraz z sensem przekazu i odpowiednią formą podawczą kontekst sprawia, że szczegóły stają się interesujące, co w istotny sposób wpływa na moduły pamięci. W dalszej kolejności tak uzyskana wiedza zostaje utrwalona na reprezentacjach neuronowych, dzięki czemu jesteśmy w stanie przywołać ją w dowolnym momencie. Dobry nauczyciel będzie opowiadać historie, przypisując do daty nie tylko fakty, ale i określone fabuły, które ułatwią jej zapamiętanie. Jak słusznie stwierdza Manfred Spitzer:

Wkuwanie dat („siedem – pięć – trzy: powstaje Rzym”, „trzysta trzydzieści i trójka – pod Issos była bójka” itp.) nie ma sensu tak długo, jak długo nie znamy kulis

²⁴ Kognitywistyka to multidyscyplinarna gałąź nauki, badająca procesy poznawcze z perspektywy różnych nauk szczegółowych. Należą do nich filozofia, informatyka, lingwistyka, logika, neurofizjologia, psychologia poznawcza, robotyka, socjologia, fizyka (zob. J. Woleński, *Jaka jest kognitywistyka każdy(?) widzi*, [w:] *Metodologiczne i teoretyczne problemy kognitywistyki*, red. J. Woleński, A. Dąbrowski, Kraków 2014, s. 9–26).

²⁵ Zob. M. Spitzer, *Jak uczy się mózg?*, przeł. M. Guzowska-Dąbrowska, Warszawa 2007, s. 18.

²⁶ Tamże, s. 30.

²⁷ Tamże, s. 38.

²⁸ Tamże.

wydarzeń. Dopiero opowieści o wychowanym przez filozofa Greku, który z małą armią pokonał olbrzymie mocarstwo, sprawi, że data ożyje²⁹.

Kontekst oraz odpowiednia narracja wpływają na pobudzenie do pracy hipokampu, który traktując daną historię jako interesującą i godną zapamiętania, kieruje jej reprezentację pamięciową do trwałego zapisu neuronalnego. Dowodzi to faktu, że wyższość przekazu literackiego nad historycznym jest w dużym stopniu naturalnym zjawiskiem, wynikającym z funkcji oraz działania ludzkiego układu nerwowego. Tym samym budowanie literackiej przestrzeni, czyli wypowiedzi opatrzonej pewną dawką poetyckich środków stylistycznych oraz sztuki artystycznego w celu właściwej prezentacji faktów historycznych, jest czymś naturalnym oraz wskazanym, biorąc pod uwagę realizację ustalonych przez historyka celów dydaktycznych.

Nie zmienia to jednak faktu, że historia w odmiennej wersji wymaga daleko idącej świadomości faktów dokonanych, które stanowią nieodzowny element opowiadanej historii zwłaszcza wówczas, gdy dzieje alternatywne wymuszają na czytelniku weryfikację referencyjności. Historie alternatywne znakomicie pobudzają procesy memoryzacyjne, konfrontując spekulacje z faktami historycznymi³⁰. Są one ważnym źródłem zbiorowej pamięci, swoistym magazynem przeżyć, będących udziałem zarówno indywiduum, jak i zbiorowości. Magazyny te referują wiedzę odbiorcy w sposób nad wyraz uniwersalny. Przedstawiają procesy historyczne, stereotypy narodowe oraz fakty historyczne z dziejów danego państwa, umacniając w ten sposób grupy społeczne i narodowe w poczuciu spójności. Przy tym pole oddziaływania literatury w tym zakresie jest znacznie większe niż ma to miejsce w przypadku historii. Pamięć historyczna przechodzi na pole pamięci kulturowej, a „literatura, historia i kultura tworzą we współczesnej refleksji teoretycznej i metodologicznej rozmaite konfiguracje, związane ze zmianami paradygmatów badawczych w naukach humanistycznych i społecznych”³¹. Innymi słowy pewne istotne z punktu widzenia ogólnonarodowego fakty z przeszłości na trwałe wpisują się w kulturę społeczności, stając się elementem powszechnie wykorzystywanym przez pisarzy i poetów oraz rozpoznawalnym przez odbiorców w przestrzeni literackiej. Tym samym pamięć kulturowa:

Pomaga rozpoznać formy i funkcje literackich eksploracji przeszłości – w myśl zasady, że literatura stanowi medium magazynujące i cyrkulacyjne pamięci zbiorowej.

²⁹ Tamże, s. 38. W czasie bitwy pod Issos w 333 roku p.n.e. Aleksander III Wielki, jako wychowanek Arystotelesa, pokonał potęgę perską pod dowództwem Dariusza III Kodomanusa.

³⁰ N. Lemann, *Historie alternatywne...*, s. 15.

³¹ J. Kałężny, dz. cyt., s. 12.

rowo-kulturowej, a także medium refleksji nad pamięcią (modelami pamięci), jako że przedstawia jej procesy i problemy³².

Niezwykle istotne dla poruszanych tu zagadnień jest pojęcie miejsca pamięci (*lieu de mémoire*). Jest to istotny dla danej społeczności bądź narodu, konstytuujący tożsamość topos pamięci kulturowej, rozumiany jako miejsce fizyczne, wydarzenie, postać, zjawisko lub też wyimaginowany fenomen historyczny³³. Do pamięci kulturowej zaliczamy również, zdaniem Magdaleny Góreckiej:

Wszelkie formy wyobraźni zbiorowej związane z przeszłością, a więc mity narodowe, mity historyczne, wyobrażenia geopolityczne, ideologie, stereotypy, utopie regresywne czy też retro topie, a także kategorie, których obszar pojęciowy zazębia się z kręgiem psychoanalizy czy psychologii społecznej (jak trauma, resentyment, kompleks) oraz krytyki postkolonialnej (konieczne fikcje, pisanie narodowe itd.)³⁴.

Historia Polski dostarcza wiele przykładów imaginacji, rozumianych w kategoriach pamięci zbiorowej. Są to na przykład liczne fantazmaty oraz mity, zrodzone po zwycięstwie wojsk polsko-litewskich w bitwie pod Grunwaldem z 1410 roku.

W kreacji mitu grunwaldzkiego uczestniczył sam król Władysław Jagiełło, podejmując szeroko zakrojone starania, aby polskie zwycięstwo stało się powszechnie znane w Europie. W wieku XIX mit grunwaldzki stał się dla Polaków ważnym miejscem zbiorowej pamięci. Zaczniemy od tego, że zwycięstwo mieliśmy zawdzięczać Opatrzności Bożej. Na obrazie Jana Matejki *Bitwa pod Grunwaldem* z 1878 roku możemy dostrzec obłok, na którym widnieje postać modlącego się za Polaków św. Stanisława. Według relacji kronikarza Święty miał się ukazać na polu bitewnym, co stanowi jeden z ważniejszych mitów na temat starcia polsko-krzyżackiego. W 1900 roku wydano powieść *Krzyżacy* Henryka Sienkiewicza. Bardzo szybko przemieniła się w epos narodowy, jako wyraz sprzeciwu wobec germanizacji. Warto wynotowania jest także fakt ustanowienia w listopadzie 1943 roku przez dowództwo Gwardii Ludowej (partyzantki związanej z Polską Partią Robotniczą) Orderu Krzyża Grunwaldu. Odznaczenie to stało się głównym orde-

³² M. Górecka, *Impuls kontrfaktyczny a pamięć kulturowa. Historie alternatywne jako narodowe imaginarium*, „Creatio Fantastica” 2019, nr 2 (60), s. 61.

³³ Zob. P. Nora, *Miedzy pamięcią i historią: Les Lieux de Mémoire*, „Tytuł roboczy: Archiwum” 2009, nr 2, s. 4–12; *Polsko-niemieckie miejsca pamięci*, t. 3: *Paralele*, red. R. Traba, H.H. Hahn, Warszawa 2012.

³⁴ M. Górecka, *Impuls kontrfaktyczny...*, s. 61–62.

rem wojskowym PRL, niemal równorzędnym z *Virtuti Militari*³⁵. Ponadto rząd komunistyczny wielokrotnie wykorzystywał propagandowe znaczenie Grunwaldu. Podkreślając słowiańskie braterstwo krwi, legitymizowano jedność Polski Ludowej ze Związkiem Radzieckim³⁶. Do dziś mitologizujemy znaczenie polskiego zwycięstwa. Starcie pod Grunwaldem funkcjonuje w świadomości historycznej narodu jako archetyp potęgi Polski. Korzystamy z niego nad wyraz chętnie (na przykład podczas sportowej rywalizacji z zawodnikami niemieckimi).

Podobną propagandę zastosowano po zwycięstwie w Bitwie Warszawskiej, zwyczajowo nazywanej Cudem nad Wisłą. Bitwa stoczona w dniach 13–25 sierpnia 1920 roku pomiędzy sowiecką Armią Czerwoną a armiami Wojska Polskiego, zgrupowanymi nad Wisłą miała zagrozić bolszewikom Lenina tryumfalny pochód na Zachód. Operacja wojskowa, zakończona panicznym odwrotem czerwonoarmistów, nazywana jest dziś jedną z najważniejszych bitew w dziejach świata. Zdecydowanie największym cudem 1920 roku było uzyskanie świadomości zbiorowej Polaków na temat konieczności obrony tego, co niedowiarkowie i malkontenci nazywali „darem od Zachodu” – nowej i nad wyraz trudnej niepodległości³⁷.

Oba wydarzenia, po uzyskaniu zestawu fantazmatów, zostały utrwalone w świadomości zbiorowej, co przyczyniło się do powstania licznych, mniejszych lub większych narodowych mitów. Tym samym przeszłość nadal kształtuje naszą rzeczywistość w rozmaitych wariantach. Mity Konrada poświęcającego się za „miliony”, Winkelrieda Narodów, Wallenroda, Chrystusa Narodów, jak i niezłomności młodego pokolenia w walce o wolność w powstaniu warszawskim 1944 roku, nieustannie wpływają na polską politykę oraz kulturę.

Tendencja do posługiwania się mitami narodowymi jest dostrzegalna w najnowszej literaturze, przede wszystkim kontrfaktycznej. Rządziej mówi się w niej o przywarach społeczeństwa polskiego, choć zdarzają się rzecz jasna i takie realizacje. Ogół powieści historycznych w Polsce wykazuje przeładunek „emocjami, stereotypami, wartościami”, które bywają wyidealizowane do granic przyzwoitości³⁸. Wyjątkowe w tym zakresie są historie alternatywne, traktujące o możliwych wariantach dziejów historycznych.

³⁵ *Dekret Polskiego Komitetu Wyzwolenia Narodowego z dnia 22 grudnia 1944 r. o orderach, odznaczeniach oraz medalach* (Dz.U. z 1944 r. nr 17, poz. 91).

³⁶ Zob. A. Nadolski, *Grunwald 1410*, Warszawa 2003.

³⁷ Zob. J. Szarek, *1920 Prawdziwy Cud nad Wisłą. Przebudzenie Polaków*, Kraków 2015.

³⁸ B. Bakula, *Postmodernizm a współczesna (polska) powieść historyczna*, „Acta Universitatis Lodzianae. Folia Scientiae Artium et Litterarum”, z. 8: *Postmodernizm po polsku? (Materiały konferencyjne)*, red. A. Izdebska, D. Szajnert, Łódź 1998, s. 21.

Ich podstawą jest kluczowe pytanie „co by było gdyby”. Historycy usiłują na nie odpowiedzieć od wieków, snując liczne hipotezy, oparte na źródłach historycznych lub czystych spekulacjach. Należy natomiast pamiętać, że w tego typu przekazie historycznym trzeba bezwzględnie oddzielić fakty od fikcji. W przypadku historiografii sprawa jest w miarę prosta do rozstrzygnięcia. Z kolei historie alternatywne wymagają o wiele większej uwagi, o czym wspomnę w dalszej części pracy. Gatunek ten zawiera w sobie „duży ładunek wywrotowy i jest zaangażowany politycznie, krytycznie komentując stosunek autora nie tylko wobec przeszłości, ale i społeczeństwa, organizacji życia społecznego czy religijnego” – zauważa Lemann³⁹.

Mówiąc o narodowych mitach i ich wpływie na społeczeństwo, należy wspomnieć o charakterze polskiego mesjanizmu historycznego. Współczesny mesjanizm, obecny między innymi w literaturze kontryfaktycznej, unaocznia się w przekonaniu, że naród jest wyidealizowanym absolutem (w skrajnych przypadkach nie ma nad nim nawet istoty boskiej)⁴⁰. Według tak zwanej „religii patriotyzmu” Polska jest postrzegana jako Chrystus wśród narodów świata, co upowszechnia się w „herezji mesjanistyczno-patriotycznej, która traktuje ojczyznę jako absolut”⁴¹. Bez wątpienia jest to pokłosie bitwy pod Chocimiem z 11 listopada 1673 roku, romantyzmu polskiego, w tym w szczególności dzieł Adama Mickiewicza i Juliusza Słowackiego oraz Bitwy Warszawskiej 1920 roku. Zdaniem Marii Janion współczesny, nowożytny naród, śladem wielkich romantyków, jest przez Polaków traktowany jak „wspólnota dana przez siły nadprzyrodzone, wspólnota święta, zawierająca w sobie pierwiastek nadziemski, albo wspólnota biologiczna”⁴². W związku z powyższym warto nadmienić, że polska racja stanu charakteryzuje się wyjątkowym z punktu widzenia współczesnej idei zjednoczonej Europy paradoksem. Po trudnym dla narodu okresie komunizmu, roszczeniowej i brutalnej polityce Związku Radzieckiego oraz pozornej wolności obywatelskiej, pozostała w nas mentalność postkolonialna, przejawiająca się poczuciem bezsilności oraz krzywdy. Jednocześnie zaś jesteśmy pełni „mesjanistycznej dumy wyrażonej poprzez narracje o wyjątkowości polskiej ofiary i cierpień zadanych przez niesprawiedliwą historię”⁴³. To dzieje historyczne w dużej mierze decydują o statusie, jaki w świadomości zbiorowej ma naród. Niestety narodowa duma sprawia, że społeczeństwo staje się wyalienowane i samolubne, w skrajnych

³⁹ N. Lemann, *Historie alternatywne...*, s. 249.

⁴⁰ *Moje herezje antynarodowe – rozmowa z Marią Janion*, wywiad J. Kurskiego, <<http://wyborcza.pl/1,76842,3374302.html>> [dostęp: 10.03.2021]; zob. M. Janion, *Gorączka romantyczna*, Warszawa 1975.

⁴¹ *Moje herezje antynarodowe – rozmowa z Marią Janion*.

⁴² Tamże.

⁴³ M. Janion, *Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*, Kraków 2006, s. 11.

przypadkach fanatyczne. Zgodnie z myślą Benedicta Andersona naród winien być postrzegany jedynie w kategorii wspólnoty wyobrażonej, nieuchronnie ograniczonej i suwerennej⁴⁴. Członkowie wspólnoty wyobrażonej nie znają się, lecz mając świadomość swojego istnienia, czują ze sobą silną więź. Ograniczenie wiąże się z brakiem przeświadczenia o reprezentowaniu sobą ogółu ludzkości. Wspólnota tego typu zajmuje ponadto określone terytorium. Jest suwerenna wówczas, gdy pozostaje niezależna od wpływu innych narodów. Trudno zaprzeczyć opinii Czesława Miłosza, że pozostawanie w poczuciu narodowego absolutu oraz kreowanie z Polski mesjasza kolektywnego jest bałwochwalstwem oraz największym błędem narodu polskiego.

Niezwykle interesującym zjawiskiem, związanym z ideą ojczyznianego absolutu, jest fakt, że większość pisarzy alternatywnych historii Polski traktuje dzieje dokonane jako bezwzględnie nieodwracalne i nieuniknione. Innymi słowy, współczesne położenie geopolityczne Polski w większości przypadków pozostaje bez zmian, mimo alternatywnych scenariuszy zdarzeń. Być może jest to wynik głębokiej samoświadomości pisarzy, którzy starają się uzmysłowić czytelnikowi, że wszelkie utopie są jedynie wątłym marzeniem w sytuacji, gdy w społeczeństwie utrzymuje się wizja narodowego absolutu. Wróćmy jednak do meritum zagadnienia. Abstrahując od negatywnych skutków wyżej wspomnianego populizmu, należy podkreślić, że to dzięki pamięci kulturowej „społeczeństwo stabilizuje, modeluje i przekazuje wyobrażenia o sobie samym”⁴⁵. Pamięć ta umożliwia uzyskanie wysokiego poziomu świadomości narodowej, tak bardzo potrzebnej we współczesnym świecie. Tym samym literatura kontrfaktyczna stabilizuje bądź odkłamuje narodowe mity. Utrwala lub odrzuca stereotypy, czyniąc to w imię oddania sprawiedliwości faktom historycznym.

Między faktem a fikcją w historiach alternatywnych

Tak silne oddziaływanie literatury historycznej na czytelnika narzuca jej autorowi pewne ograniczenia. Jak słusznie stwierdza Jacek Stopa: „Pisanie o historii, nawet w formie fikcji literackiej, wiąże się ze znaczną odpowiedzialnością i narzuca oczywiste, zdawałoby się, ograniczenia”⁴⁶. Problem

⁴⁴ B. Anderson, *Wspólnoty wyobrażone. Rozważania o źródłach i rozprzestrzenianiu się nacjonalizmu*, przeł. S. Amsterdamski, Kraków 1997, s. 20–21.

⁴⁵ A. Nünning, *Von historischer Fiktion zu historiografischer Metafiktion*, Id. 1: *Theorie, Typologie und Poetik des historischen Romans*, Trier 1995. Cyt. za: J. Kałużny, dz. cyt., s. 17.

⁴⁶ J. Stopa, *Prawda czasu, prawda fantazji – historia a literatura fantasy*, s. 99, <https://repozytorium.uwb.edu.pl/jspui/bitstream/11320/6107/1/J_Stopa_Prawda_czasu_prawda_fantazji_%E2%80%93_historia_a_literatura_fantasy.pdf> [dostęp: 05.03.2021].

polega na fakcie, że dla wielu współczesnych odbiorców fikcja stanowi podstawowe źródło wiedzy historycznej. Społeczeństwo XXI wieku częściej sięga po literaturę fantastyczną niż po prace z zakresu historiografii. W związku z powyższym swobodne i niczym nieograniczone manipulowanie rzeczywistością w myśl zasady *licentia poetica* jest tu skrajnie niewskazane. W ślad za myślą Jamesa Fostera pewna doza kłamstwa w powieści historycznej jest nieunikniona, jeśli w grę wchodzi pełniejsze zrozumienie faktów oraz przyswojenie wiedzy. Należy jednak pamiętać o zasadzie odpowiedzialności społecznej.

Jak już wspomniałem, uczymy się i zapamiętujemy opowiadane historie, nie zaś surowe fakty, daty oraz nazwiska. Bez właściwej narracji nie zaistnieje głębokie przetwarzanie. W związku z powyższym powieści historyczne, czy tego chcemy, czy nie, powinny zawierać w sobie cechy literacko-artystyczne. Jak słusznie stwierdza White:

Większość narratologów zdaje sobie sprawę, że snucie opowieści jest sztuką; że jej urok leży w warstwie estetyczno-etycznej i że wymaga czegoś więcej niż tylko werbalnej kompetencji do tworzenia atrakcyjnej opowieści i czegoś więcej niż łatwości opowiadania perswazyjnej historii⁴⁷.

Niezwyczajnie istotnymi składnikami historiografii, funkcjonującymi w przestrzeni historii alternatywnych są kategorie faktu oraz fikcji. W rozważaniach na temat związków między literaturą i historią wielokrotnie pojawiają się obie kategorie. Historia, zdaniem Michela de Certeau, jest mieszaniną nauki i fikcji, przy czym kamufluje się jej związki z literaturą oraz fakt, że jej narracja jest fikcją nauki⁴⁸. Udowodnienie powyższej hybrydyczności dzieł historiograficznych jest istotną kwestią dla legitymizacji literatury kontrfaktycznej. Wiekowe już ustalenia w tym zakresie pozwoliły zaistnieć wielu gatunkom literackim. Wśród nich najbardziej istotnym jest powieść historyczna, pochodząca z początku XIX wieku. Wiąże się to z faktem, że „historia jest w tym samym stopniu formą fikcji, w jakim powieść jest formą reprezentacji historycznej”⁴⁹. Faktem jest, że większość powieści – pomijając te z nich, które dotyczą w pełni fantastycznych wizji świata – zawiera w sobie co najmniej namiastkę faktów historycznych lub też odwołuje się do nich w sposób bezpośredni.

Pojęcie prawdy historycznej w znaczeniu co najmniej potocznym nie zmieniło się bodaj od czasów Cicerona. Prawda historii rozumiana była

⁴⁷ H. White, *Przeszłość praktyczna*, przeł. E. Domańska, Kraków 2014, s. 9–10.

⁴⁸ M. de Certeau, *Historie et psychanalyse entre science et fiction*, Paris 2002, s. 57, 75, 81.

⁴⁹ H. White, *Tropics of Discourse*, Baltimore–London 1978, s. 123. Cyt. za: H. Markiewicz, dz. cyt., s. 22.

jako prawdziwość faktów, zaś w poezji miało dominować zmyślenie nieprawdopodobne, nazywane „fabułą”, i prawdopodobne, określane jako „argumentum”⁵⁰. Czasy się jednak zmieniły. Na przestrzeni lat pojęcie prawdy i fikcji w obu dziedzinach uległo istotnemu przewartościowaniu, przy czym nastąpiło definitywne rozróżnienie fikcji od kłamstwa. Już Izidor z Sewilli stwierdził: „Fałsz występuje u mówców, fikcja – u poetów”⁵¹. Przedmiotem historii, zdaniem Schopenhauera, jest pojedynczy fakt, jakieś zdarzenie jednostkowe, które stanowi jedyną realność dla badacza. Jest on jednak niewystarczający, gdyż poznając przez niego historię, czyni się to w sposób połowiczny i niedoskonały. Tylko nagromadzenie faktów oraz doprecyzowanie szczegółów ma sens poznawczy, a takie działania – jak już zostało powiedziane – zbliżają narrację historyczną do powieści⁵².

Przedmiotem powieści są fakty opatrzone fabułą, barwą, estetyką oraz uczuciowością. Dzieło literackie staje się w ten sposób wiarygodnym, a przede wszystkim nad wyraz przystępnym źródłem poznawczym. Tym samym powieści o charakterze historycznym w naturalny sposób odpowiadają zapotrzebowaniu na propagowanie wiedzy historycznej, pod warunkiem oscylowania wokół faktów, nie zaś zmyślenia. Wyjątek stanowią tu powieści alternatywne. Jak już wspomniałem, rozwijają one spekulacje probabilistyczne w historii, co czyni z nich interesujące źródło wiedzy, nie tylko o faktach minionych, ale i możliwych scenariuszach zdarzeń. Wykorzystują one zazwyczaj realne warianty, do realizacji których nie doszło w autentycznym biegu dziejów, rozwijają je oraz wdrażają w świat przedstawiony, opierając się na znanych faktach z przeszłości. Innymi słowy historie te cofają się do określonego faktu historycznego, czy też ograniczonego ramami czasowymi wycinka dziejów, po czym tworząc nowy ciąg przyczynowo-skutkowy, obie-
rają alternatywny kierunek zdarzeń. Opierają się przy tym na jakimś mało znanym lub zupełnie zapomnianym symbolu, epizodzie, zdarzeniu czy też przedmiocie, konstruując alternatywną rzeczywistość:

Podczas poszukiwania i uzasadniania hipotetycznych możliwości ujawniają się bowiem przeoczone fakty. Wydobywamy na światło dzienne ukryte nurty, zjawiska towarzyszące, motywy i punkty wyjścia, studia zaczątkowe, przesłonięte, zepchnięte niejako z pola widzenia przez fakty, które wysunęły się na pierwszy plan⁵³.

⁵⁰ Zob. H. Lausberg, *Retoryka literacka. Podstawy wiedzy o literaturze*, przeł., oprac., wstęp A. Gorzkowski, Bydgoszcz 2002, s. 179.

⁵¹ Izidor z Sewilli, *Differentiae*. Cyt. za: W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, t. 2, Wrocław 1960, s. 107.

⁵² Por. A. Schopenhauer, dz. cyt., s. 632.

⁵³ A. Demandt, *Historia niebyła*, przeł. M. Skalska, Warszawa 1999, s. 48.

Cofamy się w ten sposób do stanu chaosu, podkreślając rolę przypadku w procesie dziejowym oraz umniejszając rolę determinizmu historycznego⁵⁴.

Zdaniem Magdaleny Wąsowicz jedną z zasadniczych funkcji historii alternatywnych jest jej rewizyjność⁵⁵. Dochodzi w nich do literackich rozliczeń z historią. Stawia się tezę o wyraźnym zabarwieniu opozycyjnym względem powszechnie znanych faktów. Wytyka się błędy przeszłości, budując alternatywną przyszłość naznaczoną prawdopodobieństwem. Historie alternatywne wkraczają na pole domniemań, karmiąc się możliwościami i spekulacjami, niejednokrotnie gardząc porządkiem chronologicznym. Podmienia się podstawowe fakty historyczne, czyniąc istotnymi te z nich, które dotychczas były niedostrzegalne, niedoprecyzowane lub w ogóle nie mogły istnieć.

Doprecyzowanie faktu jest naturalną potrzebą poznawczą, wynikającą z systemu kognitywnego przetwarzania informacji. Droga do pełnego poznania zawsze przebiega od ogółu do szczegółu. Poznający mózg funkcjonuje, scalając uzyskane ze środowiska zewnętrznego dane: obrazy, dźwięki, jak i zapachy. Innymi słowy łączy ze sobą wrażenia zmysłowe, budując pełne reprezentacje, na przykład jakiegoś obiektu, osoby, uczucia itp.⁵⁶. Zgodnie z kognitywną koncepcją ucieleśnionego umysłu, system poznawczy człowieka jest kształtowany przez doświadczenia, wynikające z kontaktu naszego ciała ze środowiskiem⁵⁷. Zestawienie uzyskanych danych na drodze takiego kontaktu w spójny przedmiot mentalny warunkuje pełne poznanie⁵⁸. Schemat percepcji jest czymś uniwersalnym względem ogółu ludzkości. Indywidualizmem opatrzona jest natomiast interpretacja danego faktu oraz jego przestrzeni dookólnej. Jest ona osadzona na subiektywnie przetworzonej reprezentacji neuronalnej, naznaczonej „szumem” świadomościowym. Jest to rodzaj wiedzy jednostkowej, uzyskanej na drodze spersonalizowania

⁵⁴ N. Ferguson, *Virtual History. Towards a chaotic theory of the past*, [w:] *Virtual History*, red. N. Ferguson, London 2011.

⁵⁵ M. Wąsowicz, *Polska niezwykła. Alternatywne historie II wojny światowej w polskich historiach alternatywnych*, [w:] *Narracje fantastyczne*, red. K. Olkusz, K.M. Maj, Kraków 2017.

⁵⁶ Zob. M. Jagodzińska, *Psychologia pamięci. Badania, teorie, zastosowania*, Gliwice 2008, s. 32.

⁵⁷ Zob. B. Brożek, M. Hohol, *Umysł matematyczny*, Kraków 2014, s. 71.

⁵⁸ Zgodnie z koncepcją Jerzego Bartmińskiego przedmiot mentalny to jednostka podlegająca definiowaniu „w całym bogactwie jego charakterystyki utrwalonej w językowym obrazie świata. [...] Ten przedmiot mentalny jest projekcją, a nie odbiciem, niezależnie od tego, że zwykle istnieje możliwość porównania go (i stwierdzenia podobieństw) z przedmiotem rzeczywistym, dostępnym doświadczeniu empirycznemu” (zob. N. Lemann, *Prototyp i profilowanie przedmiotu mentalnego SMOK w literaturze fantasy, na wybranych przykładach*, [w:] *Kognitywizm w poetyce i stylistyce*, red. G. Habrajska, J. Ślósarska, Kraków 2006, s. 143–144; J. Bartmiński, *Definicja kognitywna jako narzędzie opisu konotacji*, [w:] *Profilowanie pojęć. Wybór prac*, red. J. Bartmiński, Lublin 1993, s. 75–76).

odbioru. Należy również pamiętać, że na co dzień posługujemy się kategorią faktu, który traktujemy jako detal lub też figurę wyodrębnioną z tła. Ponadto istotnym składnikiem systemu kognitywnego jest występujące w percepcji wizualnej zjawisko dopełniania conceptualnego, czyli zjawisko dopowiedzenia tego, co fizycznie ukazywane jest odbiorcy jedynie częściowo lub we fragmentach⁵⁹. Fragmentaryczność dziejów historycznych jest pożywką dla literatury kontrfaktycznej, która dopełnia zastaną próżnię. Legitymizacja powieści historycznej jest zatem – po raz kolejny – czymś naturalnym, osadzonym na fundamencie ludzkiej świadomości, wraz z całym „bagażem” stanów intencjonalnych, indywidualnych stanowisk „Ja” oraz *qualiów*, rozumianych jako jakościowy aspekt wrażenia w oderwaniu od rzeczy, która go ma⁶⁰.

Wymowna staje się w tym miejscu wypowiedź Sainte-Beuve piszącego, że historia nie jest ani całkowitym zwierciadłem, ani podobizną faktów, jest to sztuka⁶¹. W przypadku historii alternatywnych słowa te nabierają szczególnego znaczenia. W tego rodzaju dziełach literackich mamy do czynienia z elementem historiograficznym, przy jednoczesnym silnym akcencie wartości artystycznych. Oczywiście nie możemy redukować historii alternatywnych do historiografii, lecz podobieństwa, nawet kontrfaktyczne, bywają znaczące. Jest to dostrzegalne w wielu powieściach. Jedną z nich jest *Rzeczpospolita zwycięska. Alternatywna historia Polski* z 2013 roku, autorstwa Ziemowita Szczereka⁶². Została ona skonstruowana tak, aby odbiorca miał wrażenie, że obcuje z dziełem historiograficznym, a nie z powieścią kontrfaktyczną. Powieść stanowi doskonały przykład zespolenia realizmu z fantastyką.

Jak zauważa Lemann, książka jest ironiczną falsyfikacją narracji hegemonistycznych marzeń o II RP⁶³. W przełomowym punkcie dziejów jedno zdarzenie odmienia oblicze przyszłości. Jest nim zwycięska dla Polski kampania wrześniowa. Staje się ona antytezą historyczną o wyraźnym zabarwieniu opozycyjnym względem powszechnie znanych faktów. Opisując kampanię, Szczerek posługuje się zarówno faktem, jak i kontrfaktem. Po-

⁵⁹ B. Lewandowska-Tomaszczyk, *Konstruowanie znaczeń i teoria stapiania*, [w:] *Kognitywizm w poetyce...*, s. 17. Przykładem mogą być obrazy Jeana Lamberta-Ruckiego, polskiego awangardzisty, który w swoich dziełach świadomie operował efektem dopełniania. Przykładowe obrazy: *La visite* (1919), *Kompozycja* (1919), *Femme Et Profil D'homme* (1921), *Les Promeneurs* (1924), *Montmartre* (1925).

⁶⁰ Por. A. Kłóś, *Qualia z punktu widzenia Peirce'owskich kategorii*, „Studia Kulturoznawcze” 2015, 7 (1), s. 114. Zob. również: J.R. Searle, *Umysł. Krótkie wprowadzenie*, przeł. J. Karłowski, Poznań 2010, s. 135, 138.

⁶¹ Ch.-A. Sainte-Beuve, *Portraits contemporains*, t. 4, Paris 1871, s. 3.

⁶² Z. Szczerek, *Rzeczpospolita zwycięska. Alternatywna historia Polski*, Kraków 2020.

⁶³ N. Lemann, *Historie alternatywne...*, s. 239.

równuje, przeciwstawia i konfrontuje ze sobą rzeczywiste oraz alternatywne zdarzenia. Autor używa tu naprzemiennie zwrotów „w historii rzeczywistej” oraz „w historii alternatywnej”. Buduje w ten sposób w pełni czytelny, bogaty w szczegóły oraz obiektywny obraz dwóch kierunków dziejów Polski: faktu oraz fikcji. Spotykają się tu dwie równoprawne perspektywy: historyczna oraz fantastyczna. Jest to zestawienie niezwykle nośne, z punktu widzenia płynącego z niego potencjału edukacyjnego.

Rozdział pierwszy to literacka wizja zwycięstwa oręża polskiego nad nazistowskimi Niemcami, które było możliwe do zrealizowania w autentycznym biegu dziejów, pod warunkiem spełnienia szeregu ściśle określonych warunków. Podwójna perspektywa opisu, którą stosuje autor *Rzeczypospolitej zwycięskiej*, znakomicie ilustruje alternatywne oblicze września. Szczerek buduje opowieść hybrydyczną, fikcyjno-faktyczną, przez co powieść staje się udanym „podręcznikiem do historii”, przede wszystkim dla młodego pokolenia. „*Rzeczypospolitą zwycięską* Szczerka można więc uznać za wielopoziomową i wieloaspektową grę zarówno z regułami gatunku historii alternatywnych, jak i prawidłami tworzenia dyskursu historycznego oraz swego rodzaju ironiczną codę dla nurtu historii alternatywnych budujących obraz wyimaginowanej hegemonii Polski” – podsumowuje swoje dociekania na temat książki Lemann⁶⁴.

Prawdą jest, że „obojętnie, czy współczesny romansopisarz opowiada o tym, co mogłoby się wydarzyć, czy też współczesny historyk relacjonuje to, co się rzeczywiście wydarzyło, obaj zdani są na środki fikcjonalne”⁶⁵. Jak zauważa Markiewicz, jest to przesunięcie semantyczne terminu „fikcja”: „oznacza on już nie manifestowane zmyślenie, irrealność, lecz rezultaty selekcji i konstrukcji, procedur występujących we wszystkich dziedzinach aktywności myślowej”⁶⁶. Owe procedury decydują o przyjęciu bądź odrzuceniu atrybutów faktu historycznego, co doskonale przekłada się na sferę powieści alternatywnej. Tym samym historyk, porządkując i kształtując fakty, na swój sposób zbliża się w tych czynnościach do poety. Wprawdzie nie dysponuje on swobodą wyboru tematu tak jak pisarz, skrępowany jedynie wymogami życiowego prawdopodobieństwa, ale będąc ograniczonym materiałem faktycznym, kieruje się „podmiotowymi kategoriami własnej duszy” – zauważa George Simmel⁶⁷. Jak stwierdza White, historyk nieustannie konstruuje fakty, pozyskując i wynajdując je z rzeczywistych zda-

⁶⁴ Tamże, s. 244.

⁶⁵ H.R. Jauss, *Zastosowanie fikcji w formach oglądu i przedstawiania historii*, [w:] *Opowiadanie historii w niemieckiej refleksji teoretyczno-historycznej i literaturoznawczej od oświecenia do współczesności*, wybór, przeł., oprac. J. Kałużny, Poznań 2003, s. 397.

⁶⁶ H. Markiewicz, dz. cyt., s. 17.

⁶⁷ J. Simmel, *Zagadnienia filozofii dziejów*, przeł. W.M. Kozłowski, Warszawa 1902, s. 37.

rzeń⁶⁸. Istnieje zatem pewnego rodzaju swoboda twórcza w pracy historyka, w której potrzeba opatrzenia narracją tworzywa „konstruktu hipotetycznego” w formie faktu, powoduje skutek uboczny jego pracy w postaci wykrystalizowania „pięknych pozorów całości opowiadanej historii”⁶⁹. „Każdy proces łączenia zdarzeń, zarówno imaginacyjnych, jak i rzeczywistych, w zrozumiałą całość mogącą stanowić przedmiot reprezentacji jest procesem poetyckim” – zauważa White⁷⁰. Tym samym po raz kolejny sprawdza się zasada mówiąca, że historyk zawsze ma w sobie coś z artysty. W przeciwnym razie opowiadana historia byłaby pozbawiona sensu przyczynowo-skutkowego. Oczywiście prawdą jest, że zamknięty łańcuch zdarzeń, pobudek i celów w opowiadaniu historycznym to tylko iluzja, powstała celem upłynnienia narracji historycznej, jednak jest to warunek konieczny w celu uzyskania szerokiego odbioru. Zbliża to po raz kolejny historię do literatury, nasuwając bezpośrednie skojarzenia z gatunkiem powieściowym.

Interesujące stanowisko na temat fikcji w historii zaprezentował Paul Ricoeur. Stwierdził on, że fikcja ma charakter quasi-historyczny. Oznacza to, że kierując się zasadą prawdopodobieństwa fikcja ukazuje niezrealizowane możliwości przyszłości historycznej, co w sposób bezpośredni odnieść można do powieści historii alternatywnej. Ricoeur pisze:

Historia jest quasi-fikcjonalna, gdy quasi-obecność wydarzeń ukazywanych oczom czytelnika w żywej narracji uzupełnia nieuchwytność przeszłościowości przeszłości [la passéité du passé] swoją intuicyjnością, swoim ożywieniem [...]. Opowiadanie fikcjonalne jest quasi-historyczne o tyle, o ile irrealne wydarzenia tu relacjonowane są zdarzeniami przeszłości dla głosu narracyjnego, który zwraca się do czytelnika. Pod tym względem są one podobne do wydarzeń przeszłości, a fikcja jest podobna do historii⁷¹.

Ricoeur podkreśla zjawisko krzyżowania się historiografii i opowiadań fikcjonalnych. Utworem quasi-historycznym jest wspomniana już powieść *Rzeczpospolita zwycięska*, ponieważ pozoruje ona mówienie o przeszłości. Czyni to w sposób wyjątkowy. Z jednej strony buduje alternatywny obraz dziejów widziany oczami mieszkańca „nowej” Rzeczypospolitej oraz historyka, z drugiej autor nieustannie podkreśla, że prezentowane zdarzenia są

⁶⁸ Zob. H. White, *An Old Question Raised Again. Is Historiography Art or Science?*, „Rethinking History” 2000, 4, s. 399.

⁶⁹ Por. G. Mann, *Dziejopisarstwo jako literatura*, [w:] tegoż, *Ludzie myśli, ludzie władzy, historia*, wybór, przeł., oprac., posł. E. Paczkowska-Łagowska, Kraków 1997, s. 10.

⁷⁰ H. White, *The Fictions of Factual Representations*, s. 28–29. Cyt. za: H. Markiewicz, dz. cyt., s. 19.

⁷¹ Zob. P. Ricoeur, *Temps et récit*, t. 3, Paris 1985, s. 345. Cyt. za: H. Markiewicz, dz. cyt., s. 23.

jedynie kontrfaktyczną wersją zdarzeń. Powieść jest ciekawie skonstruowanym reportażem o stanie Rzeczypospolitej alternatywnej. Lokuje się pomiędzy esejem, historycznymi dociekaniami kontrfaktycznymi oraz tekstem quasi-dokumentarnym. Ponadto praca Szczereka zawiera elementy *strictae* literackie w postaci fingowanych, stylizowanych listów Witkacego oraz prac Witolda Gombrowicza (*Podróże po Polsce, Dzienniki z cudów Polski ocalonej*), o równie dobrze kopiowanym stylu pisarza. Celem uzyskania efektu realności, autor „podstawia alternatywną przeszłość w miejsce aktualnej”⁷². Zabieg ten poprzedzony jest wskazaniem trybu warunkowego, który podkreśla paraboliczność snutych scenariuszy. Szczerek mówi nam wprost:

Będzie to wizja Rzeczypospolitej, której – choć na pewien czas – udało się być taką, jaką sama by się chciała widzieć, gdyby spełniły się jej sny o idealnej sobie samej: te o potędze, o posiadaniu kolonii, o modernizacji, o europeizacji, o stworzeniu Międzymorza, o ambicjach odgrywania wielkiej regionalnej, co tam regionalnej – światowej roli. Od zawsze wyobrażamy sobie tę mocarstwową Polskę, ale jakby po trochu, fragmentarycznie. Nigdy całościowo. [...] Nie będę jednak bujał w obłokach do końca: spróbuję sobie wyobrazić, w jaki realny sposób można było dojść do tej mocarstwowej pozycji⁷³.

Warto zaznaczyć, że tego typu zabiegi podkreślają uniwersalny charakter książki, która może być traktowana jak źródło prawdziwej wiedzy historycznej, a jednocześnie jest na nie stylizowana. Książka zawiera ponadto obszerną bibliografię historyczną, przez co „podwójny statut genologiczny: tekstu kontrfaktycznego, charakterystycznego dla pracy zawodowego historyka i literackiego, ulega pogłębieniu” – zauważa Lemann⁷⁴. Przekaz ten w znacznym stopniu wpływa na poziom wiedzy historycznej odbiorcy, poszerzając również jego horyzonty myślowe.

Podsumowanie

Z prezentowanych powyżej argumentów na temat narracji historycznej wynika fakt, że na atrakcyjność faktów historycznych prezentowanych w historiografii, silny wpływ wywiera poziom dynamizmu przekazywanej treści. Współczesny czytelnik „jest niezadowolony, jeśli książki historycznej nie da się czytać jak powieści”⁷⁵. Innymi słowy im bardziej fabularne

⁷² N. Lemann, *Historie alternatywne...*, s. 244.

⁷³ Z. Szczerek, dz. cyt., s. 10.

⁷⁴ N. Lemann, *Historie alternatywne...*, s. 239.

⁷⁵ J.G. Droysen, *Historyka*, 1858, [w:] *Opowiadanie historii w niemieckiej refleksji teoretycznohistorycznej i literaturoznawczej od oświecenia do współczesności*, wybór, przeł., oprac. J. Kałajny, Poznań 2003, s. 122.

staje się dzieło historyka, tym silniejsze stają się emanacje powszechników do zasobów pamięci kulturowej. Podobne algorytmy funkcjonują w literaturze. Dzieła literackie mają w sobie wyjątkową „moc sprawczą”, odnoszącą się do kształtowania ogólnych prawd, związków frazeologicznych, archetypów, wzorców postępowania oraz wzorców osobowych i wreszcie pamięci historycznej w określonym typie literatury. Historia, rozumiana w sensie potocznym, jako narracja o faktach z przeszłości, nie jest w stanie wykształcić równie silnego zestawu narzędzi do konstruowania zbiorowej pamięci – jeśli można tak powiedzieć o wyżej wymienionych atrybutach. Ratunkiem dla historii jest podążanie w kierunku silnej poetyzacji prezentowanej treści, zbliżając się w ten sposób do powieści. Oczywiście proces ten powinien się odbywać z zachowaniem granic zdrowego rozsądku. Nie wszystko jesteśmy w stanie przekazać językiem poetyckim. Ornamentacja przekazu historycznego nie może zaburzać właściwego wyводу. Tym samym powieści historyczne oraz historie alternatywne stają w obliczu trudnego zadania przekazania tego, co może się wydawać nieatrakcyjne dla odbiorcy dzieła *stricte* historycznego. Jak dotąd wywiązują się z tego zadania w sposób zadowalający.

BIBLIOGRAFIA

- Anderson B., *Wspólnoty wyobrażone. Rozważania o źródłach i rozprzestrzenianiu się nacjonalizmu*, przeł. S. Amsterdamski, Kraków 1997.
- Bakula B., *Postmodernizm a współczesna (polska) powieść historyczna*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Scientiae Artium et Litterarum”, z. 8: *Postmodernizm po polsku? (Materiały konferencyjne)*, red. A. Izdebska, D. Szajnert, Łódź 1998.
- Brożek B., Hohol M., *Umysł matematyczny*, Kraków 2014.
- Certeau M. de, *Historie et psychanalyse entre science et fiction*, Paris 2002.
- Chladenius J.M., *Allgemeine Geschichtswissenschaft*, 1752.
- Dekret Polskiego Komitetu Wyzwolenia Narodowego z dnia 22 grudnia 1944 r. o orderach, odznaczeniach oraz medalach (Dz.U. z 1944 r. nr 17, poz. 91).
- Demandt A., *Historia niebyła*, przeł. M. Skalska, Warszawa 1999.
- Górecka M., *Impuls kontrfaktyczny a pamięć kulturowa. Historie alternatywne jako narodowe imaginarium*, „Creatio Fantastica” 2019, nr 2 (60), s. 59–73.
- Górecka M., *Polityczne afiliacje fantastyki. Historie alternatywne jako dyskurs ideologiczny*, „Literaturoznawstwo: historia, teoria, metodologia, krytyka” 2012–2013, 1(6)–2(7), s. 195–207.
- Jagodzińska M., *Psychologia pamięci. Badania, teorie, zastosowania*, Gliwice 2008.
- Janion M., *Gorączka romantyczna*, Warszawa 1975.
- Janion M., *Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*, Kraków 2006.
- Kałążny J., *Do kogo należy historia? Refleksja literaturoznawcy*, „Przegląd Zachodni” 2014, nr 2, s. 7–22.

- Kłós A., *Qualia z punktu widzenia Peirce'owskich kategorii*, „Studia Kulturoznawcze” 2015, 7 (1), s. 113–124.
- Kognitywizm w poetyce i stylistyce, red. G. Habrajska, J. Ślósarska, Kraków 2006.
- Kwintilian M.F., *Kształcenie mówcy*. Księgi I, II i X., przeł. i oprac. M. Brożek, Wrocław 1951.
- Lausberg H., *Retoryka literacka. Podstawy wiedzy o literaturze*, przeł., oprac., wstęp A. Gorzkowski, Bydgoszcz 2002.
- Lemann N., *Historie alternatywne i steampunk w literaturze. Archipelagi badawczo-interpretacyjne*, Łódź 2019.
- Macaulay Th., *Hallam*, [w:] *Critical and Historical Essays*, t. 1, London 1907.
- Mann G., *Ludzie myśli, ludzie władzy, historia*, wybór, przeł., oprac., posł. E. Paczkowska-Łagowska, Kraków 1997.
- Markiewicz H., *Historia a literatura*, „Pamiętnik Literacki” 2006, XCVII, z. 3, s. 5–28.
- Metodologiczne i teoretyczne problemy kognitywistyki*, red. J. Woleński, A. Dąbrowski, Kraków 2014.
- Moje herezje antynarodowe – rozmowa z Marią Janion*, wywiad J. Kurskiego, <<http://wyborcza.pl/1,76842,3374302.html>> [dostęp: 10.03.2021].
- Nadolski A., *Grunwald 1410*, Warszawa 2003.
- Narracje fantastyczne*, red. K. Olkusz, K.M. Maj, Kraków 2017.
- Nietzsche F., *Niewczesne rozważania*, przeł. M. Łukasiewicz, Kraków 1996.
- Nora P., *Między pamięcią i historią: Les Lieux de Mémoire*, „Tytuł roboczy: Archiwum” 2009, nr 2, s. 4–12.
- Nünning A., *Von historischer Fiktion zu historiografischer Metafiktion*, Id. 1: *Theorie, Typologie und Poetik des historischen Romans*, Trier 1995.
- Opowiadanie historii w niemieckiej refleksji teoretyczno-historycznej i literaturoznawczej od oświecenia do współczesności*, wybór, przeł., oprac. J. Kałazyń, Poznań 2003.
- Polsko-niemieckie miejsca pamięci*, t. 3: *Paralele*, red. R. Traba, H.H. Hahn, Warszawa 2012.
- Profilowanie pojęć. Wybór prac*, red. J. Bartmiński, Lublin 1993.
- Ricoeur P., *Temps et récit*, t. 3, Paris 1985.
- Sainte-Beuve Ch.-A., *Portraits contemporains*, t. 4, Paris 1871.
- Schopenhauer A., *Świat jako wola i przedstawienie*, przeł. J. Garewicz, t. 2, Warszawa 1995.
- Searle J.R., *Umysł. Krótkie wprowadzenie*, przeł. J. Karłowski, Poznań 2010.
- Simmel J., *Zagadnienia filozofii dziejów*, przeł. W.M. Kozłowski, Warszawa 1902.
- Spitzer M., *Jak uczy się mózg?*, przeł. M. Guzowska-Dąbrowska, Warszawa 2007.
- Stopa J., *Prawda czasu, prawda fantazji – historia a literatura fantasy*, s. 99, <https://repozytorium.uwb.edu.pl/jspui/bitstream/11320/6107/1/J_Stopa_Prawda_czasu_prawda_fantazji_%E2%80%93_historia_a_literatura_fantasy.pdf> [dostęp: 05.03.2021].
- Szarek J., *1920 Prawdziwy Cud nad Wisłą. Przebudzenie Polaków*, Kraków 2015.
- Szczerek Z., *Rzeczpospolita zwycięska. Alternatywna historia Polski*, Kraków 2020.
- Tabaszewska J., *Przeszłe przyszłości. Afektywne fakty i historie alternatywne*, „Teksty Drugie. Teoria literatury, krytyka, interpretacja” 2017, nr 5, s. 49.
- Tatarkiewicz W., *Historia estetyki*, t. 2, Wrocław 1960.
- Thierry A., *Considérations sur l'histoire de France*, Paris 1840.

- Virtual History*, red. N. Ferguson, London 2011.
- Voß T., *Auch Kalliope schreibt Geschichte, oder: Von neuen Dialogen zweier Disziplinen. Conference Proceedings of: Text, Literatur, Geschichte. Perspektiven für das 21. Jahrhundert*, „Literatur Geschichte” 2010, November, s. 11–13, *Zentrum für interdisziplinäre Forschung der Universität Bielefeld*, <<http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0222-001693>> [dostęp: 29.01.2021].
- Wackernagel W., *Poetik, Rhetorik und Stilistik*, Halle a/S. 1906.
- White H., *An Old Question Raised Again. Is Historiography Art or Science?*, „Rethinking History” 2000, 4, s. 391–406.
- White H., *Przeszłość praktyczna*, przeł. E. Domańska, Kraków 2014.
- White H., *Tropics of Discourse*, Baltimore–London 1978.
- White H., *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*, Baltimore 1978.
- Woleński J., *Jaka jest kognitywistyka każdy(?) widzi*, [w:] *Metodologiczne i teoretyczne problemy kognitywistyki*, red. J. Woleński, A. Dąbrowski, Kraków 2014, s. 9–26.

Krystian Saja – doktor nauk humanistycznych w dyscyplinie literaturoznawstwo. Absolwent filologii polskiej Uniwersytetu Zielonogórskiego. Członek zielonogórskiego oddziału Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza. Adiunkt w Zakładzie Literaturoznawstwa, Pracownia Mitopoetyki i Filozofii Literatury Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Zielonogórskiego. Swoje zainteresowania badawcze skupia wokół literatury kontrfaktycznej, literaturoznawstwa kognitywnego, antropologii kultury, memetyki oraz teorii literatury. ORCID: 0000-0002-5580-6218. E-mail: <k.saja@ifp.uz.zgora.pl>.

Krystian Saja – doctor of humanities in the area of literary studies. A graduate of Polish philology at the University of Zielona Góra. A member of the Zielona Góra branch of the Adam Mickiewicz Literary Society. Lecturer in the Department of Literature, Laboratory of Mythopoetics and the Philosophy of Literature, Institute of Polish Philology, University of Zielona Góra. His research interests focus on counterfactual literature, cognitive literary studies, cultural anthropology, memetics and literary theory. ORCID: 0000-0002-5580-6218. E-mail: <k.saja@ifp.uz.zgora.pl>.

Asceza, akrobacja, aleturgia. O konwersji w literaturze

ABSTRACT. Bielawa Jacek, *Asceza, akrobacja, aleturgia. O konwersji w literaturze* [Asceticism, Acrobatics, Alethurgy. On Conversion in Literature]. „Przestrzenie Teorii” 37. Poznań 2022, Adam Mickiewicz University Press, pp. 223–247. ISSN 1644-6763. DOI 10.14746/pt.2022.37.12.

Using the concepts of Michel Foucault’s technologies of the Self and Peter Sloterdijk’s anthropotechnics, the article attempts to create a theoretical model of literature as a tool for converting a literary subject. This model distinguishes three forms of the Self that are revealed in the process of conversion carried out in the medium of literature: the Self as subject, the Self as object and the other Self. Within the relations between these three incarnations, three conversion processes have been distinguished: asceticism – understood as an exercise in writing, acrobatics – as an act of literary secession to another world, and alethurgy – a textual technique of self-knowledge. Ultimately, this theoretical model is presented in the form of a conversion triangle.

KEYWORDS: literature, conversion, asceticism, acrobatics, alethurgy, Foucault, Sloterdijk

Pisarstwo traktowane jako rodzaj ćwiczenia służącego przemianie podmiotu było jednym z tych zagadnień, które przez całe życie poddawał refleksji i „przepisywał” Michel Foucault, szczególnie intensywnie w ostatnim okresie swej działalności. Myślenie i pisanie – w ujęciu autora *Historii seksualności* – jest ciągłym zbliżaniem się i oddalaniem od tego, co niemyślne. Oscylacja ta sprawia, że „współczesne Cogito jest nie tyle jawną oczywistością, ile nieustannym, ciągle podejmowanym zadaniem”¹, polegającym na konwersji rozumianej jako porzucenie własnej, dotychczasowej podmiotowości na rzecz tej, która (jeszcze) nie została pomyślana. Taka podwójna (i podwajająca się) konstrukcja – określanego w formie zwrotnej – podmiotu (Siebie) została wpisana przez Foucaulta w ideę troski o siebie, wywiedziona z filozofii stoickiej i epikurejskiej. Siebie stanowi w ostatniej odsłonie myśli Foucaulta stale rozwijany, niedokończony, swoiście rozumiany projekt estetyczny, przedmiot autokreacji dokonywanej poprzez różnego rodzaju techniki i ćwiczenia („techniki Siebie”²). W obrębie technik transformacji podmiotu na pierwszy plan wysuwa autor *Archeologii wiedzy* pisarskie praktyki autoaleturgiczne, rozumiane jako szereg procedur, dzięki którym

¹ M. Foucault, *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*, przeł. T. Komendant, Gdańsk 2006, s. 291.

² Zob. M. Foucault, *Filozofia, historia, polityka. Wybór pism*, przeł. D. Leszczyński, Warszawa–Wrocław 2000, s. 247–275.

podmiot „produkuje” subiektywnie rozumianą, nieustannie kształtującą się prawdę o sobie.

Przedwczesna śmierć nie pozwoliła Foucaultowi w pełni rozwinąć i uzasadnić własnej wizji podmiotowości, zarysowanej przede wszystkim w jego akademickich wykładach. W ostatnich pismach nie udało się mu w szczególności w sposób przekonujący wyjaśnić, w imię jakich racji podmiot miałby dokonywać nieustannej, twórczej autokreacji i autodestrukcji, skoro podaje w wątpliwość zarówno własny podmiotowy status, jak i zewnętrzne źródła sensu. Za filozofa, który niejako koncepcyjnie domknął niedokończony, ćwiczeniowy projekt Foucaulta, znajdując dla „estetyzujących” technik Siebie uniwersalną formułę etyczną, można uznać Petera Sloterdijka. Sens praktyk ćwiczeniowych ludzkości odnajduje on w pojęciu antropotechniki, rozumianej jako „mentalne i fizyczne procedury treningowe, za pomocą których ludzie najróżniejszych kultur próbowali w obliczu niejasnego ryzyka życia i palącej pewności śmierci optymalizować swój kosmiczny i socjalny status immunologiczny”³. Wedle tego konceptu kultura jest wytworem człowieka ujmowanego jako *homo immunologicus*, podmiotu, który poprzez systemy ćwiczeń tworzy własne heterotopie (termin wynaleziony przez Foucaulta⁴), tj. rodzaj enklaw pozwalających mu na osłabienie poczucia własnej alienacji. Droga do tak rozumianych heterotopii wiedzie poprzez system ćwiczeń, które wykonuje człowiek etyczny (*homo repetitivus*, *homo artista*, człowiek trenujący), to jest ten, kto chce się uodpornić na własną, dojmującą obcość. Praktyczny cel ascezy⁵ w ujęciu Foucaulta i Sloterdijka jest w gruncie rzeczy ten sam. Cytując Senekę, Foucault przypomina, że ćwiczenia pozwalają uczynić rzecz najtrudniejszą: porzucić stan *stultitia* (który najogólniej rzecz ujmując, jest stanem braku troski o siebie), by wyzwolić się spod władzy namiętności, nawyków i konfuzyjnych wyobrażeń⁶. *Homo artista* Sloterdijka opuszcza „obóz bazowy” – rozumiany za Nietzschem jako cały kompleks sił inercyjnych formujących ludzki habitus (definiowany najogólniej jako nawyk, przyzwyczajenie) – oraz porzuca wyraźnie określoną tożsamość⁷. Dla podążającego za Nietzschem Sloterdijka ludzka vitalność („rozumiana jako żywotność ciała i ducha”⁸) stanowi wystarczające uzasadnienie imperatywu

³ P. Sloterdijk, *Musisz życie swe odmienić. O antropotechnice*, przeł. J. Janiszewski, Warszawa 2014, s. 16.

⁴ M. Foucault, *Inne przestrzenie*, przeł. A. Rejniak-Majewska, „Teksty Drugie” 2005, nr 6, s. 117–125.

⁵ W klasycznej grece *askêsis* oznacza „ćwiczenie”, „trening”.

⁶ Zob. M. Foucault, *Hermeneutyka podmiotu*, przeł. M. Herer, Warszawa 2016, s. 136–141.

⁷ Zob. P. Sloterdijk, dz. cyt., s. 244–263.

⁸ Tamże, s. 54.

skłaniającego mieszkańca obozu bazowego (*stultusa*) do wykonania – w życiu, myśleniu i pisaniu – akrobacji, rozumianej jako namiętny, gwałtowny akt zerwania z habitusem i tożsamością, przemieniającej Siebie w innego Siebie. Ćwiczący (i zarazem ćwiczony) podmiot staje się kimś innym tylko wówczas, gdy przewycięża swój przedmiotowo-podmiotowy dualizm, wymyślając (i zapisując) siebie – w akrobatycznym akcie – jako własną hipotezę. Autokreacyjna i transformacyjna siła literatury tkwi właśnie – jak sądzę – w owym tworzeniu przez podmiot hipotez siebie samego.

Podążając za myślą Foucaulta i Sloterdijka, przyjmuję założenie, że **przemiana podmiotu w medium literatury dokonuje się w dynamicznym trójkącie trzech wcieleń ćwiczącej jaźni: Siebie jako przedmiotu, Siebie jako podmiotu i Siebie jako innego**. Elementem dynamiki tego trójkąta konwersji są relacje pomiędzy owymi trzema hipostazami ćwiczącego życia, kształtujące się wedle trzech rodzajów reguł. **Po pierwsze, relacjami pomiędzy Sobą-podmiotem a Sobą-przedmiotem rządzi reguła ascezy**, rozumianej za Sloterdijkem jako ćwiczenie, to jest każda operacja, „przez którą utrwała się lub wzrasta kwalifikacja działającego do kolejnego przeprowadzenia tej samej operacji, niezależnie, czy będzie to deklarowane jako ćwiczenie, czy nie”⁹. Ten ascetyczny wymiar literatury zawiera się w pojęciu eseju, rozumianego nie tylko jako gatunek literacki, lecz przede wszystkim jako eksperyment, próba, ponawiane wielokrotnie „ćwiczenie siebie w myśleniu”, będące „modyfikującym doświadczeniem w grze prawdy”¹⁰. W doświadczeniu tym dokonuje się sprzężenie zwrotne pomiędzy Sobą – podmiotem ćwiczenia i Sobą – jego przedmiotem. Podmiot ćwiczony staje się drugą naturą podmiotu ćwiczącego; to, co myślane, siłą kolejnych powtórzeń bierze we władanie myślącego, wyobrażający wpada w sidła własnych powtarzanych wyobrażeń, piszący staje się pisanym¹¹. Szansa na wydobywanie się z tego podmiotowo-przedmiotowego splotu wiąże się z aktywizmem tego, kto ćwiczy siebie w pisaniu. Aktywizm ów polega na wertykalnym ekscesie, „secesji”¹² z samopowielającym się sprzężeniem Siebie-piszącego i Siebie-pisanego w stronę literackiej heterotopii innego Siebie. **Po drugie zatem, przejście w kierunku wertykalnym¹³ od Siebie jako podmiotu (przedmiotu) ćwiczeń do atletycznej i artystycznej, a więc**

⁹ Tamże, s. 7.

¹⁰ M. Foucault, *Historia seksualności*, przeł. B. Banasiak, T. Komendant, K. Matuszewski, Warszawa 2000, s. 148–149.

¹¹ Zob. P. Sloterdijk, dz. cyt., s. 274.

¹² Zob. tamże, s. 191–194.

¹³ P. Sloterdijk w rozdziale *Psychologia wysokości. Nauka o po(nad)mnażaniu i sens „nad”* przekonuje, że wertykalny kierunek praktyk artystycznych ma nie tyle metafizyczne, co psychologiczne podłoże (zob. tamże, s. 154–183).

nadludzkiej (w sensie nietzscheańskim), pozycji innego Siebie wiąże się z rozumianymi zgodnie z myślą Sloterdijka praktykami akrobatycznymi. Wedle Sloterdijkowskiego konceptu akrobatycznego literatura po Nietzschem stanowi rozpiętą linę, po której podmiot-akrobata przedostaje się już nie tyle na drugi brzeg metafizycznie ugruntowanych nadświatów, ale przechodzi na stronę nad-pisanego na własną miarę innego świata, na prywatną górę przemienienia (*Mount Improbable*), na której Siebie przepoczwarza się w innego Siebie. Twórca wypełnia metafizyczną misję porzuconą przez umarłego Boga, przemieniając się z wyznawcy nadnaturalności w jej kreatora, a więc także w kreatora samego siebie jako podmiotu afirmującego nieprawdopodobieństwo życia i sztuki. Nadświat – mieszkanie Boga – zostaje zastąpiony przez inny nadświat, tj. heterotopię twórcy. **Po trzecie, przebywanie w literackiej heterotopii wiąże się z uruchomieniem praktyk autoaleturgicznych, polegających na rozpoznaniu prawdy o sobie**, która zawiera się w dystansie dzielącym Siebie przebywającego na wyżynach inwencji od siebie pozostawionego w obrębie tradycji literackiej rozumianej jako rodzaj normy społecznej, w różnicy między Sobą jako Tym Samym a Innym Sobą. Spojrzenie w dół od Siebie jako innemu ku Sobie jako przedmiotowi i podmiotowi ćwiczeń wyzwala autodestrukcyjne mechanizmy aleturgiczne. Z wysokości innego Siebie nad-pisanego ponad tradycją literacką można dostrzec, że pozostawiony w dole obóz bazowy kultury jest dawnym szczytem, na którym podmiot tekstowy rozbił namioty ze słów jako schronienie dla swych nowych literackich wcieleń. Do ujawnienia tej tymczasowej prawdy dochodzi dzięki obecności innego jako „interpretantu” (zajmującego analogiczne miejsce jak w teorii znaku Charlesa Pierce’a przetransponowanej na schemat Michaela Riffaterre’a¹⁴), przenoszącego Siebie ćwiczącego i ćwiczonego, znaczącego i znaczonego w inną przestrzeń. A jednocześnie w nowej – ugruntowanej dzięki literackiej innowacji – sytuacji literackiego podmiotu ożywa podpowiedziana przez Foucaulta myśl, by na tym nie poprzestać, by „od-działać rzeczy zdziałane słowami”, przy czym „słowa z-działane i od-działane są w tym przypadku tożsamościami, przez które jesteśmy rządzeni”¹⁵ na polu literackich, aleturgicznych zmagają, rozumianych jako gra prawdy pomiędzy tym, co ujarzmia a tym, co wyzwala piszącego jako jego własna (a więc prawdziwa) fikcja i hipoteza.

Posługując się komplementarnymi koncepcjami konwersji podmiotu Foucaulta i Sloterdijka, chciałbym się przyjrzeć każdej z owych trzech re-

¹⁴ Zob. M. Riffaterre, *Semiotyka intertekstualna: interpretant*, przeł. K. i J. Faliccy, „Pamiętnik Literacki” 1988, nr 1, s. 302.

¹⁵ F. Brion, B.E. Harcourt, *Posłowie. Kontekst wykładów z Louvain*, przeł. M. Burzyk, [w:] M. Foucault, *Zło czynić, mówić prawdę. Funkcja wyznania w sprawiedliwości. Wykłady z Louvain. 1981*, przeł. A. Zawadzki, Kraków 2018, s. 344–345.

guł literackiej konwersji podmiotu po to, by stworzyć metodę poszukiwania własnej odpowiedzi na pytania postawione przed kilku laty przez Romę Sendykę w monografii poświęconej literaturze jako formie autokreacji: „jak teksty generują i wspomagają wydarzającą się w wielu płaszczyznach akcję zwrotu-ku-sobie? Czy można przyłapać tekst w momencie, w którym nie służy on reprezentowaniu, ale wytwarzaniu, w którym staje się czynnikiem *poiesis* swego wytwórcy?”¹⁶. W szczególności interesuje mnie to, w jaki sposób kreowane literacko tożsamości mogą stanowić przedmiot, podmiot i uzasadnienie (siłę sprawczą) przemiany podmiotu odbywającej się za sprawą praktyk ascetycznych, akrobatycznych i aleturgicznych. Nawiązując do tradycji ascetycznej, której sednem jest powtarzanie pewnych z góry narzuconych struktur ćwiczeniowych, skonstruuję teoretyczny schemat interpretacji tekstów autokreacyjnych w postaci trójkąta konwersji. W modelu tym wykorzystuję również semiotyczną koncepcję metanoi, zaproponowaną przez Armena Avenessiana i Anke Hennig¹⁷. Zanim jednak przejdę do poszczególnych elementów trójkąta konwersji i zachodzących między nimi relacji, chciałbym przybliżyć samo pojęcie konwersji, w takim rozumieniu, jakie wyłania się z pisarsko-egzystencjalnego projektu Foucaulta oraz z antropotechnicznej koncepcji Sloterdijka.

Konwersja w ujęciu Michela Foucaulta i Petera Sloterdijka

Pisarstwu Michela Foucaulta niejednokrotnie zarzucano brak naukowej konsekwencji, przejawiający się w ciągłych zmianach metod i przedmiotu badań. Chodziło w głównej mierze o istotne różnice metodologiczne pomiędzy okresem archeologicznym, genealogicznym i „liberalnym” jego twórczości naukowej¹⁸. On sam odpierał tego rodzaju zarzuty, wyjaśniając, że jedynym prawdziwym celem jego pracy pisarskiej czy akademickiej jest odkrywanie własnej ograniczoności, a co za tym idzie, dążenie do od-podmiotowienia siebie, rozumianego jako oderwanie się podmiotu od siebie w taki sposób, że staje się on kimś zupełnie innym, podlega celowej autodestrukcji na skutek ciągłej przemiany¹⁹. Obecne w twórczości Foucaulta (zwłaszcza w trze-

¹⁶ R. Sendyka, *Od kultury Ja do kultury Siebie. O zwrotnych formach w projektach tożsamościowych*, Kraków 2015, s. 254.

¹⁷ A. Avenessian, A. Hennig, *Metanoia. A Speculative Ontology of Language, Thinking, and the Brain*, przeł. N.F. Schott, London–New York 2019.

¹⁸ Zob. np. A. Kapusta, *Filozofia ekstremalna. Wokół myśli krytycznej Michela Foucaulta*, Lublin 2002, s. 13.

¹⁹ Zob. np. M. Foucault, *Remarks on Marx. Conversations with Duccio Trombadori*, przeł. R.J. Goldstein, J. Cascaitos, New York 1991, s. 30–32, tegoż, *Foucault Live. Collected Interviews, 1961–1984*, red. S. Lotringer, New York 1996, s. 379.

cim, najpóźniejszym jej okresie) koncepcje człowieka zakładają, że podmiot (określany w formie zwrotnej jako Siebie, *soi, self*) jest otwartym na to, co zewnętrzne, podatnym na ciągle przemiany procesem, w przeciwieństwie do konstrukcji Ja (Ego), które, wedle ustaleń psychoanalizy, „reprezentuje granicę między światem rzeczywistym a wyobrażonym, między zewnętrzem a wnętrzem”, jest „autonomiczną i najważniejszą instancją życia psychicznego”²⁰. Wspomnianą „niekonsekwencję” myśli Foucaulta można odczytywać jako realizację – w jego własnej biografii – owej koncepcji otwartego i procesualnego podmiotu, nakreślonej już w *Słowach i rzeczach*. Wedle tej wizji świadomość jest „fałdą”, która powstaje na powierzchni tego, co nieświadome (niemyślane, niezależne od podmiotu) i narzucone przez zewnętrzne, dominujące nad człowiekiem treści, jakie niesie ze sobą mowa (wpisana w system języka), praca (w obrębie systemu produkcji) i życie (jako fenomen biologiczny). „Niemyślane” nie zawiera się w człowieku jako „nawarstwiająca się tam historia”²¹, lecz funkcjonuje równolegle jako sobowtór, ciemne miejsce, które czeka na swoje odkrycie. Myślenie i pisanie w ujęciu Foucaulta nie służy rozwijaniu w sobie układającej się w spójny ciąg historii Tego Samego. Przeciwnie, rolą myślenia i pisania jest zbliżanie się do Niemyślanego, owego ciemnego miejsca, sobowtóra, który stale uświadamia podmiotowi jego skończoność:

Człowiek to sposób bycia, który ustanawia w sobie ciągle otwarty wymiar, niemożliwy do wyznaczenia raz na zawsze, lecz nieograniczenie przemierzalny; przechodzi z tej strony siebie, która nie odbija się w Cogito, do aktu myślenia, dzięki któremu ją ujmuje, a od tego czystego ujęcia zmierza z powrotem do wypełnienia empirycznego, do nieuporządkowanego przepływu treści, do nadmiaru doświadczeń wymykających się sobie, ku milczącemu horyzontowi wszystkiego, co dane w piaszczystej rozciągłości niemyślenia²².

Kluczowym pojęciem w obrębie myśli filozoficznej rozwijanej wokół tak rozumianego podmiotu jest konwersja, którą Foucault chciał widzieć nie jako Platońską *epistrophe* (odwrócenie się od świata pozorów ku „słońcu Prawdy”), ani nie jako chrześcijańską metanoję (nawrócenie jako rezygnację z siebie, samowyrzeczenie na rzecz prawdy objawionej), ale jako trzecią drogę, będącą nawróceniem Siebie na Siebie. Źródłem tej trzeciej odmiany konwersji poszukuje Foucault w technikach troski o siebie praktykowanych przez starożytne szkoły stoickie, epikurejskie i cynickie. Nawrócenie w tym

²⁰ A. Bielik-Robson, *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formę duchowości*, Kraków 2000, s. 58.

²¹ M. Foucault, *Słowa i rzeczy...*, s. 293.

²² Tamże, s. 290.

ujęciu „nie rozgrywa się na osi wyznaczonej przez opozycję tego i tamtego świata, jak to było w przypadku *epistrophe* u Platona”²³. Konwersja nie jest odwróceniem się od empirycznie doświadczanego świata pozorów, ale poszukiwaniem zgodności siebie z sobą samym. Celem przemiany i jej płaszczyzną nie jest poznanie, rozumiane jako platońska anamneza lub chrześcijańskie uznanie prawdy objawionej, ale poszukiwanie właściwego stosunku Siebie do Siebie. W obrębie „procesu [se] *convertere ad se* żywiłem takim będzie raczej praktyka, ćwiczenie, trening, raczej asceza niż poznanie”²⁴. Tego rodzaju transformacja nie jest procesem linearnym, wiodącym od początkowych mroków niewiedzy ku światłu prawdy, ale ciągle ponawianą praktyką ćwiczeniową.

Podstawowym narzędziem *askêsis* w nauczaniu hellenistycznych, a także rzymskich szkół filozoficznych pierwszych wieków po Chrystusie, były praktyki pisarskie. Pisanie utrwala przedmiot medytacyjnych rozważań. Poprzez wielokrotnie ponawiane powroty do tego, co zapisane, przedmiot ten staje się niejako nawykiem podmiotu, jego drugim ja, a tym samym medium przemiany praktyk życiowych, przekształcenia *logosu* w *ethos*²⁵. Foucault wyróżnia dwa różne, funkcjonujące w tradycji helleńsko-rzymskiej, sposoby pisania jako praktyki ćwiczeniowej:

Jeden z nich przybiera formę serii „linearnej”: zmierza od medytacji do czynności pisania i dalej, do *gymnazein*, czyli do realnego ćwiczenia i do próby: praca myśli, praca pisania, praca rzeczywista. Drugi sposób posiada strukturę koła: medytacja poprzedza notatki, które umożliwiają lekturę prowadzącą na powrót do medytacji. W obu wypadkach, niezależnie od tego, jak wyglądałby cykl ćwiczeń lub gdzie miałyby one miejsce, pisanie stanowi najważniejszy etap w procesie, do którego zmierza wszelka *askêsis*, a mianowicie w przekształcaniu czyjejś wypowiedzi uznanej za prawdziwą w racjonalny fundament działania. Jako element treningu pisanie spełnia, by użyć wyrażenia stosowanego przez Plutarcha, funkcję *etopojetyczną*, gdyż umożliwia przekształcenie prawdy w *ethos*²⁶.

W tak rozumianym cyklu ćwiczeniowym Siebie jest przedmiotem medytacji, a zarazem jej podmiotem, który w praktyce pisarskiej wytwarza innego Siebie, mającego być duchowym przewodnikiem na drodze przemiany. Prawda o sobie odkrywana jest w dystansie, jaki przedmiot ćwiczeń musi przebyć, podążając ku owemu innemu Siebie i z powrotem – do Siebie ćwiczącego i ćwiczonego. Wśród ćwiczeniowych form pisania, praktykowanych

²³ M. Foucault, *Hermeneutyka podmiotu...*, s. 212.

²⁴ Tamże, s. 213.

²⁵ Zob. tamże, s. 347.

²⁶ M. Foucault, *Sobapisanie*, przeł. M.P. Markowski, [w:] tegoż, *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, przeł. B. Banasiak, T. Komendant i in., Warszawa 1999, s. 305–306.

przez adeptów hellenisko-rzymskich szkół filozoficznych wymienia Foucault między innymi *hypomnemata* (notatki z lektur oraz własne, spisywane na bieżąco przemyślenia) i listy do przyjaciół, będące sposobem na ujrzenie Siebie w oczach innego – adresata korespondencji. Odwołując się do *Listów moralnych* Seneki, Foucault uwypukla rolę listu jako „miejsca” spotkania nie tyle z realnym, zewnętrznym adresatem, ile z jego uwewnętrznioną postacią, będącą innym sobą: „Dzięki listowi otwieramy się na spojrzenia innych i umieszczamy naszego adresata w miejscu wewnętrznego boga. List pozwala nam wystawić się na to spojrzenie, o którym możemy powiedzieć, że zapada w głąb naszego serca [*in pectus intimum introspicere*] w chwili, gdy zaczynamy myśleć”²⁷.

Jak zauważa Pierre Hadot, słowem-kluczem do starożytnych nurtów filozofii życia była „mądrość” – określenie niemal nieobecne w stworzonych przez Foucaulta interpretacjach stoickich technik Siebie. To właśnie mądrość była owym nigdy nieosiągalnym *telos* stoickich ćwiczeń duchowych, atraktorem pociągającym ćwiczącego do podążania stromą ścieżką najważniejszej z filozoficznych cnót. Osiągając pokój duszy, wolność wewnętrzną i świadomość kosmiczną, a więc uprzytomnienie sobie „przynależności do Całości ludzkiej i kosmicznej”, podmiot rozszerza własną jaźń, urzeczywistniając „wielkość duszy”²⁸. „Nie chodzi o stworzenie jakiegoś »ja« na kształt dzieła sztuki, lecz przeciwnie, o przekroczenie tego »ja« lub przynajmniej o ćwiczenie, dzięki któremu »ja« umieszcza się w całości i samo siebie odczuwa jako część tej całości”²⁹. Z kolei techniki Siebie w ujęciu Foucaulta nie mają na celu odnalezienia przez Siebie uniwersalnej mądrości, lecz są praktyką „ściśle indywidualną, rozwijającą się nie tyle w planie poznania, co pożądanego”³⁰. Niektórzy krytycy zarzucają koncepcji Foucaulta estetyzację egzystencji tożsamą z Baudelairowskim dandyzmem³¹, rodzaj narcyzmu objawiającego się w pozostawaniu w ciągłym stanie samozadowolenia, fascynacji sobą jako dziełem sztuki, co należałoby odczytywać jako współczesną odmianę stanu *stultitia*. W tradycji stoickiej *stultitia* jest bowiem takim stanem, w którym podmiot „pozwała wnikać w swój umysł wszelkim przedstawieniom, jakie oferuje mu [...] świat”³², ulegając im i popadając w niewolę namiętności, nawyków i złudzeń. Biorąc autora *Nadzorować*

²⁷ Tamże, s. 314–315.

²⁸ P. Hadot, *Ćwiczenia duchowe i filozofia starożytna*, przeł. P. Domański, W. Klenczon, Warszawa 2019, s. 284.

²⁹ Tamże, s. 285.

³⁰ R. Sendyka, dz. cyt., s. 269.

³¹ Zob. D. Freundlieb, *Foucault and the Study of Literature*, „Poetics Today” 1995, nr 2, s. 339.

³² M. Foucault, *Hermeneutyka podmiotu...*, s. 137.

i karać w obronę, Tara Dankel wyjaśnia jednak, że konwersja w ujęciu Foucaulta ma źródło w poczuciu dyskomfortu przebywania w fałszywej sytuacji, w *stultitia*. „Podmiot Foucaulta podejmuje wysiłek, który jest wynikiem wertykalnego napięcia pomiędzy doświadczanym stanem *stultitia* a doświadczeniem subiektywnej prawdy, rodzącej się w spotkaniu Siebie z innym, wyobrażonym Sobą”³³. Można by zatem rzec – idąc za Sloterdijkem – że atraktorem pociągającym Foucaultowski podmiot do opuszczenia stanu *stultitia* jest owo Niewypowiedziane, inne Siebie, sobowtór, wzywający Siebie pogrążonego w ćwiczeniowej rutynie do rzeczy niemożliwej, to jest do wykonania akrobatycznej sztuki, polegającej na opuszczeniu Siebie w odpowiedzi na głos wzywający niczym okaleczona rzeźba ze słynnego wiersza Rilkego *Starożytny tors Apollina*: „Musisz życie swe odmienić!”. Tak usytuowany podmiot nie jest ani osobowością narcystyczną, ani rzemieślnikiem wykonującym zadane ćwiczenia według narzuconych, ściśle ustalonych reguł. W imię czego w takim razie dąży do przemiany?

Porzucenie przez *stultusa* spetryfikowanych form istnienia (i pisania) wiąże się z wystawieniem się na widok publiczny oraz uczynieniem z własnego życia swego rodzaju pokazu, w którym jednostkowa podmiotowość przeciwstawia się całemu światu, narażając się na zarzut niekonsekwencji lub szaleństwa. Jak zauważa Sloterdijk, celem tych zabiegów jest wyrwanie siebie z dominacji bezosobowych, systemowych praktyk ćwiczeniowych narzuconych przez utrwalone reguły kultury (w nomenklaturze Foucaulta nazywane „ujarzmianiem”). Praktykom tym przeciwstawiane są techniki wzmacniające indywiduum „przez izolujące wyróżnienie kręgu jego oddziaływania i przeżywania z kręgu wszelkich innych faktów świata”³⁴.

Konwersja wedle Sloterdijka (a także Foucaulta) „nie jest przejściem z jednego systemu wiary na inny”³⁵. Transformacja podmiotu dokonuje się poprzez przejście z pasywnego życia w stanie *stultitia* do aktywnego poszukiwania innego Siebie w drodze ku nieprawdopodobieństwu. „Katalizatorem” tak pojmowanej transformacji są różnego rodzaju praktyki pisarskie, których liczne przykłady tropi Foucault (jako badacz starożytnych form „sobapisania” i jako komentator własnej twórczości) i które na swój sposób bada także Sloterdijk – wnikliwy interpretator praktyk ćwiczeniowych w dziełach starożytnych, a także w twórczości Nietzschego, Rilkego, Kafki czy Ciorana. Sloterdijk postrzega nowoczesną sztukę (w tym również

³³ T.M. Dankel, *To Become Again What We Never Were: Foucault and the Politics of Transformation*, Cambridge 2015, s. 76, <<http://nrs.harvard.edu/urn-3:HUL.InstRepos:14226059>> [dostęp: 6.11.2020]. Jeśli nie podano inaczej, wszystkie przekłady na język polski pochodzą od autora.

³⁴ P. Sloterdijk, dz. cyt., s. 310.

³⁵ Tamże, s. 275.

literaturę) jako secesję podmiotu ze wspólnej rzeczywistości, jako akrobację wynoszącą podmiot z obozu bazowego kultury do heterotopii innego Siebie. Ostatecznym celem tak rozumianej autokreacji jest odpodmiotowienie, rozumiane za Foucaultem jako technika autoaleturgiczna. Uczestniczenie przez podmiot w grze prawdy polega na przybliżaniu i oddalaniu się od tego co niemyślne, tego, co (jeszcze) nie jest świadomą konceptualizacją podmiotu, lecz żywym procesem subiektywizacji. Tego rodzaju gra toczy się nieustannie we współczesnych literackich tekstach autokreacyjnych. Jej polem jest Siebie jako podmiot, jako przedmiot i jako inny, jej stawką jest swoiście rozumiana konwersja, natomiast jej reguły wyznacza trójkąt ascezy, akrobacji i aleturgii.

Asceza (literatura jako reguła zakonna)

„Kultura jest regułą zakonną. A przynajmniej regułę zakonną zakłada” – stwierdził w swoich notatkach sześćdziesięcioletni Wittgenstein³⁶. Peter Sloterdijk dokonuje własnej interpretacji tej tezy-sentencji, wyjaśniając, że w myśli Wittgensteina nie chodzi o właściwe dla ścisłych reguł zakonnych podporządkowanie wszelkich czynności drobniogowo spisanym i narzuconym z góry zasadom, ale o dokonanie aktu secesji (wedle własnej reguły) od powszechnie przyjmowanych sposobów życia; „kultura w ambitnym sensie słowa, tak jak on to widzi, powstaje dopiero przez odseparowanie tych rzeczywiście kulturalnych od reszty tak zwanej kultury, tego zenującego agregatu lepszych i gorszych nawyków, które w swej sumie stanowią niewiele więcej niż zwykle »świństwa«”³⁷. Reguły są w perspektywie myśli Wittgensteina zasadami gier językowych czy też dyskursów, w których kognitywne funkcje języka ustępują funkcjom performatywnym. Mówiący (piszący) podmiot stwarza siebie poprzez własną wypowiedź. Sloterdijk odkrywa w osobie Foucaulta kontynuatora myśli Wittgensteina w tym sensie, „że badane przez niego dyscypliny są o wiele bardziej systemami performatywnymi niż »odzwierciedleniami« rzeczywistości”³⁸. Grom językowym Wittgensteina, których efektem jest wytwarzanie „świństwa” lub wytwarzanie kultury, odpowiadają gry prawdy Foucaulta, których „produktem” jest podmiot ujarzmiony przez dominujące dyskursy lub podmiot wyzwalający się dzięki technikom będącym narzędziami troski o siebie.

³⁶ L. Wittgenstein, *Uwagi o religii i etyce*, przeł. M. Kawecka, W. Sady, W. Walentukiewicz, Kraków 1995, s. 201.

³⁷ P. Sloterdijk, dz. cyt., s. 191.

³⁸ Tamże, s. 208.

Literatura jako jeden z przejawów „życia dla nie-świń” stwarza swoje własne „reguły zakonne”, które rodzą się dzięki uprawianiu ćwiczeń wyobraźni. Jak zauważa Foucault, ćwiczenia wyobraźni od czasów antyku odgrywały zasadniczą rolę w pisarskich technikach Siebie. W praktyce nurtu stoickiego wyobraźnia wspiera kreację pisemnych symulacji zachowań podmiotu w sytuacji trudnych prób życiowych; „symulacja jako *tekhne* wykorzystuje te same ogólne zasady konwersji: poznanie siebie jako rozpoznanie ograniczeń podmiotu i akceptacja owych ograniczeń, co wymaga ciągłej obserwacji Siebie”³⁹. Wyobraźnia służy temu, by poprzez pracę myśli oddzielić sprawę, na którą można wpływać, od tych, które nie poddają się władzy podmiotu. Reguła życia tworzona dzięki technice symulacji różni się od reguł narzuconych przez obyczaj czy prawo, gdyż jest wytwarzana w procesie ciągłego kwestionowania Siebie jako autora symulacji przez Siebie wyobrażonego. Jedną z najbardziej znaczących symulacji obecnych w piśmiennictwie antycznym jest *praemeditatio malorum* – medytacja nad śmiercią własną lub śmiercią osób bliskich. Polega ona na wyobrażeniu sobie przez podmiot siebie jako umierającego. Jak dowodzi Foucault, nie jest to gra podmiotu z przedmiotem własnych myśli, ale gra Siebie ze Sobą jako kimś radykalnie innym. „Chodzi o to, by za sprawą myśli stać się kimś, kto właśnie umiera albo zaraz umrze”⁴⁰. Podobne funkcje symulacji można odnaleźć w nowoczesnej literaturze, zwłaszcza w takich jej odmianach, w których figura autora jest w sposób celowy poddawana zabiegom fabulacji. Odautorskie „ja” jest jednocześnie podmiotem i przedmiotem symulacji. Podmiot symuluje siebie w fikcji literackiej, która stanowi rodzaj poligonu doświadczalnego czy też retorty przeznaczonych do eksperymentowania. Tego rodzaju fikcyjne próby nie pozostają bez realnych konsekwencji – zrodzony w literackiej próbówce odautorski „homunkulus” staje się częścią tożsamości autora, która może ponownie przepoczwarzyć się w fikcję w nieustającym procesie *poesis*. Możemy w takich przypadkach mówić za Ryszardem Nyczem o obecności „ja” sylleptycznego:

„Ja” sylleptyczne – mówiąc najprościej – to „ja”, które musi być rozumiane na dwa odmienne sposoby równocześnie: a mianowicie jako prawdziwe i jako zmyślane, jako empiryczne i jako tekstowe, jako autentyczne i jako fikcyjno-powieściowe. Najbardziej zmiennym sygnałem odmienności tej grupy tekstów jest zapewne tożsamość nazwiska autora i protagonisty czy narratora utworu, powodująca w konsekwencji, rzec można, śmiało wkroczenie autora do tekstu w roli bohatera odtąd nie całkiem już fikcyjnej historii⁴¹.

³⁹ R. Devitt, *Foucault and Literature: Finitude, Feigning, Fabulation*, Waterloo 2014, s. 104, <<https://uwspace.uwaterloo.ca/handle/10012/9234>> [dostęp: 6.11.2020].

⁴⁰ M. Foucault, *Hermeneutyka podmiotu...*, s. 345.

⁴¹ R. Nycz, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Toruń 2013, s. 114.

Jak dowodzi Ryan Devitt⁴², symulacja jako literacka metoda konwersji stanowi echo technik oddalania się i powrotu, praktykowanych w epoce helleńskiej i w pierwszych wiekach naszej ery, a opisywanych w późnych dziełach Foucaulta (*epistrophe*⁴³, *anachoresis*⁴⁴, *ad se recurrere*, *ad se redire*, *in se recedere*, *se reducere in tutum*⁴⁵). Symulacja to pisarska technika kształtowania podmiotu, który „stanowi ostatecznie cel, kres niepewnej, często okrężnej drogi, niebezpiecznej drogi życia”⁴⁶. Daleko od antycznych źródeł, w ponowoczesnej perspektywie epistemologicznej nakreślonej przez Foucaulta w *Słowach i rzeczach*, a będącej nawiązaniem do koncepcji Nietzschego, symulacja jawi się jako jedyna manifestacja realności w świecie pozbawionym metafizycznego odniesienia. Piszący Siebie powołuje do życia rzeczywistość własnych sobowtórów, „w której rzeczy na równi się dzieją i nie dzieją, są w przestrzeni, jak i nie są w niej”⁴⁷. Symulujący siebie autor oddala się od siebie, tworząc wizerunek, który z jednej strony może się wydawać autonomiczny, jak chciałby Foucault w eseju *Kim jest autor?*⁴⁸ z 1969 roku, z drugiej – pozostaje w specyficznej formie dialogu ze swym pierwowzorem, choćby przez to, że kwestionuje ontyczny status tego ostatniego, stając się podstawą do kolejnych symulacji, których przeznaczeniem jest bycie zakwestionowanymi.

Tak rozumiana asceza, dzięki licznym powtórzeniom symulacji i dysymulacji, po pierwsze, zwiększa zdolność twórczego podmiotu do nieustannej kulturywacji siebie w medium literatury, po drugie – używając sformułowania Sloterdijka – wzmacnia tożsamościowy „system immunologiczny”, wystawiony na bezustanne „infekcje” ze strony kolejnych, mutujących sobowtórów. Celem ascezy w nowoczesnej literaturze bywa nie tyle zamknięcie jaźni w ustalonej raz na zawsze, definiującej ją regule ćwiczeniowej, ile zachowanie postawy czujności i nieufności wobec wszelkich przeszłych i terażniejszych

⁴² Zob. R. Devitt, dz. cyt., s. 107.

⁴³ *Epistrophe* jako zwrot ku sobie jest jednocześnie odwróceniem się podmiotu od rzeczy od niego niezależnych ku sprawom od niego zależnym, a także dążeniem do zgodności Siebie z sobą. Praktyka ta jest przede wszystkim aktem ćwiczenia, a w mniejszym stopniu aktem poznania (zob. M. Foucault, *Hermeneutyka podmiotu...*, s. 212).

⁴⁴ Foucault przywołuje dwa znaczenia *anachoresis*: wycofanie się z pola bitwy oraz ucieczkę niewolnika (zob. tamże, s. 215).

⁴⁵ Znaczenia tych pojęć poszukuje Foucault w pismach Seneki (*Dialogi, Listy moralne do Lucylusza*): *recurrere ad se*, *ad se redire* – powrócić do siebie, *in se recedere* – cofnąć się, *se reducere in tutum* – wycofać się do bezpiecznego miejsca (zob. M. Foucault, *Hermeneutyka podmiotu...*, s. 244).

⁴⁶ M. Foucault, *Hermeneutyka podmiotu...*, s. 246.

⁴⁷ M. Podniesiński, *Wielkie zamknięcie. Etyczne konsekwencje śmierci człowieka*, „Kwartalnik Filozoficzny” 2011, nr 4, s. 141.

⁴⁸ Zob. M. Foucault, *Kim jest autor?*, przeł. M.P. Markowski, [w:] tegoż, *Powiedziane, napisane...*, s. 199–219.

szych (zawsze językowych i fikcyjnych) prób określenia granic psychocieleśnego podmiotu. Wiąże się to ze specyficznym rodzajem samookreślenia podmiotu w literaturze, które jawi się – jak to ujął Bachtin – „w kategoriach jeszcze-nie-bytu, jako cel i sens znaczeniorodnej przyszłości, wrogiej wobec wszelkich minionych i terażniejszych postaci mojej obecności”⁴⁹. Jeśli uznamy za Bachtinem, że zaprzestanie oczekiwania na siebie jest śmiercią podmiotu, to tworzenie kolejnych, zawsze fikcyjnych wersji siebie przez podmiot literacki, stanowi ucieczkę przed popadnięciem w niebyt. Jak zauważa Sloterdijk, powołując się na *Inne przestrzenie* Foucaulta, literatura stanowi ćwiczeniowe medium ucieczki podmiotu ku sobie⁵⁰. W literackiej heterotopii życie zostaje podporządkowane tekstowej regule zakonnej. Podmiot, poddany takim twardym próbom hartowania, staje się z czasem akrobatą, artystą niemożliwego, zdolnym do wytwarzania własnej bariery ochronnej w tworzonych przez siebie światach.

Literatura jako akrobacja

Akrobata to ten, kto robi ze sobą rzeczy niewykonalne dla zwykłych śmiertelników. W akrobacji ważne jest właśnie owo „robienie ze sobą”, przekształcanie siebie w nadnaturalny sposób, robienie rzeczy nie ludzkich, ale nadludzkich. To wyjście z siebie i stanięcie nie tyle obok, co ponad sobą. Akrobacja to moment zespolenia nadnaturalnego „nie-ja” z naturalnym „ja”, które dzięki dyscyplinie ćwiczeń zyskało zdolność do przepoczwarczenia się w swoją nadnaturalną postać. „Słowo »akrobatyka« odsyła do greckiego wyrażenia określającego sposób chodzenia na czubkach palców (od: *akro*, wysoko, na samym wierzchu i *bainein*, stąpać, kroczyć). Nazywa ono najprostsza formę naturalnej kontrnaturalności”⁵¹. Pojawia się pytanie o cel takiego stawania na rżęsach. Najłatwiej objaśnić zjawisko akrobacji, odwołując się do jego ludycznych funkcji: to rodzaj jarmarcznej rozrywki dla żadnej cudów publiczności, a dla samego akrobaty – rodzaj profesji. Jak zauważa Sloterdijk, przed wiekiem XIX pojęcie akrobacji było zarezerwowane niemal wyłącznie dla pokazów stąpania na linie; „później rozszerzono je na większość pozostałych form cielesnego kunsztu zdumiewania, włącznie z zaawansowaną gimnastyką i stosownymi numerami cyrkowymi”⁵². Każda akrobacja, niezależnie od jej celu, jest jednak numerem popisowym tego,

⁴⁹ M. Bachtin, *Autor i bohater w działalności estetycznej*, [w:] tegoż, *Estetyka twórczości słownej*, przeł. D. Ulicka, Warszawa 1986, s. 176.

⁵⁰ P. Sloterdijk, dz. cyt., s. 305–308.

⁵¹ Tamże, s. 175.

⁵² Tamże.

kto uprawia gimnastykę, a więc ćwiczy siebie samego (gr. *gymnadzein* – ćwiczyć się). W niektórych tekstach starożytnych istnieją odrębne określenia oznaczające różne formy ćwiczeń. Jak wskazuje Foucault, w pismach Epikteta obok siebie występują pojęcia *meletan*, *graphein* i *gymnadzein*. „*Meletan* oznacza, powiedzmy, medytowanie, ćwiczenie dokonywane w myśli. [...]. *Graphein* znaczy z kolei: pisać (myślimy i piszemy). *Gymnadzein* zaś – wykonywać ćwiczenie w rzeczywistości”⁵³. Akrobacja może być zatem także demonstracją ponadnaturalnych umiejętności tego, kto praktykował *gymnadzein* (poprzedzone przez *meletan* i *graphein*). Jako taka, stanowi rodzaj próby, sprawdzenia „w boju” tego, co zostało przemyślane i zapisane. W tradycji stoickiej taka próba służyła temu, by doświadczać zweryfikować, jak dalece jest się zdolnym do panowania nad własnymi nawykami, namiętnościami i wyobrażeniami. W radykalnych praktykach kynickich *gymnadzein* wyraźnie dominowało nad *meletan* i *graphein*, czego wymownym przykładem był popisowy numer „akrobatyczny” Diogenesa z Synopy. Na afiszach cyrkowych mógłby on nosić tytuł: *Niezwykły pokaz człowieka-beczki*. Z kolei rzymska arena łączyła w sobie ludyczny wymiar sztuki cyrkowej z pokazem cnoty wczesnochrześcijańskich męczenników, którym nadawano także nieco ironicznie brzmiące miano „atletów Chrystusa” (*Athleta Christi*). W ascetycznych praktykach chrześcijańskich ojców pustyni z III i IV wieku można także odnaleźć elementy akrobacji, rozumianej jako nadnaturalna, budząca podziw praktyka, czym bez wątpienia były zdumiewające ćwiczenia stylitów. Medytacje świętego Franciszka nad męką Ukrzyżowanego sprawiły, że pobożne wczucie przerodziło się w spływające krwią stygmatów, bolesne *gymnadzein*. Tego rodzaju chrześcijańskie praktyki akrobatyczne brały swoją energię z wertykalnego oddziaływania boskiej transcendencji, co nie przeszkadzało im w pełnieniu funkcji bardziej horyzontalnych: widowiska dla żądnej „cudownych wrażeń” gawiedzi czy też pobożnej rozrywki dla czytelników hagiografii. Zdaniem Sloterdijka pierwszym, który odkrył, że do praktykowania akrobatyki nie jest niezbędny atraktor pozaziemski (jak w przypadku chrześcijaństwa) lub kosmiczny (jak w przypadku stoików) był Fryderyk Nietzsche. Filozof zwraca uwagę, że postać linoskoczka w *Tako rzecze Zaratustra* jest pierwszą w kulturze Zachodu figurą akrobata, dla którego uzasadnieniem własnego karkołomnego numeru jest on sam. Linoskoczek stanowi prototyp nowoczesnego artysty, którego akrobatyczne sztuczki są motywowane wyłącznie potrzebą twórczego nawrócenia Siebie na Siebie:

Trzeba sobie uprzytomnić, jak bardzo artysta Nietzsche przemawia tutaj na rzecz artystów: pragnienie potęgowania nieprawdopodobieństwa do rozmiarów góry stworzonej z gór wyraża tę ostateczność, do której jest w stanie dotrzeć konfesja

⁵³ M. Foucault, *Hermeneutika podmiotu...*, s. 412.

artystyczna. Jedynie artystyczna wola przeobrażenia przyszłości w przestrzeń nieograniczonych szans podwyższania sztuki czyni zrozumiałym kluczowe zdanie cytowanej reguły prokreacji: „masz stworzyć tworzącego” [...]”⁵⁴.

W takim oto nurcie refleksji o autokreacyjnej roli sztuki rozwija się znaczna część twórczości literackiej od końca XIX wieku. Pisarstwo od-
tąd „istnieje w sposób oczywisty samo dla siebie, a gdyby zaistniała taka konieczność, istniałoby ono niezależnie od wszelkiego odbioru i czytelnika, wszelkiej przyjemności i użyteczności”⁵⁵. Po śmierci Boga, jako Wielkiego Innego, miejsce wertykalnego atraktora motywującego do akrobatycznych popisów nie pozostaje puste. W literaturze ową wakującą pozycję zajmuje podmiot, który poprzez podwojenie Siebie w fikcji staje się innym Sobą. Od tej chwili literacka akrobacja odbywa się za sprawą i wobec innego, który pełni rolę *spiritus movens* każdej twórczej konwersji, obdarzając autora-akrobatę swymi nadprzyrodzonymi darami, które są wszakże z autora i przez autora zrodzone. Literacki akt akrobatyczny nie jest wyłącznie popisem maestrii słownej. By mogło do niego dojść, artysta słowa dokonuje emocjonalnego, gwałtownego zerwania z tradycją, co wiąże się nierzadko z niekonwencjonalnym, transgresyjnym stylem życia, znajdującym odzwierciedlenie w literaturze. Pisarska akrobacja jest ekspresją innowacyjnej witalności przewyższającej inercję tradycji literackiej, namiętym przejawem zdespiritualizowanej ascezy wpisującej się w (po)nowoczesny atletyczny i somatyczny renesans⁵⁶. Akrobatyczna sztuka literatury czasem polega na przebywaniu podmiotu jednocześnie w dwóch różnych miejscach: w literackiej i życiowej heterotopii (lub w drodze ku niej) oraz w obozie bazowym literackiej tradycji i w tych schematach życia, które są uznawane za normę. Zazwyczaj jednak pozycja epistemologiczna podmiotu „przebywającego” w fikcji literackiej wykracza poza doświadczenia życiowe, stwarzając okazję – jak zauważa Wolfgang Iser – „na bycie sobą oraz poza sobą, co może również oznaczać, że w tym stanie człowiek doświadcza tego, czego nie może osiągnąć w życiu codziennym, mianowicie bycia sobą i posiadania siebie”⁵⁷. Negatywną stroną osiągniętego w taki sposób wrażenia subiektywnej pełni jest odkrycie, że tak w życiu nigdy nie bywa, że bycie sobą i posiadanie siebie jest zarówno samą fikcją, jak i jej siłą sprawczą. Jeśli jednak fikcja zostanie potraktowana nie jako statyczna rzeczywistość, rodzaj pociągającego,

⁵⁴ P. Sloterdijk, dz. cyt., s. 54.

⁵⁵ M. Foucault, *Szaleństwo, literatura, społeczeństwo*, przeł. M. Kwietniewska, [w:] tegoż, *Powiedziane, napisane...*, s. 249.

⁵⁶ P. Sloterdijk, dz. cyt., s. 169.

⁵⁷ W. Iser, *Czym jest antropologia literatury? Różnica między fikcjami wyjaśniającymi a odkrywającymi*, przeł. A. Kowalcz-Pawlik, „Teksty Drugie” 2006, nr 5, s. 32.

acz nieosiągalnego mirażu, lecz jako sposób ucieczki przed deformującymi podmiot narracjami literackiej tradycji, może się okazać, że jest ona jedyną metodą zachowania względnej i stale zagrożonej autonomii podmiotu. Dobrą nowiną dla uprawiających fikcję akrobatów literatury jest poczucie bezpieczeństwa, „w tym sensie, że człowiek staje się świadom niewysłowionej mnogości znaczeń, które potrafi tworzyć”⁵⁸. Owa nieskończoność staje się surogatem transcendencji, która nie stanowi już produktu zaświatowej fabryki sensu, ale jest wytworem autora-akrobata.

W nowoczesnej auto(eto)poetycznej i sylleptycznej konstrukcji podmiotu objawia się także pewien rys schizofreniczny, polegający na opętaniu piszącego podmiotu przez figurę jego literackiego, uczynionego ze słów, sobowtóra. Ciągi znaków, które tracą swój pozajęzykowy układ odniesienia, będący wspólną płaszczyzną uczestników aktu komunikacji, nadal zachowują swą pionową orientację, poszukując sensu w oderwanych od znaczenia słownych akrobacjach (będących wyróżnikiem awangardowości), mających spowodować objawienie się innego, zrodzonego z siebie wertykalnego kontrapunktu i interpretantu. Dlatego też akrobatyczne praktyki literackie ocierają się nierzadko o szaleństwo, o czym wspomina Foucault w jednym z wywiadów:

Owo nie wchodzące w obieg słowo, owo „trzymające się w pionie” pisanie, to nic innego jak ekwiwalent szaleństwa. Jest rzeczą naturalną, że pisarze odnajdują się w szaleńcu i urojeniu swego sobowtóra. Za każdym pisarzem przyczaja się cień szaleńca, który go podtrzymuje, podporządkowuje sobie i zasłania. Można by powiedzieć, że w momencie, gdy pisarz pisze, jego opowieść, wytwór samego aktu pisania, nie jest zapewne niczym innym jak szaleństwem. [...] Wtedy właśnie natykamy się na temat wywrotowego charakteru pisania⁵⁹.

Na samoodnośny i samowywrotowy charakter sztuki XX wieku wskazuje także Sloterdijk, kiedy pisze o jej oderwaniu się „od procedur i celów świata pracy, żeby wznosić niezliczone sceny dla przedstawień będących swą własną wartością”⁶⁰. Z imperatywem akrobatycznym nowoczesnej literatury wiąże się także postulat nieustannej nowości znajdującej wyraz w językowym eksperymencie. Wobec zmiennej pozycji innego, który po każdym pokazowym numerze zostaje włączony do bazy podtrzymującej kolejne wersje tworzących słowną piramidę akrobatów, liczy się zawsze najnowsza odsłona pokazu. „Eksperymentatorem jest ten, kto zgadza się na każdy wynik, przekonany, jak to on, że nowe ma zawsze rację”⁶¹.

⁵⁸ Tamże, s. 33.

⁵⁹ M. Foucault, *Szaleństwo, literatura, społeczeństwo*, przeł. M. Kwietniewska, [w:] tegoż, *Powiedziane, napisane...*, s. 249.

⁶⁰ P. Sloterdijk, dz. cyt., s. 294.

⁶¹ Tamże, s. 440.

Radykalnie wertykalna postawa zawsze budzi pewną nieufność i drwiny ze strony uczestników wypróbowanych ćwiczeń obozu bazowego kultury, co można uznać za uniwersalną reakcję wszelkiej gawiedzi, niezależnie od celu i stawki akrobatycznych wyczynów. Stąd być może iluzja nowoczesnej literatury polega także na tym, by nie dać poznać, że akrobatyczna sztuka słowa jest czymś sztucznym i wymuszonym:

Akrobatyka wchodzi w grę wszędzie tam, gdzie idzie o to, żeby to, co niemożliwe, wyglądało jak łatwe ćwiczenie. Nie wystarczy zatem spacerować po linie i wywijać na wysokości salto mortale. Decydujące przesłanie akrobaty do współczesnych zawiera się w uśmiechu, z jakim kłania się on po występie. Jeszcze wyraźniej przemawia ono w nonszalanckim ruchu ręki przed opuszczeniem sceny, geście, który można by uznać za pozdrowienie widowni na trybunach. W rzeczywistości przekazuje on lekcję moralną, która brzmi: dla ludzi naszego pokroju to nic takiego. Ludzie-naszego-pokroju – to są ci, którzy zapisali się na kursy z przedmiotu „Niemożliwość”, z przedmiotem dodatkowym „Robienie wrażenia”⁶².

Siłą rzeczy Diogenes z Synopy czy Szymon Słupnik byli doskonalszymi performerami niż literaci uprawiający „życiopisanie” (w rodzaju Stachury, Wojaczka czy Bawółka), gdyż ci pierwsi dziełem sztuki uczynili wyłącznie siebie i swoje ciała, bez uciekania się do pośrednictwa szeleszczącego papieru medium literatury. Nie mogąc zaświadczyć w sposób jednoznaczny – stylem bycia swego twórcy – o własnej „prawdziwości”, literatura jest skazana zatem na wikłanie się w skomplikowane gry prawdy, które wpisują się w Foucaultowskie pojęcie aleturgii. Z tego właśnie powodu przychodzi moment, gdy akrobata literatury zmuszony jest do zejścia na ziemię, by ponownie odwołać się do tego, co realne, namacalne, cielesne.

Literatura jako aleturgia

Procedury aleturgiczne mają w ujęciu autora *Historii seksualności* charakter dyskursywny, wymagający obecności figury innego, czego najbardziej eksplicytnym przejawem był w starożytności retoryczny gatunek parezji – szczerzej mowy tego, który posiadał wiedzę i mądrość, do tego, kto tej wiedzy i mądrości poszukuje. W praktyce stoickiej parezja była swobodną, niczym nieskrępowaną mową skierowaną przez nauczyciela-filozofa do ucznia⁶³. Foucault odnajduje schematy aleturgiczne również w tekstach greckich tragedii, przede wszystkim w *Ionie* Eurypidesa i *Królu Edypie* Sofoklesa,

⁶² Tamże, s. 272.

⁶³ Zob. M. Foucault, *Hermeneutyka podmiotu...*, s. 355.

wskazując, że techniki prawdy, w tym technika parezji, były już od starożytności częścią medium literatury⁶⁴. Gra prawdy, w której uczestniczy główny protagonista dramatu Sofoklesa, jest w istocie stopniowym poznawaniem siebie w trakcie błędzenia. W wędrówce po bezdrożach myśli za przewodnika służą Edypowi jedynie słyszane głosy: „jego córek, a także jego własny głos, unoszący się nie wiadomo gdzie, podobnie jako on sam”⁶⁵.

Koncepcje zakładające narracyjną konstrukcję podmiotowości (np. Paula Ricoeura czy Alasdaira MacIntyre’a) dobrze sprawdzają się jako narzędzia opisu linearnej drogi dochodzenia do prawdy w dramatach starogreckich. Podmiot podąża za biegiem własnej historii, która stanowi określoną całość narracyjną łączącą przeszłość, teraźniejszość i projektowaną przyszłość. Narracja jest nie tylko strukturą tekstu, ale podstawową strukturą poznania, dzięki której podmiot nadaje sens własnej egzystencji. Budowanie narracji może być zatem interpretowane jako tworzenie „struktury troski” o siebie na podstawie kodów kultury. W ujęciu Ricoeura tworzenie narracji jest projektem etycznym służącym uzgodnieniu wyborów życiowych z przyjętymi ideałami. Narracja służy bowiem interpretacji siebie na gruncie etycznym⁶⁶. Prowadzenie narracji jest ciągłym konfliktem i jednocześnie poszukiwaniem zgodności „między tym co nazywamy »życiem dobrym« a cząstkowymi postanowieniami podmiotu”⁶⁷. Opowiadanie historii służy, z jednej strony, ustanawianiu pożądanых wzorców siebie i technik podążania za tymi wzorcami, z drugiej – stanowi rodzaj testu zgodności postanowień i zamiarów z wyborami jednostki. Również dla MacIntyre’a spójność życia jest spójnością narracji podążającej za etycznym wzorcem. Geoffrey G. Harpham stawia w tym kontekście pytania, które wychodząc od koncepcji podmiotu zbliżonej do stanowiska Foucaulta, zdają się podważać tezy autora *Dziedzictwa cnoty*:

Dlaczego na poszczególne historie życiowe składa się mnogość opowieści nieposiadających ciągów dalszych? Czy uprawnione jest traktowanie tych opowieści jako rozdziałów większej opowieści; czy też są one nieodwołalnie skazane na pozostawanie poza obrębem jednej supernarracji? Czy tylko rozbici na kawałki, błędzący i w tym sensie nieetyczni ludzie wyobrażają sobie, że biorą udział w pozbawionym ciągłości zbiorze wydarzeń, które po prostu nie sumują się w żaden sposób?⁶⁸

⁶⁴ Zob. M. Foucault, *Rządzenie sobą i innymi*, przeł. M. Herer, Warszawa 2018, s. 93–185.

⁶⁵ Tamże, s. 103.

⁶⁶ Zob. P. Ricoeur, *O sobie samym jako innym*, przeł. B. Chelstowski, Warszawa 2003, s. 297.

⁶⁷ A. Warmbier, *Tożsamość, narracja i hermeneutyka siebie. Paula Ricoeura filozofia człowieka*, Kraków 2018, s. 302.

⁶⁸ G.G. Harpham, *The Ascetic Imperative in Culture and Criticism*, Chicago and London 1987, s. 87.

Aleturgiczne procedury, którymi posługuje się nowoczesna literatura, potwierdzają zasadność pytań Harphama. Współczesne narracje rządzą się zazwyczaj bardziej zawiłymi regułami, niż ma to miejsce w dziełach starożytnych klasyków. Konwersja Edypa czy Iona, rozumiana jako przejście od niewiedzy, przez błędzenie i tułaczkę, do poznania prawdy, które jest jednocześnie kresem dramatu życiowego i scenicznego, odpowiada w ogólnym zarysie etapom konwersji religijnej w ujęciu psychologów społecznych Daniela Batsona i Larry'ego Ventisa⁶⁹. Konwersja rozumiana jako przejście od fałszu do prawdy wiedzie zatem od pierwszego, wywołującego kryzys impulsu (nowe doświadczenie podważające dotychczas wyznawaną prawdę), poprzez próbę rozwiązania nowego problemu starymi metodami (kończącą się porażką i poddaniem jaźni), aż do uznania nowej wizji, które oznacza całkowite przewartościowanie życia. W tej linearnej wędrówce bohaterom dramatu stale towarzyszą ich własne myśli, pełniące rolę przewodnika – innego Siebie, korygującego obrany kurs życia. Ostatecznym celem konwersji jest zdobycie wiedzy poprzez *logos*, który przeradza się w *ethos*. Przeciwnie, efektem doświadczeń (eksperymentów), jakim poddawany jest podmiot w licznych dziełach literatury nowoczesnej, jest zdobycie niewiedzy na skutek podważenia prostych związków przyczynowo-skutkowych między *logosem* a *ethosem*. Kreowany w kolejnych słownych iteracjach inny jest pojawiającą się w coraz to nowych postaciach efemerydą, uosobieniem Foucaultowskiej „śmierci człowieka”, tożsamości nie istniejącej, lecz będącej „czystym aktem pisania” Siebie, procesem niekończących się „samowsobnych” mutacji. Podmiot w literaturze to dyskurs, który „zwraca się ku sobie jako pisząca subiektywność bądź próbuje uchwycić – w tym samym ruchu, z którego powstaje – istotę wszelkiej literatury”⁷⁰. Jak zauważa Dieter Freundlieb, w studium poświęconym związkom myśli Foucaulta z literaturoznawstwem, sztuka we współczesnym odbiorze jest uważana za wyzwanie rzucone przyjętym w nauce i potocznym rozumowaniu metodom budowania sensu. Stanowi to o jej wywrotowym charakterze, wpływającym z niechęcią do pełnienia tradycyjnych funkcji mądrościowych, na wzór „wielkich ksiąg ludzkości”. „Prawdopodobnie to miał na myśli Foucault, gdy w swych wczesnych tekstach o literaturze mówił o »byciu języka«, byciu, które stanowi odmowę komunikowania znaczenia i które ustanawia inny rodzaj rozumienia”⁷¹.

⁶⁹ Zob. D.C. Batson, L.W. Ventis, *The Religious Experience. A Social-Psychological Perspective*, New York 1982, s. 95.

⁷⁰ M. Foucault, *Słowa i rzeczy...*, s. 272.

⁷¹ D. Freundlieb, dz. cyt., s. 338–339.

Autonomia języka i jego reduplikatywny, samozwrotny charakter, na który wskazuje Foucault w *Słowach i rzeczach*, sprawia, że podmiot przestaje być fundamentem i źródłem poznania, lecz stanowi „zmienną i złożoną funkcję dyskursu”⁷². Literatura jako funkcja ćwiczeniowych powtórzeń aktu pisania Siebie odsłania wiedzę o granicy ustanowionej przez język. Próbując przeskoczyć lub przesunąć tę granicę w kolejnych pokazach literackiej akrobatyki, podmiot za każdym razem powraca do swego punktu wyjścia, nabywszy kolejne doświadczenie potwierdzające prawdziwość hipotezy, iż efektem aktu akrobatycznego nie może być poznanie siebie, a jedynie rozpoznanie własnych granic. Przemierzając drogę w dół, od Siebie-innego do Siebie-przedmiotu, podmiot odkrywa, że jedynym rodzajem poznania rozumowego jest wiedza negatywna, a jedyną nauką o człowieku może być antropologia apofatyczna, która, po śmierci Boga, zastępuje apofatyczną teologię. Idąc tym tropem i podążając za myślą Ryszarda Nycza, można powiedzieć, że na współczesnej literackiej „górze przemienienia” zazwyczaj nie objawia się – na sposób romantyczny – prawdziwy byt, ani nie następuje modernistyczna (auto)rewelacja dzieła, ale ma miejsce trzeci rodzaj objawienia – epifania negatywna, w której literatura jest tylko śladem „zawsze niewypowiedzianej, obecnej poza przedstawieniem rzeczywistości”⁷³. Za każdym powrotem Siebie do Siebie wychodzi na jaw naiwność dążenia do odkrycia – za pośrednictwem akrobatycznego aktu literatury – tego, co jest już zawarte w założeniach owego ekstremalnego doświadczenia: „że znajomość figury człowieka, którego cechy czy zawartość empiryczna wypełniają pustą kategorię podmiotu, nie odsłania nic innego niż warunki umożliwiające doświadczenie” oraz „że źródłem doświadczenia jest podmiot, który wywołuje je uprzednio do percepcji”⁷⁴. Ujmując rzecz wyłącznie od strony technicznej, można jednak uznać, że figura innego Siebie pełni w nowoczesnej literaturze podobną rolę jak figura innego w pisarskich praktykach ćwiczeniowych późnej starożytności. Pozwala ona bowiem na ciągłe odkrywanie, w akcie pisania, ograniczeń podmiotu, mających swe źródła w ułomności języka i metod rozumowego poznania. Stąd rodzi się potrzeba powrotu do życia i ciała, ponownego odwołania się w obrębie trójkąta konwersji do psychosomatycznych praktyk ascetycznych tworzących strukturę troski o siebie. W taki oto sposób sylleptyczny podmiot literacki powraca do Siebie-podmiotu i Siebie-przedmiotu życiowej ascezy.

⁷² M. Foucault, *Kim jest autor?...*, s. 218–219.

⁷³ R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001, s. 49.

⁷⁴ R. Devitt, dz. cyt., s. 5–7.

W trójkącie (literackiej) konwersji

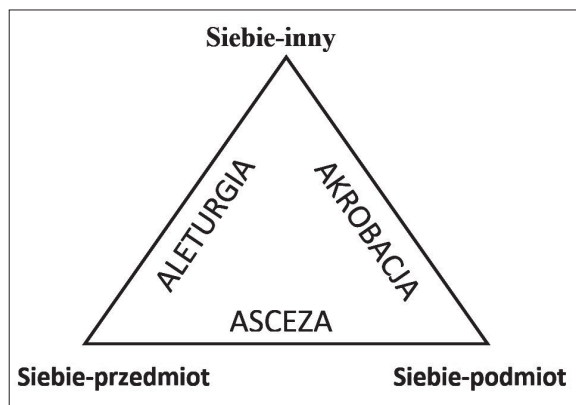
Jak wynika z dotychczasowych rozważań, konwersja w znaczeniu, jakie nadaje jej Michel Foucault w swej koncepcji etyki troski o Siebie, czy też – jakie proponuje Sloterdijk w obrębie antropotechniki, dokonuje się w literaturze poprzez trzy postaci, które przybiera jaźń w procesie nawracania się na siebie: po pierwsze, poprzez Siebie-przedmiot transformacji, a więc poprzez „konwertytę”, po drugie, poprzez Siebie-podmiot, to jest sprawcę konwersji oraz po trzecie, poprzez Siebie jako innego – pełniącego rolę „zewnętrznego” atraktora i punktu odniesienia przemiany. Postaci te wchodzą ze sobą w relacje ascetyczne, akrobatyczne i aleturgiczne. Dominującą relacją, jaka zostaje nawiązana między Sobą-przedmiotem a Sobą-podmiotem, jest relacja ascezy. Pragnąc zmiany, podmiot poddaje Siebie ćwiczeniom, stając się przedmiotem ascezy. Siebie jako inny zostaje powołany do życia nie tyle po to, by wskazać podmiotowi cel ascezy, ale by, z jednej strony, dać impuls (wzbudzić cielesną namiętność) do przemiany („trzeba, by ktoś podał mu rękę i go wyciągnął”⁷⁵ Seneki), z drugiej – by pomóc w rozstrzygnięciu podstawowego zagadnienia konwersji, jakim jest odpowiedź na pytanie: „Kim się staję?”. Zatem figura innego pełni kluczową rolę w procesie duchowej przemiany w medium literatury. Fikcyjny inny jest myślowym ekscesem ćwiczącego podmiotu, który nie jest w stanie wyobrazić sobie duchowej secesji, nie mając przed oczyma figury Siebie, będącej jego wyobrażoną zewnętrżnością. Inny jest tym, kto wyzwala w ascecie namiętność konieczną do jego przemiany w akrobatę; pod wpływem owego Niemyślanego rodzi się gwałtowność będąca jednym z tych aktów secesji, które sprawiają, że „teoria kultury może być uprawiana sensownie tylko jako opis katapult”⁷⁶. Siła atrakcji innego bywa do tego stopnia zniewalająca, że artysta-akrobata, nie zważając na nic, pozostaje na szczycie, opętany demonicznym wpływem swego sobowtóra: w tym prawdopodobnie objawia się szaleństwo literatury, tak jak je widzi Foucault. Drugą funkcją innego jest wyzwolenie procesów aleturgicznych. Spotkanie na szczycie staje się zachętą do spojrzenia w dół, by rozpoznać własne granice, oszacować dystans między Sobą – przedmiotem konwersji a Sobą – innym.

Podsumowując ową trójwymiarową koncepcję Siebie, wzajemne relacje poszczególnych wersji Siebie (objawiających się w procesie literackiej konwersji) można zobrazować przy pomocy wcześniej wspomnianej figury trójkąta, który stanowi pewną analogię do teorii znaku Pierce’a. Odpowiednikiem przedmiotu w semiotycznym trójkącie Pierce’a jest Siebie-przedmiot,

⁷⁵ M. Foucault, *Hermeneutyka podmiotu...*, s. 551.

⁷⁶ P. Sloterdijk, dz. cyt., s. 264.

reprezentantemowi odpowiada Siebie jako podmiot konwersji, natomiast Siebie-inny znajduje się w miejscu interpretantu.



Schemat, który nazywam trójkątem konwersji, stanowi ilustrację rozwijanej przeze mnie (za Foucaultem i Sloterdijkem) myśli, że przemiana podmiotu w literaturze nie odbywa się wyłącznie na zasadzie zwrotnej relacji między podmiotem a przedmiotem. Model ten jest w znacznej mierze zbieżny z rozwijaną przez Armena Avanessiana i Anke Hennig koncepcją metanoi. Niemieccy badacze nadają metanoi znaczenie, które zdecydowanie wykracza poza kontekst konwersji religijnej. W ich ujęciu, nawiązującym m.in. do nowego materializmu, neurologii i semiotyki Peirce’a, głównym motorem przemiany podmiotu i świata jest język, myśl i mowa, a zatem także literatura. Poetyckie wezwanie Rilkego – „Musiśz życie swe odmienić” – jest dla Avanessiana i Hennig siłą sprawczą każdej działalności artystycznej, której materią jest język. Doświadczenie metanoi jest myśleniem z odmienną świadomością, wykreowaną w twórczości słownej. Metanoja w rozumieniu niemieckich badaczy wiąże się z transformacją, której celem nie jest bezwarunkowe nawrócenie się na Wielkiego Innego, ale transformacyjny dialog z inną świadomością. Tego rodzaju przemiana jest zatem bliższa opisywanej przez Foucaulta hellenistycznej i rzymskiej *epistrophe* (dokonującej się w ascetycznym, parezjastycznym dialogu z innym) niż chrześcijańskiej metanoi, będącej radykalnym wyrzeczeniem się własnej podmiotowości i poddaniem się (jako przedmiot) woli Innego (podmiotu). Zmiana w zakresie zmysłowego postrzegania (*aisthesis*) nie następuje wyłącznie dzięki nadaniu nowej formuły relacjom między podmiotem a przedmiotem. Również procesy poznania (*noesis*) nie polegają jedynie na dualistycznym uzgodnieniu związków pomiędzy zmysłami a rozumieniem. Analizując zjawisko metanoi, badacze dochodzą do wniosku, że *poiesis*, rozumiane jako kreacja,

„również tworzy relację z *aisthesis* i *noesis* (i są to inne relacje niż te opisywane przez estetykę). Uwzględnienie takiego trójwymiarowego spojrzenia pozwala dostrzec, że *poiesis* nakłada się na pozostałe dwie relacje w formie różnicowania”⁷⁷. Różnicowanie (*othering*) polega na wprowadzeniu do procesu rozumienia figury innego, który zmienia całą sytuację epistemiczną. „Myślenie wraz z Innym (*conscientia*) i pisanie wraz z Innym pod hasłem »Ty (to) wiesz« tworzy najlepsze warunki do przeprowadzenia podmiotu w metanoi poza jego własną świadomość i w rezultacie – do konwersji”⁷⁸. Jeśli więc relacje między podmiotem a przedmiotem stanowią podstawę do wnioskowania dedukcyjnego i indukcyjnego, to – jak dowodzą Avanessian i Hennig – relacja podmiotu z innym uruchamia trzecią metodę wnioskowania, jaką jest abdukcja, a więc wnioskowanie na podstawie stawianych hipotez⁷⁹. Idąc tym tropem myślenia, można dojść do wniosku, że tekst literacki, ustanawiając figury innego jako swego rodzaju symulacje podmiotu, daje podstawę do wnioskowania hipotetycznego. Poprzez doświadczenie siebie jako własnej hipotezy podmiot myśli niejako poza obrębem swej świadomości. Doświadczenie bycia kimś innym, hipotezą tego, kim moglibyśmy być, stanowi impuls do wewnętrznej przemiany.

O ile jednak koncepcja Avanessiana i Hennig jest niezwykle przydatna do zrozumienia językowych procesów stojących za aktem literackiej konwersji, pomija ona niemal całkowicie somatyczny, atletyczny i akrobatyczny aspekt transformacji podmiotu. Trójkąt konwersji wypełnia tę lukę, stanowiąc połączenie spekulatywnego, językowego konceptu Peirce’a z pojęciami ascezy, akrobacji i aleturgii, wpisującymi się w Foucaultowski dyskurs ciała będący przejawem zdiagnozowanej również przez Sloterdijka despiritualizacji i somatyzacji praktyki ćwiczeniowej. Konwersja dokonująca się w medium literatury nie jest wyłącznie przemianą zachodzącą za sprawą rozumowania i języka; nie jest ona bowiem możliwa bez witalizmu i namiętności będącej motorem aktywizmu akrobatycznego, niezbędnego do wyzwolenia się podmiotu spod władzy nawyków i wyobrażeń właściwych dla literackiej i życiowej konwencji. Z kolei odwołanie się do tradycji literackiej poprzez ćwiczenia obozu bazowego generuje siłę powściągającą pokusę namiętnego, bezgranicznego oddania się praktykom akrobatycznym, zmierzającym w stronę estetyzującego, oderwanego od życia dandyzmu czy też wymykającego się wszelkiemu rozumieniu szaleństwa literatury. Analogiczne siły należałoby zaprząć do rozwinięcia i uwiarygodnienia prowadzonych przeze mnie rozważań teoretycznych. Tak jak sylleptyczny podmiot literacki dąży do konfrontacji z realnym życiem, tak i trójkąt konwersji musi jeszcze zostać

⁷⁷ A. Avanessian, A. Hennig, dz. cyt., s. 103–104.

⁷⁸ Tamże, s. 182.

⁷⁹ Zob. tamże, s. 112.

poddany weryfikacji w obrębie żywego korpusu literatury. Zaproponowany sposób odczytywania utworów literackich jest bowiem modelem ruchomym, otwartym na modyfikacje i ulepszenia, które mogą okazać się niezbędne w trakcie praktycznych ćwiczeń interpretacyjnych.

BIBLIOGRAFIA

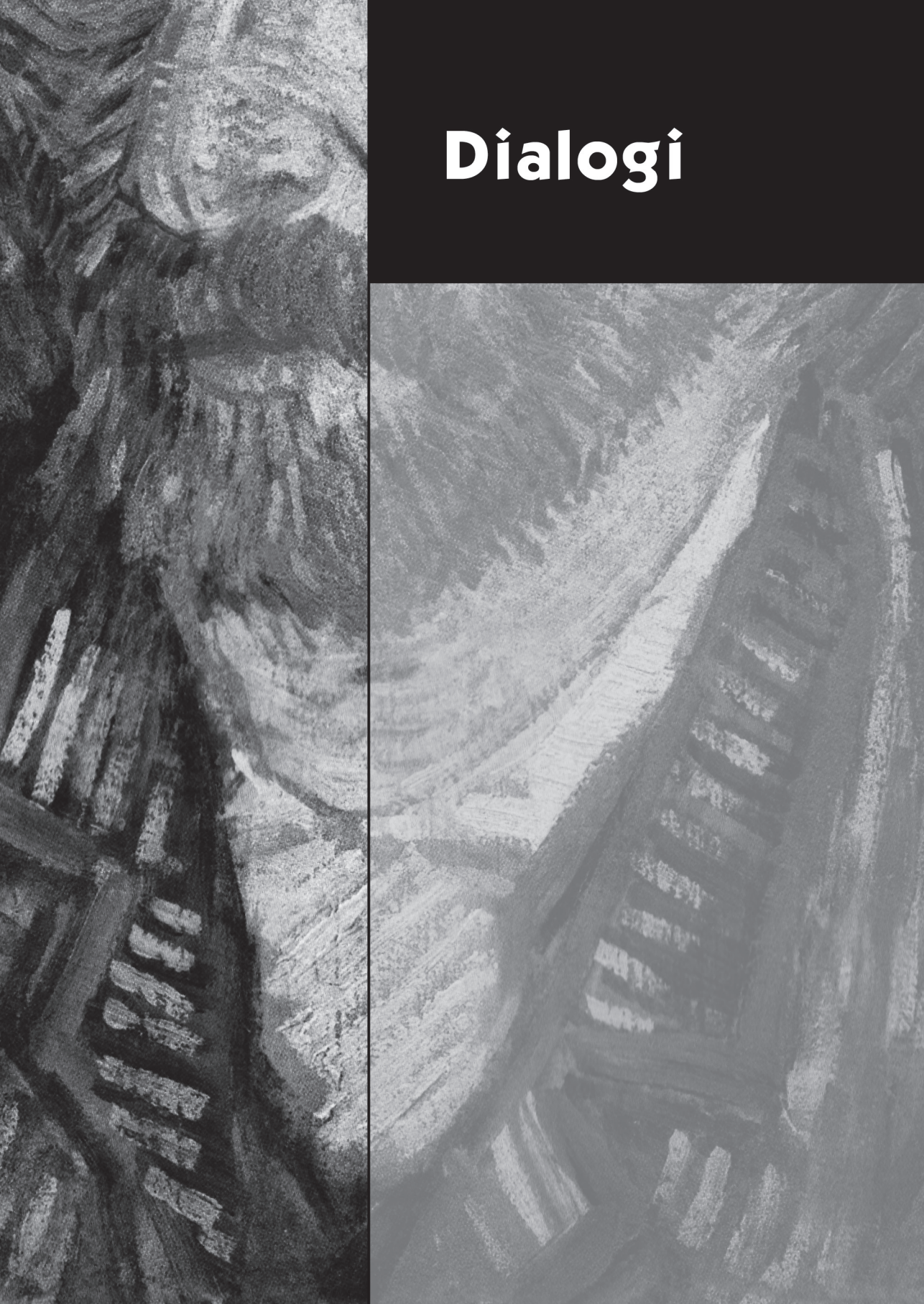
- Avanessian A., Hennig A., *Metanoia. A Speculative Ontology of Language, Thinking, and the Brain*, przeł. N.F. Schott, London–New York 2019.
- Bachtin M., *Autor i bohater w działalności estetycznej*, [w:] tegoż, *Estetyka twórczości słownej*, przeł. D. Ulicka, Warszawa 1986.
- Batson D.C., Ventis L.W., *The Religious Experience. A Social-Psychological Perspective*, New York 1982.
- Bielik-Robson A., *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*, Kraków 2000.
- Brion F., Harcourt B.E., *Posłowie. Kontekst wykładów z Louvain*, przeł. M. Burzyk, [w:] M. Foucault, *Zło czynić, mówić prawdę. Funkcja wyznania w sprawiedliwości. Wykłady z Louvain. 1981*, przeł. A. Zawadzki, Kraków 2018, s. 344–345.
- Dankel T.M., *To Become Again What We Never Were: Foucault and the Politics of Transformation*, Cambridge 2015, <<http://nrs.harvard.edu/urn-3:HUL.InstRepos:14226059>> [dostęp: 6.11.2020].
- Devitt R., *Foucault and Literature: Finitude, Feigning, Fabulation*, Waterloo 2014, <<https://uwspace.uwaterloo.ca/handle/10012/9234>> [dostęp: 6.11.2020].
- Foucault M., *Filozofia, historia, polityka. Wybór pism*, przeł. D. Leszczyński, Warszawa–Wrocław 2000.
- Foucault M., *Foucault Live. Collected Interviews. 1961–1984*, red. S. Lotringer, New York 1996.
- Foucault M., *Hermeneutyka podmiotu*, przeł. M. Herer, Warszawa 2016.
- Foucault M., *Historia seksualności*, przeł. B. Banasiak, T. Komendant, K. Matuszewski, Warszawa 2000.
- Foucault M., *Inne przestrzenie*, przeł. A. Rejniak-Majewska, „Teksty Drugie” 2005, nr 6, s. 117–125.
- Foucault M., *Kim jest autor?*, przeł. M.P. Markowski, [w:] tegoż, *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, przeł. B. Banasiak, T. Komendant i in., Warszawa 1999.
- Foucault M., *Remarks on Marx. Conversations with Duccio Trombadori*, przeł. R.J. Goldstein, J. Cascaitos, New York 1991.
- Foucault M., *Rządzenie sobą i innymi*, przeł. M. Herer, Warszawa 2018.
- Foucault M., *Rządzenie żywymi*, przeł. M. Herer, Warszawa 2014.
- Foucault M., *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*, przeł. T. Komendant, Gdańsk 2006.
- Foucault M., *Sobąpisanie*, przeł. M.P. Markowski, [w:] tegoż, *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, Warszawa 1999.

- Foucault M., *Szaleństwo, literatura, społeczeństwo*, przeł. M. Kwietniewska, [w:] tegoż, *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, Warszawa 1999.
- Freundlieb D., *Foucault and the Study of Literature*, „Poetics Today” 1995, nr 2, s. 301–344.
- Hadot P., *Ćwiczenia duchowe i filozofia starożytna*, przeł. P. Domański, W. Klenczon, Warszawa 2019.
- Harpham G.G., *The Ascetic Imperative in Culture and Criticism*, Chicago and London 1987.
- Iser W., *Czym jest antropologia literatury? Różnica między fikcjami wyjaśniającymi a odkrywającymi*, przeł. A. Kowalcze-Pawlik, „Teksty Drugie” 2006, nr 5, s. 11–35.
- Kapusta A., *Filozofia ekstremalna. Wokół myśli krytycznej Michela Foucaulta*, Lublin 2002.
- Nycz R., *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Toruń 2013.
- Nycz R., *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001.
- Podniewski M., *Wielkie zamknięcie. Etyczne konsekwencje śmierci człowieka*, „Kwartalnik Filozoficzny” 2011, nr 4, s. 133–155.
- Ricoeur P., *O sobie samym jako innym*, Warszawa 2003.
- Riffaterre M., *Semiotyka intertekstualna: interpretant*, przeł. K. i J. Faliccy, „Pamiętnik Literacki” 1988, nr 1, s. 302.
- Sendyka R., *Od kultury Ja do kultury Siebie. O zwrotnych formach w projektach tożsamościowych*, Kraków 2015.
- Sloterdijk P., *Musisz życie swe odmienić. O antropotechnice*, przeł. J. Janiszewski, Warszawa 2014.
- Warmbier A., *Tożsamość, narracja i hermeneutyka siebie. Paula Ricoeura filozofia człowieka*, Kraków 2018.
- Wittgenstein L., *Uwagi o religii i etyce*, przeł. M. Kawecka, W. Sady, W. Walentukiewicz, Kraków 1995.

Jacek Bielawa – doktorant w Szkole Doktorskiej UŚ, literaturoznawca, krytyk literacki. Przygotowuje rozprawę doktorską poświęconą interpretacji prozy Waldemara Bawółka, Marka Bieńczyka i Andrzeja Stasiuka w kontekście technik Siebie Michela Foucaulta i antropotechniki Petera Sloterdijka. Publikował w „Wielogłosie” i „Czasie Kultury”. ORCID: 0000-0002-3738-594X. E-mail: <jacek.bielawa@us.edu.pl>.

Jacek Bielawa – PhD student in the Doctoral School of the University of Silesia, literary scholar, critic. He is preparing a doctoral dissertation on the interpretation of the prose of Waldemar Bawółek, Marek Bieńczyk and Andrzej Stasiuk in the context of Michel Foucault's technologies of the Self and Peter Sloterdijk's anthropotechnics. He has published in „Wielogłos” and „Czas Kultury”. ORCID: 0000-0002-3738-594X. E-mail: <jacek.bielawa@us.edu.pl>.

Dialogi



W świecie brzmień, Sienkiewiczowskich postaci i wartości (arcydzieł): z Profesorem Andrzejem Stoffem rozmawia Beata Garlej

ABSTRACT. Garlej Beata, *W świecie brzmień, Sienkiewiczowskich postaci i wartości (arcydzieł): z Profesorem Andrzejem Stoffem rozmawia Beata Garlej* [In the World of Sounds, Sienkiewicz's Characters and Values (of Masterpieces): Beata Garlej Talks With Professor Andrzej Stoff]. „Przestrzenie Teorii” 37. Poznań 2022, Adam Mickiewicz University Press, pp. 251–271. ISSN 1644-6763. DOI 10.14746/pt.2022.37.13.

This is a transcript of a conversation with Andrzej Stoff, for whom Roman Witold Ingarden's philosophical thought on art and literature is a source of inspiration for his research. The interview presents a few issues representative of the analyses of the Toruń-based scholar, arising from Ingarden's theory of literary work, which for the interlocutor turns out to be an “open” theory, also encouraging today's literary scholars and literary theorists to continue and deepen the assumptions adopted by Stoff when considering the problems of the ontology and axiology of a literary work.

KEYWORDS: ontology of a literary work, literary axiology, sound layer, graphia, Roman Witold Ingarden, “Trilogy”, Henryk Sienkiewicz, character quality, masterpiece, situational values

Beata Garlej [B.G.]: Mam przed sobą rozmówcę, teoretyka literatury, który fenomenologiczną koncepcję dzieła literackiego Romana Ingardena szczególnie sobie upodobał. Chociaż z zasady generalizować nie jest dobrze, to jednak ta koncepcja właśnie otwiera „łańcuszek” różnych zagadnień właściwych dla zainteresowań badawczych Pana Profesora. Dlaczego właśnie Ingarden?

Andrzej Stoff [A.S.]: To jest i trudne, i łatwe zagadnienie. Dlaczego Ingarden? Ponieważ nigdy, w trakcie przecież wieloletnich już kontaktów z Ingardenem, nie zetknąłem się – ani w jego oryginalnych pracach, ani w możliwych do uczciwego wyciągnięcia konsekwencjach z tych prac – z niczym przeciwko literaturze, przeciwko kulturze i, ostatecznie, przeciwko człowiekowi. I to jest generalne, może i zbyt ogólne, lecz uzasadnienie mojej wierności Ingardenowi i jego filozofii.

B.G.: Swoich rozmówców pytam każdorazowo o okoliczności pierwszego zetknięcia się z samym Ingardenem lub z jego myślą spuścizną. Czy Pan Profesor zechciałby je również przybliżyć?

A.S.: Szczerze mówiąc – nie pamiętam. Zapewne było to coś, co mogło tylko do Ingardena zniechęcić, a więc zapewne gdzieś na pierwszym roku studiowania, i to w ramach zajęć ze wstępu do nauki o literaturze, wyłączone poinformowanie, że istnieją jakieś cztery warstwy dzieła literackiego przez niego wyróżnione. Poetyka była bowiem „a”, a może nawet „anty”-Ingardenowska w tym czasie. Kiedy studiowałem na uczelni, byli po prostu zupełnie inni mistrzowie, odwołujący się do innej tradycji.

B.G.: Nie sposób w krótkiej rozmowie odnieść się do wszystkich Pańskich publikacji, które aktywizują myśl fenomenologa. Oprę się zatem tylko na kilku wybranych, uruchamiających określone aspekty Pana zainteresowań badawczych. Jakiegokolwiek jednak nie dokonałabym wyboru, uderzające jest określone piętno Pańskich rozważań: otóż, w moim przekonaniu, teoretyczna refleksja Pana Profesora charakteryzuje się tym, że wychodząc od spuścizny Ingardena, zdecydowanie w jej obrębie się nie domyka, lecz ją przekracza, to znaczy albo ją dopełnia o wątki przez fenomenologa niepodjęte, a tylko zasygnalizowane, i w ten sposób jego refleksję stawia w zupełnie nowym świetle albo wręcz ją przełamuje, ukazując oryginalne, innowacyjne sposoby rozumienia rozmaitych kwestii – pojęć, które nie tylko mają znaczenie dla dyscypliny teoretycznoliterackiej, ale także silnie angażują filozofię. Czego jest to przejawem? Specyfiki ogólnego charakteru propozycji Ingardena, wręcz jej niedopracowania, czy może znakiem dociekliwości badawczej Pana Profesora?

A.S.: Jest to bardzo kłopotliwa kwestia. Wydaje mi się, że powinienem odpowiedzieć na „nie”, gdy idzie o wariant pierwszy, drugi i trzeci tutaj przywołany, a powinienem szukać jeszcze innego. Mianowicie jest to swego rodzaju otwartość tej koncepcji, wbrew temu, co bardzo wielu teoretyków literatury mówiło: że Ingardena można tylko przyjąć albo odrzucić; że jest to już nie do rozwinięcia, skończone myślowo dzieło i w związku z tym zamknięte; tylko wyznawczo można doń podejść albo po prostu przestać się nim interesować. W moim przekonaniu jest wręcz przeciwnie: jest bardzo wiele takich momentów w koncepcji Ingardena, które są wręcz zaproszeniami dla innych do podjęcia kolejnych wątków jakoś wynikających z tego, co sam fenomenolog pisze. Co więcej, ten charakter wywodów Ingardena jest przez niego samego potwierdzany wielokrotnie, formułowanymi w różnych miejscach zaproszeniami badaczy literatury do dopełnienia jego myśli. Zdarzają się takie momenty, w których mówi, jak określone zagadnienie przedstawia się tak w ogóle i że w poszczególnych rodzajach powinni je przebadać badacze literatury. I to jest dodatkowe uzasadnienie: sam filozof widzi konieczność rozwijania swoich myśli poza to, co on – w sposób bardzo zasadniczy i ciekawy – wyznaczył.

B.G.: Nie jest to zatem koncepcja skostniała, zamknięta? Często można bowiem spotkać się z głosami krytyki myśli Ingardena, że ustanawia ona system, który funkcjonuje wyłącznie we własnych ramach.

A.S.: W żadnej mierze. Takie niebezpieczeństwo jest bardzo realne w przypadku tych badaczy literatury, którzy przywykli do bardzo częstych zmian metodologii pod wpływem tego, co dociera do nas w różnych fazach historii z Zachodu i jako nowinka przyjmowane jest jako coś istotnego, bez rzetelnego sprawdzenia i bez naturalnej przecież w nauce krytyki. Tymczasem, w przypadku Ingardena, o skostnieniu w żadnej mierze mówić nie można. Dla mnie to nadal jest aktualne, aktywne oraz aktywizujące zaproszenie do kontynuacji i śmiem tak po cichu mniemać, że Ingarden nie ma nic przeciwko temu.

B.G.: Powróćmy zatem do wybranych przeze mnie aspektów zainteresowań badawczych Pana Profesora, które to chciałabym uczynić przedmiotem naszej rozmowy. Można byłoby wyodrębnić w nich nurt ontologiczny i aksjologiczny, których swoistym zaczynem jest myśl Ingardena. W obrębie każdego z nich są rozmaite kategorie stanowiące przedmiot Pana indywidualnej refleksji – stąd przymus kolejnego wyboru, przed którym stanęłam. W odniesieniu do pierwszego, ontologicznego nurtu, chciałabym zapytać szczegółowo o wymiar warstwowy dzieła literackiego, a dokładniej o teksty poświęcone jednej warstwie – warstwie brzmieniowej: *Pismo czy głos? W związku z Ingardenowską teorią dzieła literackiego oraz Warstwa brzmieniowa powieści jako przedmiot percepcji czytelniczej (na przykładzie „Trylogii”)*¹. Co było przyczyną podjęcia refleksji właśnie jej poświęconej – zarówno w jednym, jak i w drugim wypadku? Żyjemy przecież w czasach, w których triumfuje obraz, a dla percepcji dzieła sztuki w ogóle charakterystyczna jest szybkość, wizualizacja rodem z teledysku. Zajmowanie się stroną brzmieniową literatury nie jest obecnie popularnym nurtem badań. Czy źródło tego tkwi w tym, że to sama muzyka – zwłaszcza klasyczna, często dobiegająca z Pańskiego gabinetu – jest dla Pana, tuż obok literatury, tą płaszczyzną, która stanowi element towarzyszący nieustannie w pracy naukowej? Czy zatem zainteresowanie warstwą brzmieniową ściśle skolidowane jest z zamiłowaniem Pana Profesora do tego rodzaju sztuki?

A.S.: Nie uświadamiam sobie tego w ten sposób, nie tak o tym myślę. Po prostu lubię muzykę i szanuję Ingardena. Muzyki słucham i kiedy tylko mogę, chodzę na koncerty z żoną, a Ingardena staram się przemyśliwać

¹ Zob. A. Stöff, *Pismo czy głos? W związku z Ingardenowską teorią dzieła literackiego*, [w:] *Problematyka tekstu głosowo interpretowanego*, pod red. K. Lange, W. Sawryckiego i P. Tańskiego, Toruń 2004, s. 19–44; tegoż, *Warstwa brzmieniowa powieści jako przedmiot percepcji czytelniczej (na przykładzie „Trylogii”)*, [w:] *Problematyka tekstu głosowo interpretowanego (III)*, pod red. W. Sawryckiego, P. Tańskiego, D. Kaji i E. Kruszyńskiej, Toruń 2012, s. 35–80.

nie tylko wtedy, kiedy jest mi potrzebny, ale także wówczas, gdy widzę, że pewne kwestie wręcz należałoby podjąć.

B.G.: A więc płaszczyzny te – brzmienia w literaturze i strona dźwiękowa muzyki – nie są w badaniach Pana Profesora ze sobą jakoś szczególnie splecione?

A.S.: Gdy idzie o tę ostatnią, to jestem po prostu słuchaczem. Kiedyś, w młodości, usiłowano mnie nauczyć gry na pewnym instrumencie, ale... dano temu spokój bardzo szybko.

B.G.: Można zapytać, jaki był to dokładnie instrument?

A.S.: Pianino.

B.G.: Skąd zatem w refleksji Pana Profesora aż takie zainteresowanie warstwą brzmieniową?

A.S.: Gdy idzie o ten pierwszy tekst, który Pani tutaj wymieniła – *Pismo czy głos?* – to on właściwie wziął się z niespersonalizowanego (co chciałbym podkreślić) protestu przeciwko dorabianiu Ingardenowi kolejnych warstw, na przykład właśnie warstwy znaków graficznych. Uważam, że ktoś, kto chciałby zaproponować więcej warstw w budowie dzieła literackiego niż zrobił to filozof, musiałby przedstawić konkurencyjną ontologię dzieła literackiego, a nie spierać się z autorem pierwotnej koncepcji o liczbę warstw, przytaczając argumenty, które nie mają charakteru ontologicznego. Mają one charakter natomiast historycznoliteracki, bo niewątpliwie coś takiego, jak poezja graficzna, różne zabawy kształtem słów, ich układem istnieje, tylko to jednocześnie nie ma rangi argumentu ontologicznego. To jest bardzo ciekawe kulturowo i tego nie neguję, chociaż w moim przekonaniu nie ma dużej wartości. Bardzo długo spierałem się po konferencji, na której ten tekst był pierwotnie wygłaszany, z historykami literatury, których nie można przekonać, ponieważ nie są w stanie przekroczyć granicy między myśleniem w kategoriach ontologicznych i w kategoriach faktu. Ontologia szanując fakty, musi uwzględniać te z nich, które są konstytutywne dla całości, natomiast historycy literatury mają to do siebie, że zarzucają „przeciwnika” dużą liczbą bardzo ciekawych przykładów, które jednak przytłaczają tylko samą liczbą, natomiast nie są w stanie skorygować pewnej koncepcji, która takiej korekty ani nie wymaga, ani nie dopuszcza.

B.G.: Otwierając refleksję w pierwszym z przywołanych tekstów, pisze Pan: „Ingardenowska ontologia dzieła literackiego spotkała się z wątpliwościami i krytyką w zakresie trzech spraw szczegółowych [...]”. Do ich grona zaliczył Pan zaś „wyłączność warstwy brzmieniowej przy pominięciu, jak to odczuwano, jakości graficznych, które byłyby pochodne wobec sposobu utrwalenia tekstu”². Czy obecnie, a więc już ponad dekadę temu, odkąd

² A. Stoff, *Pismo czy głos?*..., s. 19.

ukazał się niniejszy tekst, spotyka Pan Profesor nadal tego rodzaju stanowiska krytyczne względem poglądu Ingardena, czy może jednak rozważania poświęcone warstwie brzmieniowej odbierane są współcześnie pozytywnie, przyjmuje się je z większą aprobatą? Czy nadal jest tak, że historycy literatury są tu nieprzejednani?

A.S.: To jest rzecz kłopotliwa. Myślę, że w ogóle kierunek rozwoju kultury współczesnej raczej będzie uprzywilejowywał właśnie koncepcję brzmieniowości dzieła, choćby ze względu na najrozmaitsze współczesne nośniki elektroniczne, w których to, co tekstowe jest czymś absolutnie przypadkowym. Przecież kształt graficzny tekstu na ekranie komputera można zmienić za pomocą dwóch klawiszy w ciągu sekundy, czyniąc z tego właściwie graficznie zupełnie inny tekst, bo będzie i inny rodzaj, krój czcionki, i jej wielkość, rozłożenie, odstępy między literami... I to pokazuje, że w istocie to, co graficzne ma charakter czysto techniczny i nie może należeć do dzieła literackiego, ponieważ w żaden sposób nie podlega autorowi i nie wchodzi w zakres intencji twórczej. Powiedzmy, ktoś mógłby przytoczyć taki kontrargument, iż jest wiersz Micińskiego w kształcie krzyża, który uosabia autorską intencję właśnie, jednak współcześnie, przy tych możliwościach, skali możliwych przekształceń, ich szybkości, ich dowolności właściwie to przestaje mieć znaczenie. Moim zdaniem w przeszłości miało charakter bardziej zabawy literackiej i nie należało do tego, co w dziele literackim istotne.

B.G.: W dalszej refleksji Pan Profesor stwierdza rzecz następującą: „Filozof w piśmie widział silniejszą gwarancję tożsamości dzieł literackich, w przyznaniu mu statusu warstwy dostrzegał już jednak tożsamości tej zagrożenie”³. Czy mógłby Pan myśleć tę rozwinąć?

A.S.: Gdy słyszę to stwierdzenie, to w pierwszym momencie wydaje się, że jest w nim sprzeczność. Sądzę jednak, że w istocie ona tutaj nie występuje. To jest, jak sądzę, jeden z przykładów, szczegółowych przypadków, kiedy to Ingarden rozstrzyga relację między tym, co kulturowo faktyczne, i tym, co ontologiczne i jako to, co ontologiczne gwarantujące temu czemuś (czemukolwiek) tożsamość. To jest podobny sposób myślenia, jaki na przykład jest u podstaw odróżnienia dzieła literackiego i konkretyzacji estetycznej. Nie można się obrażać na kulturę za to, że w niej funkcjonuje bardzo wiele indywidualnych odbiorów, ale nie można tego faktu kulturowego uznać za przesłankę tożsamości tego, co ową wielość w kulturze (bardzo cenną wielość, przecież taki jest sens funkcjonowania literatury) produkuje. Podobnie dzieje się tutaj. Jesteśmy w fazie, w której nie można nie dostrzegać, że to słowo pisane i w piśmie utrwalone jest głównym nośnikiem kultury – nie tylko literatury, lecz właśnie kultury w ogóle. Język odgrywa tu rolę nie do prze-

³ Tamże, s. 23.

cenienia i nie do zastąpienia, więc występują pewne zjawiska, które mają charakter tekstowy, ponieważ od jakiegoś czasu – od wieków już – utrwalamy nasze myśli w formie pisemnej. Natomiast ta okoliczność kulturowa nie może, nie powinna być przesłanką dociekania istotnościowego, bo jeżeli poszerzymy pole obserwacji poza, mówiąc tak ogólnie, nasz czas, to przecież okaże się, że te same utwory literackie funkcjonowały w formie czysto słownej, czy słowno-pamięciowej, potem kultura weszła w fazę utrwalania tego, co słowno-pamięciowe w formie pisanej, a obecnie mamy do czynienia z jeszcze innym zjawiskiem, aniżeli tym, na co wskazywał Walter Ong, gdyż ten bardzo dawno temu mówił już o wtórnej oralności kultury współczesnej. Obecnie mamy do czynienia z czymś więcej, aniżeli wtórna oralność właśnie – to jest z elektroniczną tekstów w najrozmaitszej formie, gdyż, powiedzmy, książki do odsłuchiwania są niewątpliwie przejawem wtórnej oralności, ale sposób istnienia tekstów w formie elektronicznej, czy to w komputerach, czy w czytnikach, gdzie można je zapoznawać jednak czytając, ale czytając nie tradycyjny druk tylko coś, co można nawet zmienić sobie co do kształtu, co do rozmiaru czcionki, choćby z tak banalnego powodu, jak dolegliwości fizjologiczne (osłabienie wzroku), to jest sytuacja, która znowu stawia nas wobec konieczności odpowiedzi na pytanie, gdzie jest istota, a gdzie jest to, co kulturowo zmienne. I to wspaniale, że Homera można było słuchać w społecznościach polis greckiej; że można było czytać, zwłaszcza od czasu, kiedy uczeni aleksandryjscy ustalili jego tekst jako ten najbardziej godny do przekazania przyszłości... Nie wiem, czy istnieje nagranie dzieł Homera w jakiegokolwiek wersji do odsłuchania, ale można przecież tekst czytywać z ekranu w formie elektronicznej i to, co dla użytkownika kultury jest wzbogaceniem i im dokładniej, im myślowo efektywniej pamięta o tym, że bywało różnie, tym powiedziałbym, że jest on lepszym użytkownikiem kultury, bo wie, że to, z czym obcuje za pośrednictwem konkretnego nośnika, to jest uczestnictwo we wspólnocie, która do tego typu nośnika nie da się sprowadzić; że kultura jest trwalsza niż poszczególne sposoby jej utrwalania. Dla filozofa to jest przecież bardzo poważny dylemat. I właśnie filozof musi odpowiedzieć na pytanie, co z tych zjawisk kulturowych wchodzi w zakres tego, co konstytuuje tożsamość danego typu przedmiotów, w tym przypadku utworów literackich, i stąd wzięło się to moje rozróżnienie.

Co zatem z tych wszystkich form kulturowych należy do zakresu tożsamości przedmiotowej? I tutaj sytuacja zapisu graficznego jest, żeby nie zabrzmiało to zarozumiale, dla mnie jasna: to nie jest, zwłaszcza w takiej perspektywie czasowej, powiedzmy od aoidów recytujących Homera aż po Homera czytanego na czytniku Kindle, coś, co gwarantuje tożsamość. Nie może gwarantować tożsamości to, co ulega wymianie w każdej z tych form kulturowych, bo to jest sytuacja inna niż na przykład sytuacja brzmienia,

które w każdej z tych form jest obecne – nawet w niektórych formach, książkach czytanych, jest obecne za pośrednictwem czyjegoś głosu już w sposób zrealizowany, a więc już jest wyjściem, skorzystaniem z tożsamości dzieła na rzecz konkretnej realizacji. A więc tym, co należy do sfery tożsamości jest to, co Ingarden ujmował w dwu warstwach językowych swojej koncepcji, czyli to, co jest brzmieniem, i to, co jest znaczeniem, a to są przecież dwie strony tego samego; dwie strony słowa, zdania, czy wyższych tworów znaczeniowych różnego rzędu, jak by to powiedział. Uczynienie zatem z kształtu graficznego, na przykład w konkretnym wydaniu konkretnej książki, składnika tożsamości dzieła jest w istocie tożsamości tej podważeniem, ponieważ w książce czytanej ten aspekt będzie już zupełnie nieobecny, podobnie jak był nie do zrealizowania w kulturze słowa mówionego. Więc to jest pewien dodatkowy wynalazek słowa utrwalonego w piśmie, czy drukowanego; to jest dodatkowy czynnik, który może w pewnych sytuacjach uruchamiać czy uobecniać nawet określone wartości artystyczne, czy ostatecznie estetyczne, natomiast do istoty dzieła on nie należy, ponieważ z powodu swej istoty nie może być obecny we wszystkich kulturowo doświadczanych przez nas sposobach utrwalenia tekstu. A nie wiemy przecież, czy w ogóle to są już wszystkie sposoby, czy jeszcze nie spotkamy się z innymi, chociaż trudno to w tej chwili może sobie wyobrazić. Tak jak powiedziałem, widzę w tej kwestii dylemat filozofa, który musi pogodzić to, co jest kulturowo faktyczne – i Ingarden jest uczciwy: nie mówi, że to jest na przykład złe czy nieważne – z tym, co jest istotowe dla tego typu przedmiotów kultury. To jest dylemat, który, jak sądzę na podstawie własnych i bardzo licznych dyskusji po konferencji, o której wspomniałem, jest trudny do uświadomienia dla historyków literatury, bo oni z racji swojego zawodu – ale taka też jest ich rola, aby docenić to, co jest kulturowo konkretne – będą przykładowo mówili, że nie jest bez znaczenia w rękopisie średniowiecznym kolor tuszu, w jakim utrwalono poszczególne wyrazy, litery czy inicjały w rękopisach – często są to przecież małe arcydzieła grafiki. Natomiast z punktu widzenia ontologii dzieła one niczego nie zmieniają.

B.G.: W tekście *Warstwa brzmieniowa powieści jako przedmiot percepcji czytelniczej (na przykładzie „Trylogii”)* problematyka warstwy brzmieniowej omawiana jest przez Pana w perspektywie praktycznej, to znaczy przy uwzględnianiu kwestii realizacji głosowej utworów literackich, genologicznie reprezentujących w dodatku ten rodzaj, który w badaniach brzmieniowości ma niewielki udział – epiki. Dlaczego Pan Profesor wybrał tę niestandardową ścieżkę dla zobrazowania funkcjonowania warstwy brzmieniowej dzieła – czy uznać to należy za, ponownie, przejaw pewnej przekory, czy może chodziło konkretnie o twórczość Sienkiewicza: uświadomienie innym, że jego powieści oddają niezmiernie bogactwo strony brzmienio-

wej i tym samym świadczą o niezaprzeczalnym artyzmie samej *Trylogii*? Spotkałam się bowiem z takimi stanowiskami (głównie historyków), którzy jednoznacznie zarzucali powieści Sienkiewicza brak wartości poznawczych.

A.S.: Były to stanowiska historyków literatury?

B.G.: Nie, historyków.

A.S.: Można by o tym dłużej podyskutować, ponieważ musiałem bardzo wiele książek historycznych przeczytać w związku z badaniem *Trylogii* i bardzo często znajdowałem tam takie głosy, że właściwie o pewnych sprawach nie można nic więcej powiedzieć ponad to, co, jak widać z powieści, wiedział Sienkiewicz. Podkreślam: nie to, co wiedział, bo to nie jest podręcznik, ale co widać, że wiedział. Ostatnie dwadzieścia lat wieku XX, a także lata obecne, to okres dość intensywnego wydawania pamiętników z tamtej epoki i historycy, zestawiając tutaj Sienkiewicza z pamiętnikami, z których nie wszystkie on znał (a znał pamiętniki pozostające w rękopisach, ponieważ miał dostęp do bibliotek ówczesnych różnych rodzin, rodów; był to też okres ożywionej publikacji źródeł historycznych), uznają przecież, że jest to ktoś, na kim można się wzorować, podczas gdy historycy literatury cytują w kółko Gombrowicza i rzadko kiedy wychodzą ponad ten poziom. Ale wracając do tego zasadniczego tematu: to na pewno nie była przekora. Wszystko, ale nie przekora, bo ja nigdy nie piszę z przekory, chociaż czasami bywam inspirowany w sensie negatywnym czymś stanowiskiem i chcę się po prostu upomnieć o takie widzenie, które moim zdaniem jest bardziej sprawiedliwe dla danego problemu, czy dla danego autora, ale nie jest to podyktowane przekorą. Natomiast to jest coś, co ja zawdzięczam, znowu, Ingardenowi – nie jednak w takim dosłownym znaczeniu, że ja to skojarzyłem z którymś z paragrafów *O dziele literackim* albo *O poznawaniu dzieła literackiego*, albo jeszcze z jakimś studium estetycznym Ingardena i ilustruję to – tylko w takim głębszym znaczeniu: że Ingarden uczulił mnie, poprzez swoją koncepcję schematyczności dzieła literackiego, która niektórym tak się nie podoba, albo bywa przez niektórych tak potwornie banalizowana (nawet nie zachowując terminologii, mówią o jakichś „miejscach nieokreślonych”, nie szanując pomysłu autora w ogóle) – ja tę pracę zawdzięczam wyczuleniu mnie przez Ingardena na to, czego w dziele nie ma, albo czego nie ma w taki sposób bezpośredni, naoczny, w pełni wykończony. Zwróciłem uwagę na to, już nie na poziomie warstwy brzmieniowej, że świat *Trylogii* jest światem o wiele bardziej ludnym, niż nam się wydaje; że tam jest więcej postaci niż te, które zostają bezpośrednio przez autora przywołane, a zwłaszcza obdarzone imieniem, bo to jest w końcu ostateczna gwarancja tożsamości postaci – imię własne. Tymczasem tam jest ich więcej i to nie jest tylko cecha pisarstwa Sienkiewicza, ale to właśnie on, moim zdaniem, doprowadził do maestrii tę możliwość, to znaczy takiego pisania, że nie mówi się o wszystkim, a w tym,

co napisane, jest więcej niż powiedziano wprost. O czym ja tutaj myślę? Otóż na przykład o takiej sytuacji, która będzie wyczuwalna dla kogoś znającego ówczesną wojskowość siedemnastowieczną, z czasów opisywanych przez Sienkiewicza i będzie wiedział, że jak rusza do szturmów husaria, to żaden husarz nie był wtedy sam; każdy husarz miał poczet, co było ostatnim śladem dawnego rycerstwa; takiej organizacji, kiedy rycerz szedł na wojnę z poczem. Do czego potrzebni byli ci pocztowi? Trzymali zapasowego konia, żeby mógł przesiąść się, kiedy koń został raniony, zabity czy w ogóle – kiedy już był zmęczony; trzymali broń inną niż ta, z którą husaria w pierwszym impecie szarżowała – przecież kopie ulegały zniszczeniu, właściwie już w pierwszym ataku. Czym wtedy rycerz miał walczyć? Z tylnych szeregów pocztowi podawali husarzom nadal solidne, ciężkie miecze; koncerze, które nie mogły się gdzieś pałętać u boku szarżującego jeźdźcy; odbierali kopie nieskruszone, jeżeli następowała walka wręcz, i kopia tylko w tym przeskadzała. Właściwie Sienkiewicz nigdy nie wspomina o tym w taki sposób teoretyczny, ale kiedy już opisuje pole walki, to wspomni na przykład o tym, że po zniszczeniu kopii husarze ciężko pracowali koncerzami, które były podawane przez kogoś z tylnych szeregów... Nawet nazwa fachowa nie pada. To jest taki przykład, kiedy trzeba czytać *Trylogię* nie tylko tekstowo, ale i kulturowo, to znaczy w tekście jest obecny ten znak dominujący, czyli husarz, ale z kultury – zwłaszcza z historii wojskowości – wiadomo, że każdemu husarzowi towarzyszył poczet jednego, dwóch podwładnych (w zależności także od jego zasobności; majątku, jakim dysponował). Ja w tym wypadku żywię podziw dla mistrzostwa Sienkiewicza; że nie opisuje nam, nie poucza nas, jak wyglądała organizacja wojska, tylko wykorzystuje to, co tam być powinno: skoro husaria, to i poczty poszczególnych rycerzy. I teraz: czy rzeczywiście brzmieniowość? Brzmieniowość tylko implikowana tekstowo, czy można mówić jeszcze o innych wymiarach brzmieniowości właśnie w przypadku utworu epickiego? W liryce właściwie wszystko wyczerpuje się na poziomie tekstu, języka – dana metafora brzmi tak, a nie inaczej i ona tym brzmieniem ma wzmocnić swoje nieoczekiwane skojarzenie, które w niej zawarł autor. W epice jest jednak świat przedstawiony, który nie jest światem głuchych; jest światem ludzi produkujących dźwięki i słyszących dźwięki na zasadzie tej samej analogii, która funkcjonuje w uposażeniu postaci. Przytoczę teraz przykład, który powinien być Pani szczególnie bliski: kiedy Zagłoba jedzie wydostać z klasztoru, czyli dzisiejszego Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego, Wołodyjowskiego, to mowa jest, że on jedzie, ale kiedy wychodzi, to wita ich już obu pacholek, który oferuje miód, którym Zagłoba częstuje Wołodyjowskiego. A powód tego stanu rzeczy jest oczywisty: szlachcic sam nie powoził. Był woźnica, jakiś pacholek, który opiekował się tym, co prawdopodobnie zabrał dla Wołodyjowskiego Zagłoba.

Tak samo dzieje się w sferze dźwięków. Dlaczego nie miałyby obowiązywać w sferze dźwięków to, co obowiązuje w sferze świata przedstawionego? Tylko że w sferze świata przedstawionego potrzebna jest pewna wiedza o epoce, a więc, przykładowo, ktoś na pewnym stanowisku nie robił czegoś sam, czyli że w jego pobliżu musiał być ktoś inny... Podobnie jest z dźwiękami. To wszystko nie rozgrywa się w ciszy. Jeżeli autorowi potrzebna jest cisza, to on to podkreśla. Kiedy to podkreśla? Z reguły w momentach dramatycznych, napięcia; chwili takiej, w której żadna ze stron nie decyduje się na zakłócenie tego stanu, bo wszyscy wyczuwają, że za chwilę stanie się coś najważniejszego. To był mój problem. Ale czy do brzmieniowości dzieła nie należy czasem wszystko, co jest pochodną nie tylko względem brzmień słów i zdań, ale także względem znaczenia? Przecież to jest ta druga strona tego samego słowa, a jeżeli słowo jest dźwiękonaśladowcze, to w ogóle to wszystko jest jednością. I to był mój pomysł: żeby sprawdzić, czy w kwestii brzmieniowości (nie konkretnego dźwięku), kiedy czytamy Sienkiewicza, słyszymy więcej niż tylko brzmienia słów, zdań i tworów językowych wyższego rzędu, jak by powiedział to Ingardenowski doktryner. Moim zdaniem, słyszymy to wszystko, co ten tekst implikuje, i stąd wzięło się to studium. Długo zastanawiałem się, czy mam rację, czy jestem w prawie poszerzać tak zakres brzmieniowości na to, co, formalnie rzecz biorąc, nie mieści się w jej definicji, gdyż to nie są ani brzmienia słów, ani brzmienia zdań; to są skutki nazw brzmień dźwięków, które się rozlegały. Ale ponieważ słowo, zwłaszcza słowo zapisane, nie może oddać tego wszystkiego, co jest w świecie przedstawionym, zbudowanym jako analogia do świata realnego, to może jednak należy to do szerzej rozumianej brzmieniowości? Sądzę, że Ingarden nic przeciwko temu by nie miał, bo to są brzmienia – z punktu widzenia filozofa – implikowane; nie brzmienia słów jako takich, tylko brzmienia implikowane przez semantykę słów, zdań. Sienkiewicz dla dowiedzenia tego bardzo się nadaje. Jego opisy wszystkiego, nie tylko bitew, brzmia bogaciej, niż tylko sugerowałyby brzmienia słów i zdań składających się na tekst informujący nas o tym.

B.G.: Podtrzymuje zatem Pan Profesor tezę, że „brzmienia» jest w utworze literackim zawsze więcej, niż to tylko, które utożsamić można z warstwą językowo-brzmieniową”⁴?

A.S.: Oczywiście. Zamysł nad nią zawdzięczam Ingardenowi, ale nie w sensie inspiracji konkretnym miejscem jego twórczości, tylko temu, że uczulił mnie na schematyczność, bo dzięki niemu jestem w stanie zobaczyć pełniej świat literacki jako doposażony przez to, co kulturowo implikowane.

⁴ A. Stöff, *Warstwa brzmieniowa powieści...*, s. 38.

B.G.: A teraz chciałabym zapytać o pewien szczegół. Jeden termin Ingardenowski zdaje się szczególnie wyeksponowany przez Pana Profesora w tekście, o którym obecnie rozmawiamy, a jest nim „typowa jakość brzmieniowa”, a dokładniej „jakość postaciowa”. Nie istnieje ona realnie ani idealnie – podkreśla Pan za Ingardenem, że „jest ona stała w różnych konkretnych realizacjach głosowych dzięki ustaleniu przez autorską intencję twórczą z jednej i idealne jakości gwarantowane przez »intersubiektywną identyczność brzmień słownych« w języku z drugiej strony [...]”⁵. Czy Pan Profesor zechciałby przybliżyć rangę tej kategorii, jakości postaciowej, w Ingardenowskiej teorii dzieła literackiego? Jakie ona ma zastosowanie w praktyce? Często jest pomijana, gdyż nie do końca stanowi coś uchwytne.

A.S.: To jest bardzo szczegółowa i bardzo trudna sprawa, i kto wie, czy nie powinien o niej mówić przede wszystkim filozof. Mamy tu bowiem już nie Ingardenowską estetykę, choć skutki tej jakości są dla estetyki ważne, natomiast samo to pojęcie należy do sposobu istnienia świata. Badacz literatury jest tutaj zatem w kłopotliwej sytuacji i musiałby podejmować się pracy w imieniu filozofów. Ja rozumiem to tak, że jest to taka sytuacja, w której Ingarden chce znaleźć uzasadnienie tego, dlaczego odbieramy to tak, a nie inaczej; skąd bierze się pewność, że to ma być tak, jak skłonni jesteśmy twierdzić w jakimś momencie przy odbiorze danej postaci, danej sytuacji przedmiotowej, czy w ogóle całości danego utworu. To pojęcie jest przecież obecne także w *Sporze o istnienie świata*, tylko że tam Ingarden mówi o jakościach idealnych, czy o idealnych jakościach przedmiotowych jako tym, co należy do świata. Teraz można by się zastanawiać, jaki użytek z tego? Nie potrafiłbym w tej chwili wymyślić jakiejś sytuacji, która by to zobrazowała, chociaż trzeba przyznać, że bliska jest problematyce kompozycji, którą chcemy nadal kontynuować w Zakładzie. Osobiście natknąłem się na pewną trudność, którą sam wywołałem, ponieważ w swoim niedysiejszym tekście *O pojęciu kompozycji dzieła literackiego* sprowadziłem kompozycję do hierarchii zestrojów jakości właściwych poszczególnym warstwom, a porządkowanych według fazowości dzieła⁶. Można by teraz zapytać, co to są te jakości? Strukturalizm rozumiał bardzo wąsko kompozycję; mówiono, że kompozycja to przede wszystkim kompozycja świata przedstawionego, a nie dzieła literackiego, i właśnie ten kierunek przyzwyczaił nas do konkretnego, uchwytne rozumienia kompozycji, która okazała się tutaj pewną wspólną właściwością rozmaitych utworów; składnikiem budowy charakterystycznym w ogóle dla danego gatunku, rodzaju, a nawet dla dzieła literackiego w ogóle. I tutaj może być pewien kłopot, czym są te jakości? Definicja, jaka

⁵ Tamże, s. 40.

⁶ A. Stoff, *O pojęciu kompozycji dzieła literackiego*, [w:] *Kompozycja dzieła literackiego*, pod red. A. Stoffa, Toruń 2004, s. 22–23.

sformułowałem, ładnie brzmi, ale pozostaje pytanie: czym tak naprawdę one są? Obecnie, przymierzając się właśnie do powrotu do tej problematyki, zastanawiałem się nad tym, czy nie trzeba by w ogóle dobrze zdefiniować znaczenie Ingardenowskiej koncepcji jakości, w tym jakości idealnych, gdyż to jest ta gwarancja dla ogółu innych jakości dzieła literackiego, w tym dla jego kompozycji. Wydaje mi się, że one są czymś bardzo istotnym. Tak roboczo i po prostu możemy sobie powiedzieć krótko i bardzo praktycznie, że jakością jest wszystko to, o co możemy zapytać: jakie coś jest? Właściwie jest to dobre rozwiązanie praktyczne, tylko że ono nie mówi nam w istocie nic o tym, o co pytamy; to pozwala nam wskazać pewne – jak to nazwać – składniki czy cechy; każdy z tych terminów znowu jest z pewnego punktu widzenia dobry, z innego zaś kłopotliwy. Należałoby zatem tę problematykę dopiero solidnie przemyśleć, a mianowicie zastanowić się, jak przenieść to, co jest wystarczająco zrozumiałe w Ingardenowskiej koncepcji bytu i zasadniczo wyłożone zostało w *Sporze o istnienie świata*, do tak szczególnych przedmiotów, jak przedmioty intencjonalne i właśnie do czegoś takiego, jak budowa dzieła literackiego. Ingarden bardzo często docierał w swoich rozważaniach teoretycznych na próg problematyki *stricto* literackiej, na przykład bardzo żałuję – pewnie nie tylko ja – że nie napisał tej *Poetyki*, którą planował we Lwowie, ponieważ wykaz jej rozdziałów pokazuje, że tam byłyby odpowiedzi na bardzo wiele wątpliwości, czy także byłoby rozwianie, uprzedzenie pewnych zarzutów, które się pod adresem teorii Ingardena formułuje.

B.G.: Stronę naukowych dociekań poświęconą i grafii, i brzmieniowości dzieła literackiego omówiliśmy. Skupmy się jeszcze na zagadnieniach, które dotyczą badań Pana Profesora z zakresu aksjologii literackiej. Jest to płaszczyzna równie silnie przez Pana eksploatowana, co poprzednia, ontologiczna. Chcę zapytać o dwie kategorie, które zdają się tutaj dominować: arcydzieła oraz wartości sytuacyjnych. Wyjątkowość refleksji im poświęconej polega, w moim odczuciu, na tym, że stosunkowo niewiele miejsca sam Ingarden zarezerwował dla kategorii arcydzieła. Pojawiają się u niego dookreślenia w tej kwestii, jednak brak myśli głównej jest tu wyrazisty. Pod względem wartości sytuacyjnych jest to jednak koncepcja *novum*, której u fenomenologa właściwie nie odnajdziemy. Czego przejawem było podjęcie refleksji, którą Pan Profesor poświęcił i kategorii pierwszej, czyli arcydziełu, i wartościom sytuacyjnym? Czy patronował temu zamiysł stworzenia własnej koncepcji rozumienia tych pojęć, czy był to rezultat przemyśleń, że występuje tu swoisty brak w teorii Ingardena i należy tego rodzaju problematykę samodzielnie opracować?

A.S.: Jeśli idzie o arcydzieło, to nie chodziło mi o oryginalność, chociaż zastanawiało mnie to, dlaczego nie mówi się o arcydziełach. W ogóle po strukturalizmie i jego kontynuatorach pozostała taka posucha aksjologiczna;

przecież dla strukturalisty najlepsze były gatunki właśnie niższego lotu; te, w których typowość odgrywała bardzo dużą rolę, kiedy występowała powtarzalność, gdyż to umożliwiało formułowanie sądów mogących aspirować do naukowości, bo odnosiło się do jakiegoś dającego się wskazać w kulturze zakresu spraw, natomiast o arcydziełach nie mówiono albo dawano do zrozumienia, że to jest jakieś takie zagadnienie idealizujące podejście do literatury, podczas gdy literatura jest mierzaniem się z rzeczywistością. Chciałem pokazać, że jeżeli nie mamy nawet panowania nad arcydziełami, to swoimi postawami związanymi z uczestnictwem w kulturze mamy wpływ na to, co po nas będzie w kulturze funkcjonowało jako arcydzieło, a co nie. I drugi czynnik: chodziło mi także o to, żeby jak gdyby wyrwać status arcydzieła spod mocy stanowienia uzurpatorów, to znaczy pewnych kręgów ludzi kultury, środowisk, autorytetów – a i dzisiaj bardzo to modne terminy – które bardzo ochoczo dekretują co pewien czas, że coś jest arcydziełem, a coś nim nie jest. W moim przekonaniu, to za mało, ponieważ tutaj w ogóle, tak jak i w aksjologii, trzeba odróżnić moją, wypowiedzaną przeze mnie ocenę od mojego sądu odnośnie wartości dzieła. Ocenę wypowiedzieć może sobie każdy i stwierdzić, że według niego to i to jest arcydziełem. Problem zaczyna się dopiero wtedy, kiedy niektórzy wypowiadają to w taki sposób i w takich okolicznościach, bo na przykład mają takie możliwości oddziaływania, że są reprezentantami wpływowych środowisk, mają na swoje usługi media. Chodziło o to, żeby nie tworzyć arcydzieł sezonowych; żeby nie dorabiać pisarzom takich aureol okolicznościowych; aureol twórcom, którzy na to naprawdę nie zasługują, a z tym w ostatnim dziesięcioleciu XX wieku i nie tylko mieliśmy, ale mamy nadal, bardzo często do czynienia. I stąd ta potrzeba namysłu, skąd arcydzieła się biorą. Problem polega na tym, że rzecz jest bardzo trudno wymierna, nawet może w ogóle niewymierna; to nie jest kwestia dla socjologa literatury – to raczej jest kwestia dla filozofa literatury, antropologa, który bada najbardziej ogólne zjawiska występujące w kulturze. I tutaj, moim zdaniem, decydującą rolę odgrywa *vox populi*, a dokładniej – głos czytających; tych, którzy czytając, wytworzyli wokół danego dzieła taką atmosferę, że zachęcili do lektury innych i że ta lektura odbywa się w pewnej szczególnie wysokiej temperaturze aksjologicznej; że to nie jest na zasadzie sensacji w stylu, przepraszam za potoczne sformułowanie: „Ty, ale dołożył”, jak to często bywa z aluzją polityczną w literaturze, tylko że to odbywa się w znacznej mierze bezinteresownie, z uznania kolejnych czytelników dla wartości utworu. Oni są zdumieni, że oto spotykają się z czymś, czego dotychczas nie czytali; czymś o takiej wartości, z jakiej wcześniej w ogóle nie zdawali sobie sprawy, że może ona istnieć. To było źródło mojej refleksji.

B.G.: A co było przyczynkiem do podjęcia refleksji poświęconej wartościom sytuacyjnym?

A.S.: Tekst, w którym wyłożyłem ich koncepcję, jest bardzo stary. Nie sądzę, abym fałszował okoliczności myślowe, w których powstał, ale ja wtedy nie myślałem o nim w ten sposób, w jaki teraz o nim powiem. Sądzę, że decydujący wpływ na jego powstanie miał znowu Ingarden, który nauczył mnie widzieć w dziele literackim zawsze coś więcej niż tylko to, co jest w nim bezpośrednio dostępne, czyli znowu jakaś kwestia schematyczności, może jakichś aksjologicznych miejsc niedookreślenia, a z drugiej strony liczne świadectwa kulturowe – niektóre z nich nawet cytuję we wskazanym artykule – dotyczące takich sytuacji, takich okoliczności, w których czytelnicy jakiegoś utworu, niekoniecznie czytający go w tej chwili, zdawali sobie sprawę; że ten utwór objaśnia coś, o czym oni wcześniej nie mieli pojęcia; że ten utwór staje się dla nich bliski i to nie z tego powodu, o który ten utwór dotychczas posądzali, czy dla którego to powodu po utwór ten sięgali. To byłby zatem ten sposób myślenia i zasadniczy powód powstania tego tekstu, czyli znowu ta próba uzgodnienia kulturowej empirii z pewną teorią dzieła, która jest w moim przekonaniu głębsza i bardziej owocna niż dotychczas potrafiłszyśmy to zrozumieć. Chodzi mi po głowie jeszcze zbudowanie pewnej koncepcji filmu, opartej na schematyczności i miejscach niedookreślenia – ta teoria miałaby swoje dobre uzasadnienie w tych najnowszych technikach filmowych, ale opowiem o niej może już przy innej okazji.

B.G.: Kilka pytań szczegółowych dotyczących pierwszej kategorii – arcydzieła. Analizując „wartość arcydzieła”, dochodzi Pan Profesor do wniosku, że ona to właśnie nie może być „rozumiana jako synteza czy suma wartości szczegółowych”, która to „ma swe ostateczne ugruntowanie w jakościach, zwłaszcza jakościach artystycznie i estetycznie walentnych”⁷. Stwierdza Pan zatem: „[...] między porządkiem wartości analizowanych przez Ingardena a całościową wartością arcydzieła zachodzi radykalna różnica kategoriałna”⁸. Czy mógłby Pan Profesor zdradzić, co na tę myśl miało wpływ? Jest to przecież próba budowania autorskiej koncepcji arcydzieła, która choć wyrasta z myśli Ingardena, to jednak zasadza się na wyraźnej niezgodzie na budowanie prostej definicji tego pojęcia, opartej na wynikaniu jednych jakości z innych.

A.S.: Moja niezgoda z jednej strony, z drugiej zaś niechęć do myślenia o kategorii arcydzieła jako o swego rodzaju zbieractwie – że im więcej utworów nabiera pozytywnych odbiorów, tym... To by się zamykało w badaniu recepcji i to jest właśnie sfera zainteresowań i historyka literatury, i socjologa literatury, bo ten ostatni mógłby przeprowadzić nawet pewne badania na ten temat. Moim zdaniem status arcydzieła wymyka się takiemu sumującemu,

⁷ A. Stoff, *Konkretyzacja estetyczna w procesie stanowienia arcydzieł*, [w:] *Z inspiracji Ingardenowskiej w teorii literatury*, pod red. A. Stoffa, Toruń 2001, s. 46.

⁸ Tamże.

czy sumarycznemu rozwiązaniu, choćby z tego powodu, że właśnie kontakt z arcydziełem jest zawsze pewnego rodzaju jakimś porażeniem, w dobrym tego słowa znaczeniu; ja czytam coś, co wywiera na mnie wrażenie, jakiego nie wywarł na mnie wcześniej żaden utwór, albo z jakim rzadko się spotkałem (w przypadku kogoś, kto dłużej żyje). A więc nie podejście sumaryczne. I jeszcze z jednego powodu, ponieważ żaden z tych, którzy czytają literaturę, i którzy mogą się przyłożyć do powstania statusu arcydzieła, nie jest badaczem. To ma być czytelnik, a on reaguje na dzieło jako całość, a nie wdaje się w badania i stwierdza: „O, już w XIX wieku mówiono o tej powieści to i to, wydobywano takie i takie wartości; w XX wieku dodano takie, a teraz to mamy okazję sprawdzić, czy...” – to jest perspektywa badacza literatury, ten zaś może już opisać bycie przez dany utwór arcydziełem; to, jakie on wrażenie wywiera, jak funkcjonuje jako arcydzieło w kulturze, więc to byłby też taki mechanizm: sprzeciwu wobec tego, że o statusie arcydzieła rozstrzyga badacz, a i sam czytelnik, który ma na to wpływ, nie ma być fachowcem. Czytelnik ma mieć radość z lektury; z tego, że przeczytał coś, z czym nigdy dotychczas się nie kontaktował; przeżył coś, czego nigdy dotychczas w lekturze żadnego utworu nie przeżył, a nie ktoś, kto rozpoczyna badania filologiczne nad percepcją danego utworu.

B.G.: Przywołam teraz kolejny cytat z tego tekstu: „[...] nabycie przez dzieło statusu arcydzieła okazuje się zmianą wiązaną z nim wartości całościowej, jednak nie jakąkolwiek zmianą, ale tylko taką, w której dotychczasowe uposażenie wartościowe dzieła ulega radykalnej i pozytywnej rehierarchizacji”⁹. W dalszej części artykułu podaje Pan również lapidarną definicję arcydzieła – jest ono „wartością wartości”¹⁰. Proszę ją rozwinąć w kontekście zacytowanego właśnie fragmentu.

A.S.: Tu już kilka razy, w toku tej rozmowy, podejrzewała mnie Pani o chęć stworzenia własnej koncepcji arcydzieła. Zapewne tak było, ponieważ jeśli ktoś o czymś myśli, to chce do czegoś dojść, ale ja nawet nie jestem pewien, czy to określenie „wartość wartości” jest moim określeniem. Nie potrafię teraz powiedzieć, czyje ono jest, ale być może od kogoś je wzięłem, zgadzając się, że to musi być zupełnie nowy próg aksjologii.

B.G.: Na zakończenie pytanie związane z omawianym artykułem, ale natury metodologicznej: czy podtrzymuje Pan Profesor nadal swoje stanowisko, że: „Arcydzieła są niewdzięcznym obiektem badań dla kierunków strukturalistycznych [...]”¹¹?

A.S.: Sądzę, że tak, ponieważ w nich jest tak mało typowości, że rasowy strukturalista nie będzie miał gdzie wykazać walorów swojej metody. Nie

⁹ Tamże, s. 51.

¹⁰ Tamże, s. 64.

¹¹ Tamże, s. 59.

będzie mógł tego pokazać jako cechy typologizującej. To, co jest arcydziełem, jest zawsze jednostkowe. Więc w tym właśnie znaczeniu podtrzymuję swoje zdanie.

B.G.: Na podstawie Ingardenowskiej kategorii sytuacji estetycznej zbudował Pan także własną koncepcję wartości sytuacyjnych. W poświęconym im artykule stwierdza Pan Profesor, że fakt ich istnienia poświadcza sama literatura, tego bowiem rodzaju wartości ogniskują się w scenach recepcji rozgrywających się w fikcyjnym świecie dzieła i dotyczą innych utworów literackich¹². Szczególnie angażują one zatem kategorię aluzji?

A.S.: W zasadzie tak. Jeżeli rozumiemy aluzję literacką jako konieczność odbioru jednego utworu w kontekście drugiego, to także to, co aksjologicznie istotne nie ujawni się bez tej zależności – znaczenia jednego utworu dla drugiego i bez względu na to, czy będzie to scena z *Syzyfowych prac*, którą w tekście tym przytoczyłem, czy będzie to jakaś sytuacja życiowa, w której ktoś w pewnym momencie uświadomi sobie, że – przykładowo – jakaś sytuacja literacka odnosi się do niego, czy że w jakiejś postaci literackiej odkryje nieoczekiwanie swój pierwowzór, przynajmniej w jakimś zakresie.

B.G.: Wartości sytuacyjne są kategorią bardzo złożoną – uruchamiają zagadnienie „ukierunkowania procesu konkretyzacji”¹³. One powstają dzięki określonej przebiegowi procesu konkretyzowania, są także zdolne silnie wydobywać wątek biografii autora. Ta ostatnia ich właściwość jest bardzo ciekawa ze względu na sam fakt angażowania tego, co subiektywne w literaturze. Czy kategorię wartości sytuacyjnych, problematykę, jaką aktywizują, możemy uznać za pole przecięcia się, wręcz uzgodnienia tego, co obiektywne, z tym, co subiektywne, a nawet spsychologizowane? W ten sposób byłaby to kategoria zdolna ukazać nam same wartości estetyczne w zupełnie nowym, emocjonalnym świetle, jednak to rozwiązanie nie byłoby zbyt Ingardenowskie – jak wiemy, fenomenolog był zdecydowanym antypsychologistą. Czy można zatem pójść takim tropem interpretacyjnym w odniesieniu do wypracowanej przez Pana Profesora kategorii?

A.S.: Nie potrafię zaproponować czegoś innego, ale, moim zdaniem, zbyt mocnych i ujednoznaczniających określeń Pani tutaj użyła. Mnie o nieco inne sprawy chodziło. Czy dopuszcza taka sytuacja – bo to jest Pani podejrzenie i uważa Pani, że byłoby to kłopotliwe – emocjonalność, zaangażowanie wewnętrzne. Sądzę, że tak; więcej – jak najbardziej, ale tylko jako otoczkę tego, co istotne. I tutaj mamy znowu argument Ingardenowski: to, co Ingarden mówił na przykład o jakościach metafizycznych, a zwłaszcza o jednej z nich – tragiczności, której to poświęconą rozprawkę autorstwa Schelera

¹² A. Stoff, *Wartości sytuacyjne dzieła literackiego*, [w:] tegoż, *Studia z teorii literatury i poetyki historycznej*, Lublin 1997, s. 169.

¹³ Tamże, s. 178.

przetłumaczył... Emocje nie są jakością metafizyczną, ale jej towarzyszą, i to w bardzo silnym stopniu determinując reakcje odbiorcy, czytelnika; każdego, kto tych jakości metafizycznych pierwotnie doświadcza, więc Ingarden godził się na to pod warunkiem, że całości nie sprowadzimy tylko do tego, co emocjonalne; że będzie to otoczka tego, co istotne, a tym, co istotne będzie właśnie wartość. Wartości potrafią uruchamiać wokół siebie pole pewnego napięcia emocjonalnego, niekiedy bardzo silne. To można wręcz na sobie sprawdzić: kiedy cieszymy się z pewnego dobra, które stało się naszym udziałem – zarówno w sytuacji, gdy coś od kogoś dostaliśmy, a więc dobrem tym jest coś niewielkiego (rzecz), ale także gdy coś życiowo takiego się stało, co ma niewątpliwie dla nas doniosłe, pozytywne konsekwencje. Nie byłoby więc w takim rozumieniu koncepcji wartości sytuacyjnych nic mylnego, byle rozumieć emocjonalność właśnie w taki sposób: nie jest istotą, lecz otoczką – niekiedy bardzo silną – i kto wie, czy nie sprzyjającą nawet doświadczeniu jakości metafizycznych, bo tam, gdzie jest temperatura zerowa, zamierają wszelkie dookreślone stany: nie jest to ani lód, ani woda; słowem – jeszcze nie wiadomo, w którą stronę to pójdzie.

B.G.: Mówiąc o „interesowności wartości sytuacyjnych”¹⁴, formułuje Pan wniosek, że wartość sytuacyjna nie musi być intencjonalna (a więc zaprojektowana), gdyż pojawia się w trakcie lektury. Co ten fakt, zdaniem Pana Profesora, mówi o wartościach w ogóle, już nierozróżnianych rodzajowo?

A.S.: To wynika z przyjęcia takiego sposobu myślenia o wartościach, według którego one są, po pierwsze, zawsze najpierw w świecie – to świat jest pierwszym środowiskiem wartości, a po drugie, one zawsze są – chociaż użyte przeze mnie za chwilę słowo wywoła od razu najrozmaitsze skojarzenia – w pewnym sensie idealne, to znaczy, że wartości jako wartości człowiek zniszczyć nie jest w stanie; człowiek jest w stanie, i bardzo często to robi, niszczyć warunki sprzyjające uobecniению się wartości w drugim człowieku, w jakiejś sytuacji. Powtarzam: warunki, ale samych wartości dotknąć, jeżeli tak można powiedzieć, nie jest w stanie. Wartości wydawałoby się całkowicie wykorzenione, nawet myślę tu o pewnych, konkretnych sytuacjach społeczno-politycznych, historyczno-politycznych z mojego życia, nagle potrafią ujawnić się – nie wiadomo jak, nie wiadomo skąd w doświadczeniu innych ludzi. I o to najkrócej chodziło mi, kiedy mówiłem w taki sposób właśnie.

B.G.: Stwierdził Pan Profesor również, że konstytuowanie się wartości sytuacyjnych jest kompozycyjnie niedeterminowalne¹⁵ – czy dla tego rodzaju wartości właściwa jest więc tego samego rodzaju niepochwytność, którą przypisujemy jakościom metafizycznym? Na tego rodzaju trop myślowy,

¹⁴ Tamże, s. 185.

¹⁵ Tamże, s. 186, przyp. 43.

pozwalający przeprowadzić takie porównanie, wskazuje sam Pan Profesor, mówiąc także o „nadestetycznych wartościach sytuacyjnych”¹⁶.

A.S.: Samo pojęcie „wartości nadestetycznych” zaczerpnąłem od Władysława Stróżewskiego. Jaka jest więc istota Pani pytania?

B.G.: Czy możemy mówić o jakiejś szczególnej relacji między wartościami sytuacyjnymi a jakościami metafizycznymi?

A.S.: Powiedziałbym, że bliżej jest im do jakości metafizycznych niż do wartości artystycznych. Nie przebywałem tego, jednak chodzi mi po głowie pomysł, aby zbadać pewne utwory na podatność ewokowania ewentualnych wartości. Tu by trzeba bardzo uważać, ale, moim zdaniem, kompozycyjnie one są niewywodliwe z niczego; zawsze są jakimś zaskoczeniem i tym przypominają to, z czym kontaktujemy się w życiu, kiedy doświadczamy właśnie jakości metafizycznych.

B.G.: W części podsumowującej naszą rozmowę chcę zadać Panu Profesorowi trzy pytania. Pierwsze z nich brzmi: którą z koncepcji bądź kategorii Ingardenowskich uważa Pan za najistotniejszą i dlaczego?

A.S.: Nie potrafiłbym wybrać, ale jako wprowadzenie do wszystkich jego spraw, tych najbardziej nawet fachowych i ufilozoficznych, to widzę to przesłanie na temat kultury, które zawarł w drobnym tekście, jeszcze z okresu II Rzeczypospolitej, będącym wtedy odczytem radiowym, a noszącym tytuł *Człowiek i jego rzeczywistość*. Ingarden wskazuje w nim na pewną ambiwalencję kultury: z punktu widzenia biologicznego to jest coś wręcz zbędnego, natomiast z punktu widzenia stanowienia człowieka i z świadczania o człowieku to jest coś koniecznego. I to jest taki punkt, do którego staram się przymierzać wszystkie swoje pomysły związane z Ingardenem, bo moim zdaniem jest to podejście, które sięga bardzo daleko w przyszłość, czego Ingarden nie napisał. Gdyby fenomenolog miał napisać filozofię kultury, czy antropologię kultury, to właśnie to założenie musiałoby być gdzieś u jej podstaw.

B.G.: Pytanie drugie: czy, zdaniem Pana Profesora, Ingardenowska teoria dzieła literackiego odnajduje się współcześnie w badaniach literaturoznawczych doby XXI wieku?

A.S.: Wszystko zależy od tego, co będziemy rozumieli przez to określenie „odnajduje się”. Jeżeli faktyczne poświadczenie w badaniach literackich, w zainteresowaniach, to słabo, a już z pewnością nie w takim stopniu, na jaki zasługuje. Natomiast jeżeli będziemy przez to rozumieli ocenę tej koncepcji wyprowadzoną z obcowania z nią, ważność tej filozofii nie tylko dla badaczy literatury, kultury, lecz człowieka w ogóle, to powiem, że jest to

¹⁶ Tamże, s. 183.

coś, bez czego nie może się obyć ktoś, kto chciałby uprawiać refleksję nad człowiekiem i wytworzoną przez niego kulturą.

B.G.: Pan Profesor zatem bardzo krytycznie ocenia tych badaczy literatury, którzy przede wszystkim koncentrują się na nowinkach w literaturoznawstwie i zajmują odmienne stanowisko?

A.S.: Jest mi żal niewykorzystanych szans, które widzę w Ingardenie, a które przesłania się hałasem w sprawach dla literatury i dla kultury albo mało istotnych, albo postawionych w taki sposób, że one nie przynoszą pożytku, który w dziedzinie tych rozwiązań intelektualnych jest potrzebny współczesnemu człowiekowi.

B.G.: Trzecie pytanie: dlaczego więc teorii Ingardena nie należy ignorować?

A.S.: Nie należy ignorować, ponieważ jest warta tego, żeby nią się zająć. Nie wyobrażam sobie kogokolwiek, kto nie skorzystałby na przeczytaniu dzieł Ingardena. Inna sprawa, kto, w jakim zakresie to czyni – przecież to jest ogromne bogactwo tematów i nie każdy musi tu być filozofem; nie każdy musi zachwycić się tymi propozycjami fenomenologa, które są w *Sporze o istnienie świata*, ale sądzę, że jest to filozof, którego nie wolno ignorować, bo ten, kto go zignoruje, poniesie szkodę sam, jako uczestnik kultury i jako człowiek myślący. Jest jeszcze druga sprawa. Zawsze wręcz bołą mnie takie sądy, które deprecjonują myśl Ingardena z pozycji właśnie kogoś wiedzącego lepiej, myślącego bardziej „nowocześnie”. Myślę o sytuacji Ingardena w polskiej nauce – tu chyba zresztą jego sytuacja wśród filozofów jest lepsza niż wśród badaczy literatury; filozofowie bardzo dobrze wiedzą, jaką wartość ta myśl reprezentuje, natomiast badacze literatury zdecydowanie zbyt rzadko sięgają po jego koncepcje, choć są to koncepcje tak bardzo przychylne literaturze, jak to już wspominałem wcześniej. I jest jeszcze jedna, bolesna sprawa. Obserwując czasami pewne lekceważące sądy dotyczące koncepcji Ingardena – nie chodzi mi o zasadność tego, czy innego zarzutu, czy przysłowiowe „machnięcie ręką”, które jest w ogóle nie do pomyślenia w przypadku myśliciela tej rangi – myślę w takich sytuacjach o biografii Ingardena. Myślę o tym, co go spotkało jako uczonego, któremu przecież bardzo brutalnie przerwano kontakt z uniwersytetem, z nauczaniem, co ma wielkie znaczenie. Przy ilu okazjach Ingarden wspomina, że do przykładowo pewnej klasyfikacji, różnych rozróżnień prawdziwości, czy w jeszcze innych przypadkach doszedł podczas analizy prowadzonej na seminarium ze swoimi uczniami. To więc, co z nim zrobiono – i nie tylko przecież z nim – w czasach komunistycznych to jest coś niegodnego i złego, obiektywnie złego dla nauki polskiej z tego mianowicie powodu, że przerwano naturalny rozwój uczonego tej klasy. Mówi się wprawdzie, że wtedy Ingarden zajął się problematyką estetyczną, żeby w ogóle móc nad czymś pracować, ale my już

nigdy nie będziemy w stanie powiedzieć, jak wyglądałaby jego twórczość naukowa, gdyby mógł się rozwijać w warunkach pełnej swobody, gdy tylko możliwości osobowe ograniczałyby jego pomysłowość, jego pracowitość, jego konceptualność, realizację jego własnych zapowiedzi, które tylekroć składał i odsuwał na później. I to jest też jeden z tych czynników – na pewno nie decydujący, ale sprzyjający moim zainteresowaniom Romanem Ingardenem: mianowicie niechęć, aby stanąć po tej samej stronie, po której byli ci, którzy skazywali go na uniwersytecki niebyt; którzy chcieli decydować o tym, co ma robić, co pisać i gdzie drukować. Nigdy nie chciałbym w żadnej mierze i w żaden sposób znaleźć się po stronie tych ludzi, a raczej starać się w miarę swoich możliwości wskazać na to, co można z tego bogatego zasobu myśli wykorzystać – chciałem dodać „jeszcze dzisiaj”, ale to wybrzmiałoby pesymistycznie... Dlatego nie „jeszcze dzisiaj”, a po prostu: z czego można korzystać, bo to jest koncepcja, która w swej przychylności dla kultury, sztuki, literatury powinna zawsze mieć swoje miejsce w badaniach.

B.G.: Dziękuję za rozmowę.

Toruń, Zakład Teorii Literatury przy ILP UMK,
4 i 9 listopada 2015

Andrzej Stoff (ur. 2 września 1947 roku w Wąbrzeźnie) – prof. dr hab., emerytowany pracownik naukowy dawnego Instytutu Literatury Polskiej Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu (wieloletni kierownik ówczesnego Zakładu Teorii Literatury, w latach 1992–1994 zastępca dyrektora Instytutu Filologii Polskiej). Teoretyk literatury, ingardenolog, inicjator toruńskiej szkoły badań aksjologicznych, znawca twórczości Stanisława Lema i Henryka Sienkiewicza. Autor książek: *Formy wypowiedzi lirycznej* (Toruń 1980), *Powieści fantastyczno-naukowe Stanisława Lema* (Warszawa–Toruń 1983), *Formy wypowiedzi dramatycznej* (Toruń 1985), *Lem i inni. Szkice o polskiej science fiction* (Bydgoszcz 1990), *Studia z teorii literatury i poetyki historycznej* (Lublin 1997), *Jeszcze o „Trylogii”* (Radom 2004), *„Zagłoba sum!” Studium postaci literackiej* (Toruń 2006), *Herbert: Jak nas kuszone? Dwie interpretacje* (Toruń 2008). Redaktor i współredaktor tomów zbiorowych poświęconych problematyce teoretycznoliterackiej (m.in. *Z inspiracji Ingardenowskiej w teorii literatury*, Toruń 2001). Autor opowiadań *science fiction* publikowanych przede wszystkim na łamach „Młodego Technika” w latach 1969–1981.

Andrzej Stoff (born 2nd September 1947 in Wąbrzeźno) – professor and retired researcher at the former Institute of Polish Literature at Nicolaus Copernicus University in Toruń (long-term head of the then Department of Theory of Literature, between 1992–1994 deputy director of the Institute of Polish Studies). Literary theorist, Ingardenologist, initiator of the Toruń school of axiological research, expert on the works of Stanisław Lem and Henryk Sienkiewicz. Author of books: *Formy wypowiedzi lirycznej* [Forms of lyrical expression] (Toruń 1980), *Powieści fantastyczno-naukowe Stanisława*

Lema [Stanisław Lem's science fiction novels] (Warszawa–Toruń 1983), *Formy wypowiedzi dramatycznej* [Forms of dramatic expression] (Toruń 1985), *Lem i inni. Szkice o polskiej science fiction* [Lem and others. Sketches on Polish science fiction] (Bydgoszcz 1990), *Studia z teorii literatury i poetyki historycznej* [Studies in literary theory and historical poetics] (Lublin 1997), *Jeszcze o „Trylogii”* [More on the “Trilogy”] (Radom 2004), *„Zagłoba sum!” Studium postaci literackiej* [“Zagłoba sum!” A study of literary figures] (Toruń 2006), *Herbert: Jak nas kuszono? Dwie interpretacje* [Herbert: How were we tempted? Two interpretations] (Toruń 2008). Editor and co-editor of collective volumes devoted to theoretical and literary problems (including *Z inspiracji Ingardenowskiej w teorii literatury* [Ingardenian inspiration in literary theory], Toruń 2001). Author of science fiction stories published mainly in “Młody Technik” in the years 1969–1981.

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 ze szczególnym uwzględnieniem 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 the 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 the books: *Warstwowość dzieła literackiego w ujęciu Romana Ingardena. Koncepcja, rozwinięcie, recepcja* [The stratification of a literary work in Roman Ingarden's interpretation. 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>.

Scena krytyczna



J. Tischner J., *Myślenie z wnętrza metafory*, [w:] tegoż, *Myślenie według wartości*, Kraków 1982

B. Maliszewski, *Metafora i aksjologia wzorzec człowieka w renesansowej literaturze parenetycznej*, Lublin 2009

Literaturoznawcza analiza/interpretacja krytyczna: Józef Tischner *Myślenie z wnętrza metafory* versus Bartłomiej Maliszewski *Metafora i aksjologia wzorzec człowieka w renesansowej literaturze parenetycznej*

ABSTRACT. Obremski Krzysztof, *Literaturoznawcza analiza/interpretacja krytyczna: Józef Tischner Myślenie z wnętrza metafory versus Bartłomiej Maliszewski Metafora i aksjologia wzorzec człowieka w renesansowej literaturze parenetycznej* [A Literary Critical Analysis/Interpretation: Józef Tischner *Myślenie z wnętrza metafory* (Thinking From Within the Metaphor) versus Bartłomiej Maliszewski *Metafora i aksjologia wzorzec człowieka w renesansowej literaturze parenetycznej* (Metaphor and Axiology. The Model of Man in Renaissance Parenetic Literature)]. „Przestrzenie Teorii” 37. Poznań 2022, Adam Mickiewicz University Press, pp. 275–290. ISSN 1644-6763. DOI 10.14746/pt.2022.37.14.

Józef Tischner's *Myślenie z wnętrza metafory* [*Thinking From Within the Metaphor*] and Bartłomiej Maliszewski's *Metafora i aksjologia* [*Metaphor and Axiology*] are texts that are both described (analysed) and interpreted here. However, the debatability of the dual understanding of metaphor ('inside' – 'outside') is only a preliminary difficulty. For it will be incomparably more important that when we read *Thinking From Within the Metaphor*, then we will not find an explanation of the authorial meaning attributed to the after all key term of his text, and this is by no means a coincidence. The fundamental opposition – unambiguous genre language versus axiological and agathological analogical (metaphorical, symbolic) language – is certainly a persuasive construction, but not necessarily a valid one. A fundamental literary problem: is the Platonic cave really a metaphor?

In Bartłomiej Maliszewski's book *Metafora i aksjologia wzorzec człowieka w renesansowej literaturze parenetycznej* [*Metaphor and Axiology. The Model of Man in Renaissance Parenetic Literature*], 'metaphor' is equated with the 'figurative'. There would be nothing reprehensible in this if not for the fact that these two key terms in the book co-create a state of approximate numerical equilibrium, while (and this is more important) proving to be both identical and disjointed. The lack of a definition of 'metaphor' and 'figurative' makes the whole impressive argument resemble a colossus standing on two legs of clay, over which it stumbles as they become entangled.

The legitimacy of the combined view of *Thinking From Within the Metaphor* and *Metaphor and Axiology* is contained primarily in the fact that Renaissance *parenesis* can be seen as one of the historical forms of agathology.

KEYWORDS: metaphor, axiology, parenesis, man

*O metaforze napisano już tak wiele,
że każda praca na ten temat może budzić podejrzenie,
iż jest jedynie przetworzeniem cudzych,
wcześniejszych poglądów.*

Tomasz P. Krzeszowski¹

Poznawczych walorów porównywania niepodobna kwestionować². Wstępne wyjaśnienie literaturoznawczej analizy/interpretacji krytycznej tu tytułowych publikacji Józefa Tischnera i Bartłomieja Maliszewskiego zawiera się w tym, że do czasu ostatniej reformy szkolnictwa wyższego (tzw. Gowin 2.0) byłem pracownikiem Zakładu Literatury Staropolskiej i to dawna kultura przez wiele lat pozostawała głównym przedmiotem mojej pracy naukowo-dydaktycznej. Właśnie dlatego poznałem książkę Bartłomieja Maliszewskiego *Metafora i aksjologia wzorzec człowieka w renesansowej literaturze parenetycznej* (2009). Poznawszy ją, od lat nie potrafię oprzeć się kojarzeniu jej z tekstami Józefa Tischnera, szczególnie z tym, w którym filozofia i literaturoznawstwo już w samym tytule współbrzmia: *Myślenie z wnętrza metafory* (pierwotnie opublikowane w 1981 roku). Renesansowa pareneza może być postrzegana jako dawna postać agatologii.

Istotne, a przynajmniej jedno z najważniejszych kryteriów oceny wypowiedzi literaturoznawczej to jej zgodność z tytułem, jakim została opatrzona. Dlatego tu tytułowe „przełamanie” *analiza/interpretacja* powinno zostać bezzwłocznie wyjaśnione, tym bardziej, że toż „przełamanie” w zasadzie nie jest przyjmowane w środowisku literaturoznawców, które trwa przy stanowisku Janusza Sławińskiego. Ten bowiem odróżniał opis (analizę) tekstów będących przedmiotem interpretacji oraz samą interpretację, co przez Andrzeja Szahaja zostało uznane za niedający się utrzymać „dualizm metodologiczny, a nawet ontologiczny”.

Jest rzeczą pożądaną, aby właściwie odróżniać poziom interpretacji dzieła od poziomu jego opisu, czy też inaczej mówiąc analizy. Opis utworu nie wychodzi poza elementy, cechy i stosunki bezpośrednio obserwowalne i dające się przedstawić w terminach jednostek i relacji standardowych, właściwym całym klasom utworów³.

¹ T.P. Krzeszowski, *Wstęp do wydania polskiego*, [w:] G. Lakoff, M. Johnson, *Metafory w naszym życiu*, przekł., wstęp T.K. Krzeszowski, Warszawa 1988, s. 5.

² *Pars pro toto*: S. Jakóbczyk, *Porównywanie (o procedurach naukowych filologii)*, Poznań 1990. Tak w tym przypisie, jak też w następnych przywoływana literatura zachowuje wyłącznie sygnałny status.

³ J. Sławiński, *O problemach „sztuki interpretacji”*, [w:] tegoż, *Miejsce interpretacji*, Gdańsk 2006, s. 10–11.

Uważam, że zarysowany powyżej podział na to, co jest analizą (opisem), i na to, co jest interpretacją, jest nie do utrzymania. Wszystko jest przedmiotem interpretacji. Jedyna uchwytana różnica, która dałaby się jakoś wpisać w obserwacje Sławińskiego, to różnica pomiędzy interpretacjami, o których interpretacyjności już zapomnieliśmy, a zatem tak się skonwencjonalizowały, że nie dostrzegamy już ich interpretacyjności, a interpretacjami, które wciąż są postrzegane jako interpretacje, albowiem nie uległy jeszcze owej konwencjonalizacji, są wciąż żywe czy świeże. [...] Interpretacja nie jest jakimś dodatkiem do czegoś, co nie jest interpretacją, jakąś nadbudową nad czymś, co wymyka się interpretowaniu⁴.

Tak więc *Myślenie z wnętrza metafory* oraz *Metafora i aksjologia* będą tu tekstami zarazem opisywanymi (analizowanymi) oraz interpretowanymi. Znamienne brzmi twierdzenie Umberta Eco: „tekst jest przedmiotem budowanym przez interpretację, która ma postać zamkniętego koła, ponieważ potwierdza się na podstawie tego, co sama zbuduje”⁵. Toż „zamknięte koło” nie musi być błędne, gdyż powroty do punktu wyjścia mogą sprzyjać szerszemu i głębszemu zrozumieniu tekstu.

Józef Tischner *Myślenie z wnętrza metafory*

Problem w tym, że metaforę można odczytywać na wielu poziomach i na różne sposoby, tym różnorodniejsze, im sama metafora jest bardziej rozbudowana.

Stanisław Gałkowski, *Granica filozofii*.

*Metafora w filozofii na przykładzie języka Józefa Tischnera*⁶

Przyjawszy, że ważne kryterium oceny każdej wypowiedzi literaturoznawczej to jej zgodność z tytułem, jakim została opatrzona, uwagę skierujmy na *Myślenie z wnętrza metafory*⁷. Należy przyjąć, że metafora ma

⁴ A. Szahaj, *Sławiński o interpretacji. Analiza krytyczna*, [w:] tegoż, *O interpretacji*, Kraków 2014, s. 115–119.

⁵ U. Eco, *Nadinterpretowanie tekstów*, [w:] U. Eco, R. Rorty, J. Culler, Ch. Brooke-Rose, *Interpretacja i nadinterpretacja*, red. S. Collini, przeł. T. Bieroń, Kraków 2008, s. 73.

⁶ S. Gałkowski, *Granica filozofii. Metafora w filozofii na przykładzie języka Józefa Tischnera*, [w:] *Filozofia w literaturze. Literatura w filozofii*, red. A. Iskra-Paczkowska, S. Gałkowski, M. Stanis, Rzeszów 2013, s. 47. „Teza, której chcę [Stanisław Gałkowski] bronić, sprowadza się do przekonania, że różnica między literaturą a filozofią polega na prawomocności użycia metafory w języku literackim, wymóg jednoznaczności języka filozofii powoduje z kolei, że nie powinien odwoływać się do tego środka stylistycznego. [...] Jeżeli więc uznamy, że filozofia może wyrażać się na sposób poezji, stanie się po prostu jej częścią. A jeżeli »wszystko jest poezją«, to nie ma filozofii”. Tamże, s. 43–48.

⁷ Jan Andrzej Kłoczowski OP: „To prawda, że Tischner myśli zawsze z wnętrza metafory, a jednocześnie z wnętrza swego kapłaństwa. Tym niemniej uważam, że miał on wyraźną

„wnętrze” oraz, już tylko domyślne, ‘zewnętrze’ – te konstytuują siebie. Czy takie dwoiste przedstawienie metafory to autorska inicjatywa Tischnera? Odpowiedzieć tym trudniej, że 1) on sam nie wyjaśnił przezeń przyjętego przeciwstawienia „wnętrze” – ‘zewnętrze’, 2) przepastny stan badań nad metaforą nakazuje powstrzymać się przed twierdzącą bądź przeczącą odpowiedzią. Na poziomie ówczesnej podstawowej wiedzy teoretycznoliterackiej (a więc przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych) takie przeciwstawienie prawdopodobnie pozostawało nieznane – próżno szukać go w polskim stanie badań (*pars pro toto*: czwarte wydanie z 1975 roku *Zarysu teorii literatury* Michała Głowińskiego, Aleksandry Okopień-Sławińskiej i Janusza Sławińskiego). Jednak co ze światowym stanem badań? Przyznaję: nie potrafię odpowiedzieć, a nawet nie wiadomo, czy ktośkolwiek byłby w stanie sprostać wyzwaniu stanowionym owym pytaniem (jeszcze przed kilkunastu laty gdzieś przeczytałem, że jeżeli badania nad metaforą będą rozwijać się w ówczesnym tempie, wówczas w 2036 roku populacja jej badaczy przewyższy liczbę mieszkańców ziemskiego globu; jakże znamienne brzmi tytuł jednego z rozdziałów książki Krzysztofa Abriszewskiego: *Wypić ocean, czy przezeń przepłynąć?*⁸).

Dyskusyjność dwoistego pojmowania metafory („wnętrze” – ‘zewnętrze’) to jednak wyłącznie wstępna trudność. Nieporównywalnie istotniejsze będzie bowiem to, że kiedy czytamy *Myślenie z wnętrza metafory*, wówczas nie znajdziemy wyjaśnienia autorskiego znaczenia przypisywanego wszak kluczowemu terminowi tego tekstu i nie jest to bynajmniej przypadek: „Rozważając wyżej wzmiankowane przykłady metafor filozoficznych (celowo nie podając definicji metafory, ograniczając się jedynie do wskazania przykładów), a zwłaszcza metaforę jaskini, natrafiamy na mniej lub bardziej wyraźnie przewijający się motyw tragizmu związanego z ludzkim istnieniem, a pośrednio także z ludzkim myśleniem”⁹. Jakiż był cel zamierzonego poniechania przedstawienia definicji metafory? Byłaby nie-definiowalna? Odpowiedzi próżno szukać. Zarazem oczywiście można poprzestawać na wyłącznie najogólniejszym definiowaniu jej poprzez przeciwieństwo:

świadomość, co mówi jako filozof, a co mówi jako kapłan. [...] Tym, którzy uważają, że na filozofię Tischnera źle wpłynęło jego kapłaństwo, można odpowiedzieć: patrzcie, jak żywe było dzięki temu jego doświadczenie człowieka, jaką daje zupełnie nową perspektywę bycia z człowiekiem [...]”. „Tygodnik Powszechny Online” <<http://www.tygodnik.com.pl/kontrapunkt/48/makow.html>> [dostęp: 11.08.2020].

⁸ K. Abriszewski, *Wszystko otwarte na nowo. Teoria Aktora-Sieci i filozofia kultury*, Toruń 2010.

⁹ J. Tischner, *Myślenie z wnętrza metafory*, [w:] tegoż, *Myślenie według wartości*, Kraków 1982, s. 468.

Mamy więc w filozofii człowieka zasadniczo dwa języki do dyspozycji: język jednoznaczny rodzajowo-gatunkowy i język analogiczny (metaforyczny, symboliczny) aksjologiczny i agatologiczny. Którym językiem mamy prawo mówić o Bogu? Zależy to od tego, jakie stosunki wiąże Boga ze światem, czy świat został przez Boga „zrodzony”, czy „stworzony” z niczego¹⁰.

Takie dwojake rozwiązanie problemu metafory może być przyjmowane jako ogólne, a także niczym ogólnikowe¹¹; tym bardziej, że zawarta w przypisie wskazówka „Bliżej o różnicy między jednym a drugim por. rozdział następny: *Myślenie według wartości*, s. 481”¹² okaże się... odesłaniem gołosłownym, gdyż czegokolwiek o tej różnicy między dwoma językami przyjdzie daremnie szukać i na podanej stronie, i w ogóle w całym rozdziale książki.

Zarazem trudno oprzeć się podejrzeniu, że zasadnicze przeciwstawienie – jednoznaczny język rodzajowo-gatunkowy *contra* aksjologiczny i agatologiczny język analogiczny (metaforyczny, symboliczny) – jest konstrukcją z pewnością perswazyjną, ale niekoniecznie zasadną. Czyż bowiem jednoznaczny język rodzajowo-gatunkowy faktycznie byłby pozbawiony refleksji aksjologicznej i agatologicznej? Przecież przynajmniej bywa metaforyczny czy symboliczny! Tomaszowa *Summa theologica*: „[...] jest rzeczą właściwą, aby Pismo Święte przekazywało sprawy boskie i duchowe posługując się podobieństwem rzeczy materialnych [...]. Stąd w Piśmie Świętym co duchowe jest nam podawane w sposób właściwy za pomocą metafor z dziedziny materialnej”¹³. Ponadto znakiem ostrzegawczym przed ogólnymi twierdzeniami będą inne słowa samego Akwinanty: „*Deus non est in genere*”¹⁴ – one mogą zabrznieć niczym przyznanie się teologii pozytywnej do finalnej przegranej z teologią apofatyczną¹⁵. Tischner zmarł w 2000 roku, więc jeszcze mógł przeczytać Mieczysława Alberta Krapca OP *Egzystencjalizm tomistyczny* (pierwodruk w 1998 roku): „[...] nasz [tzn. tomistyczny] egzystencjalizm jest co do swego powstania wewnętrznym faktem w tomizmie”¹⁶. Potencjalnego

¹⁰ Tamże, s. 474–475.

¹¹ Taż aksjologiczna alternatywa po raz drugi pojawi się przed czytelnikami następnego rozdziału, mianowicie w *Myśleniu według wartości* przeczytamy: „Rozważmy ją [sprawę wartości od strony rzeczy] w sposób możliwie ogólny, nie wdając się w polemiki precyzujące użycie pojęcia. [...] Problem wartości bywa również rozważany od strony człowieka. Znów nie spierajmy się o precyzyjny zasięg słów”. J. Tischner, *Myślenie według wartości*, [w:] tegoż, *Myślenie według wartości...*, s. 483–484.

¹² J. Tischner, *Myślenie z wnętrza metafory...*, s. 474.

¹³ Cyt. za: T.P. Krzeszowski, *Wstęp do wydania polskiego...*, s. 7.

¹⁴ <<http://www.unifr.ch/bkv/summa/kapitel4-5.htm>>.

¹⁵ *Pars pro toto*: T. Dzidek, *Granice rozumu w teologicznym poznaniu Boga*, Kraków 2001.

¹⁶ M.A. Krapiec OP, *Egzystencjalizm tomistyczny*, [w:] *Polski Arystoteles XX wieku. Wykłady otwarte imienia Profesora Mieczysława A. Krapca*, red. A. Maryniarczyk SDB, Lublin 2010, s. 69.

sporu filozofów o przydawkę potencjalnie determinującą rzeczownik na opak tu nie podejmujemy¹⁷: egzystencjalizm mógłby być tomistyczny?

Świadome poniechanie przez Tischnera podania przyjętej przezeń definicji metafory (a więc w literaturoznawstwie terminu wyjątkowo wieloznacznego!) należy postrzegać w kontekście wcześniejszego zdania: „Jeżeli gdzieś w języku filozoficznym pojawia się metafora, symbol czy przenośnia, jeśli w dodatku metafora ta w syntetycznym skrócie zdaje się streszczać jakiś ważny fragment dyskursu filozoficznego – znaczy to, że metaforyczne stało się samo myślenie”¹⁸. Podkreślmy: „metafora, symbol czy przenośnia”. Tenże szeregowy porządek słów wskazuje na to, że dla Tischnera „metafora”, „symbol” i „przenośnia” nie są tożsame i współtworzą relacje alternatywne – tymczasem nawet tzw. rzut oka do samego „Indeksu terminów” w *Zarysie teorii literatury* zawiera odeślanie: „przenośnia – zob. metafora”¹⁹. Czym więc one różnią się? Tischner poprzestał na tym, że rozumienie metafory (rozumianej jako wypowiedź nie-dosłowna) należy wywieść z przeciwstawienia jej wypowiedzi jednoznacznej:

Jakież więc myślenie może się obejść bez metafory?

Myślenie, którego celem i racją jest bezwzględna afirmacja aktualnego świata. Jest to takie myślenie, dla którego realizm staje się nie tylko filozofią, ale jest już chorobą, a zasada ścisłej jednoznaczności języka – niczym zakaz wychodzenia na dwór obowiązujący zagrypionych – nie tyle dyrektywą, która ma ułatwiać porozumienie, ile rezygnacją z przemyślenia sensu ukrytego w wielkich metaforach europejskiej filozofii²⁰.

Kiedy termin „metafora” ma tak bezgranicznie szerokie znaczenie jak dla Tischnera (tzn. jest tylko przeciwieństwem wypowiedzi jednoznacznej), wówczas staje się... ogólnikiem.

Myślenie z wnętrza metafory – pierwsza niewiadoma (czy przynajmniej tzw. zwięzłość ciemna) jest tworzona „metaforą” pojmowaną jako zaprzeczenie wypowiedzi jednoznacznej. Drugą niewiadomą staje się przeciwstawienie „wnętrza” ‘zewnątrzu’ metafory. *Ignotum per ignotum*? Ten tryb antropologii filozoficznej byłby poniekąd jej przyrodzony?²¹ Niekoniecznie. Na przykład

¹⁷ Poprzestaśmy na politycznym przykładzie przydawki przetwarzającej rzeczownik w jego zaprzeczenie, mianowicie na dowcipie z lat PRL: demokracja różni się od demokracji socjalistycznej tym, czym krzesło od krzesła elektrycznego (autorstwo dyskusyjne: Leszek Kołakowski? Jacek Federowicz?).

¹⁸ J. Tischner, *Myślenie z wnętrza metafory*..., s. 466.

¹⁹ M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Zarys teorii literatury*, Warszawa 1975, s. 526.

²⁰ J. Tischner, *Myślenie z wnętrza metafory*..., s. 480.

²¹ „[...] dla niektórych autorów wyjaśnianie *ignotum per ignotum* jest nieuchronnym losem myślenia o człowieku. Taki wniosek w tak czy inaczej wyartykułowanej postaci znajduje-

w *Zawierzyć człowiekowi* (książka dedykowana „Księdzu Józefowi Tischnerowi na sześćdziesiąte urodziny”) znajdziemy tekst Paula Ricoeura *Osoba: struktura etyczna i moralna*. Już tytułowy termin „struktura” wstępnie pozwala oczekiwać respektowania praw logiki. Punkt wyjścia: „Dążenie etyczne definiuję [Paul Ricoeur] przez trzy określenia: dążenie do życia dobrego, z innymi i dla innych, w instytucjach służących słusznej sprawie. Wszystkie trzy części składowe tej definicji są jednakowo ważne”²². Punkt dojścia:

Taka jest w moim rozumieniu płodność analizy strukturalnej osoby na płaszczyźnie etycznej i moralnej. Triada konstytutywna etyki może być uważana za paradygmat szerszego układu trójskładnikowego, który obejmuje całą teorię osoby jako teorię podmiotu mówiącego, podmiotu działającego i podmiotu znoszącego działanie, podmiotu-narratora, i wreszcie podmiotu etycznie i moralnie odpowiedzialnego za swoje działanie²³.

Ricoeur nie zdefiniował swego rozumienia struktury, ta jednak nie upodabnia się do czarnej dziury i dlatego nie sprawia wrażenia, że została zawieszona w terminologicznej próżni.

Poważny problem wiąże się z tym, że w Tischnera przywoływaniu jaskini z *Państwa* skrywa się błąd rzeczowy:

Przypomnijmy sobie jaskinię z Platona: ludzie przykuci do skały, przed nimi cienie rzeczywistości, za nimi świat prawdy i świecące słońce dobra. Platon porównuje myślenie do światła, które nagle wtargnęło w głąb jaskini i odsłoniło przed ludźmi i dla ludzi ich stan właściwy²⁴.

Skąd pochodzi przysłówek „nagle”? Toż pytanie nie pobrzmiewa małostkowym tzw. ‘czepianiem się’ słówek, ponieważ „mit jaskini” to doprawdy tekst podstawowy²⁵. Wczytawszy się w Platona opis jaskini, stwierdzimy, że niepodobna mówić o jakimkolwiek wtargnięciu światła w jej ciemność, ponieważ ono i ona współtworzą dwa nieruchome światy graniczące ze sobą w tym miejscu, jakim jest wejście do jaskini i zarazem wyjście z niej. Wychodzenie kogokolwiek z groty przybliży go do światła i nawet do samego słońca, to jednak wcale nie znaczy, że może ono jakkolwiek wtargnąć do

my u Heideggera, hermeneutyków, Jaspersa, niektórych poststrukturalistów”. J. Suchecki, *Między nauką, religią i sztuką*, Warszawa 1993, s. 22.

²² P. Ricoeur, *Osoba: struktura etyczna i moralna*, [w:] *Zawierzyć człowiekowi. Księdzu Józefowi Tischnerowi na sześćdziesiąte urodziny*, Kraków 1991, s. 37.

²³ Tamże, s. 53.

²⁴ J. Tischner, *Myślenie z wnętrza metafory...*, s. 467.

²⁵ G. Reale, *Historia filozofii starożytnej*, t. II, *Platon i Arystoteles*, przeł. E.I. Zieliński, Lublin 2001, s. 348.

niej! To wyłącznie ten człowiek, który zostałby wyzwolony z kajdan, mógłby wstać i wyjść z ciemności – wówczas światło wtargnie jednak wyłącznie w jego oczy. Nie w ciemność jaskini.

Stajemy przed zasadniczym problemem literaturoznawczym: platońska jaskinia faktycznie jest metaforą? Odpowiedź twierdząca będzie bezdyskusyjna wówczas, kiedy poprzestaniemy na Tischnera tylko ogólnikowym przeciwstawieniu dwóch wypowiedzi: jedynie o znaczeniu dosłownym i o przynajmniej dwóch znaczeniach. Ową jaskinię można znajdować jako „metaforyczny obraz mityczny” – ten jest trafnym określeniem jaskini Platona. Takie orzeczenie znajduje swą podstawę w Platona „wielkim pytaniu antropologicznym”.

Wielkie pytanie antropologiczne, jakie pada z ust młodego Adejmanta, rozmówcy Sokratesa, w początkowej dyspacie *Politei*: „jakim powinien być (młody człowiek), aby życie przeszedł jak najlepiej?” (ks. II 365 A–B), można potraktować jako jeden z tematów wiodących Platońskiej filozofii. [...] Dwie metody stosowane przez Platona w rozważaniach nad tym kluczowym problemem zasługują na uwagę: metoda „pytań i odpowiedzi” – dialogu – oraz metoda mitycznego obrazowania. Obydwie w sposób charakterystyczny przeplatają się i uzupełniają²⁶.

Czym różnią się „metafora” i sam „metaforyczny obraz”? Najprostsza i zarazem skrajnie upraszczająca odpowiedź: liczbami słów. Ona – przynajmniej dwa słowa²⁷, on – więcej niż dwa słowa. Inne potencjalne nazwy Platona przedstawienia jaskini? „Zestrój figuralny”, „zestrój metaforyczny” czy też „peryfraza metaforyczna lub metafora peryfrastyczna”?²⁸ „Wielka metafora”?²⁹ – ta jednak byłaby adekwatna raczej wobec całego *Państwa*. Mimo już półwiecznej odległości od roku publikacji pozostaje powtórzyć końcowe słowa *Małych i wielkich metafor* jeszcze z 1971 roku: „nie terminów brak, lecz ich uporządkowania w system”³⁰.

²⁶ E. Wolicka, *Pytanie filozofa*, [w:] *Zawierzyć człowiekowi. Księdzu Józefowi Tischnerowi na sześćdziesiąte urodziny...*, s. 381.

²⁷ „Cechą wspólną rozlicznych teorii jest uporczywe przeświadczenie, iż dla poznania mechanizmu metafory trzeba brać pod uwagę dwa (co najmniej dwa) aspekty jej funkcjonowania. Słowo pojedyncze, osobne, nie może być metaforą. Dysponujemy bogatym repertuarem terminologicznym, który na różne sposoby uwypukla ową podwójność czy dwoistość metafory”. E. Balcerzan, *Metafora a interpretacja*, „Teksty” 1980, nr 6, s. 40–41.

²⁸ Terminy pojawiające się w: M. Grzędzińska, *Małe i wielkie metafory*, „Pamiętnik Literacki” 1971, z. 4, s. 101, 107, 109.

²⁹ „Powiedzieć o jakimś utworze, że jest wielką metaforą (kryzysu cywilizacji, patologii władzy lub uwięzienia człowieka w otchłaniach natury), tzn. zorientować odbiór wobec sensów implikowanych, dostępnych »nie wprost«. Dzieje się tak, jak gdyby metafora właśnie stanowiła cel finalny wysiłku twórczego i odwrotnie, jak gdyby *wyzwolenie z metafory* określało końcowy rezultat działań interpretacyjnych”. E. Balcerzan, dz. cyt., s. 37.

³⁰ M. Grzędzińska, dz. cyt., s. 112.

Bartłomiej Maliszewski *Metafora i aksjologia wzorzec człowieka w renesansowej literaturze parenetycznej*

Twierdzimy, że jedynie od opinii zależy,
co uznaje się za szlachetne, a co za haniebne.
[...] Dobro samo polega na opinii,
opinie są zaś bardzo różne i wielka jest
rozbieżność mniemań ludzkich.

Protagoras³¹

Sam tytuł książki wstępnie jawi się jako problem interpunkcji, gdyż i na okładce, i na stronie tytułowej znajdziemy: *Metafora i aksjologia wzorzec człowieka w renesansowej literaturze parenetycznej*. Między trzema pierwszymi słowami a następnymi nie ma żadnego znaku interpunkcyjnego. To dziwne: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej; autor książki – językoznawcą; również językoznawcą jest promotor rozprawy doktorskiej (książka zapewne przetworzonym doktoratem – jego tytuł to *Wzorce postępowania odzwierciedlone w metaforach konwencjonalnych*). Darownie szukam jakiegokolwiek wyjaśnienia pisowni składniowo ułomnego czy przynajmniej oryginalnego jej tytułu.

Pierwszy akapit *Wstępu* wprowadza w zasadniczą materię:

Niniejsza praca jest poświęcona wykładnikom wybranych metafor pojęciowych, które odnoszą się do pożądanej postawy moralnej i wyznaczanych reguł postępowania. Celem rozprawy jest omówienie mechanizmów metafory, po pierwsze, jako środka ujmowania tego, co abstrakcyjne przez konkretne, lepiej ustrukturyzowane domeny pojęciowe (poznawcza funkcja metafory), po drugie – jako środka, który służy kształtowaniu sposobu myślenia odbiorcy oraz wpływaniu na jego postawę (perswazyjna funkcja metafory), a po trzecie – jako środka, w którym dochodzi do utrwalenia określonej wizji świata i człowieka (akumulatywna funkcja metafory)³².

Wszystko jasne. Po przedstawieniu tematu i celu pracy – zarysowanie jej struktury, tam jednak już pierwsze zdanie może zaskoczyć: „Teorii metafory został poświęcony pierwszy rozdział – przerośnięta jest w nim przedstawiana na tle wybranych tropów i porównania; omówieniu podlega także struktura metafory oraz jej najważniejsze ujęcia”³³. Tak więc „metafora” zostaje utożsamiona z „przerośniętą”. Nie byłoby w tym nic nagannego, gdyby nie to, że te dwa

³¹ Cyt. za: *Filozofia starożytna Grecji i Rzymu*, opr. J. Legowicz, Warszawa 1968, s. 115.

³² B. Maliszewski, *Metafora i aksjologia wzorzec człowieka w renesansowej literaturze parenetycznej*, Lublin 2009, s. 5.

³³ Tamże, s. 6.

kluczowe terminy w książce współtworzą stan przybliżonej równowagi liczebnej, przy czym – co ważniejsze – okazują się zarazem i tożsame, i rozłączne.

Relacja jedności:

W rozwoju badań nad metaforą można wyróżnić trzy główne nurty: w pierwszym przenośnia stanowi przedmiot uwagi jako środek stylistyczny, w drugim – jako zabieg retoryczny, a w trzecim – po prostu jako niezbywalny środek pojmowania tego, co abstrakcyjne poprzez to, co konkretne i dobrze utrwalone w świadomości użytkowników języka³⁴. METAFORA = PRZENOŚNIA

Metafory, które stały się nazwami przedmiotów, przestają być odbierane jako przenośnie i zdają się nawet nie zasługiwać na to określenie, podlegając wyróżnieniu jako katachrezy³⁵. METAFORA =? PRZENOŚNIA

Ów kreacyjny aspekt przenośni dobrze oddaje stwierdzenie Arystotelesa, że: „tworzenie dobrej metafory jest równoznaczne z dostrzeganiem podobieństwa w rzeczach niepodobnych” (P., 1459a)³⁶. METAFORA = PRZENOŚNIA

Wyróżniana przez Blacka substytucyjna teoria metafory podważa samą siebie, gdyż to właśnie poprzez próbę zastąpienia wyrażen metaforycznych określeniami o literalnym znaczeniu można najlepiej dostrzegać kreacyjny aspekt przenośni³⁷. METAFORA = PRZENOŚNIA

Oczywiście, funkcje metafory należy rozpatrywać na znacznie szerszym tle, jakim są funkcje języka i wypowiedzi. Już *Poetyka* i *Retoryka* Arystotelesa uwidacznia istotność tych uwarunkowań – przenośnia jako środek poetycki stanowi przejaw niezwykłego mówienia o przedmiocie, pogłębiając wyczuwalność znaku (zob. Jakobson, 1960, 439) i niejednokrotnie nadając mu zagadkowy charakter, który stwarza istotne problemy interpretacyjne (zob. Tokarski, 1988b)³⁸. METAFORA = PRZENOŚNIA Omawiając poznawczą funkcję metafory, należy mieć na względzie to, że – jak stwierdza Johnson – przenośnia nie stanowi jedynie środka, który służy nabywaniu czy przekazywaniu wiedzy, lecz sama stanowi ich niezbywalną część (1987, 112). To akcentowanie poznawczej funkcji przenośni stanowi cenny wkład teorii kognitywnej, choć należy przyznać, że objaśnienie mechanizmów metafory pojęciowej pozostaje niezwykle złożoną kwestią, która sama jest ujmowana przez przenośnię³⁹. METAFORA =? PRZENOŚNIA

Kolejny aspekt akumulatywnej funkcji metafory polega zaś na tym, że przenośnia – poprzez to, że odwołuje się do tego, co dobrze znane użytkownikom języka – staje się wskaźnikiem ich kultury i źródłem informacji o ówczesnej rzeczywistości pozajęzykowej, utrwalając szereg jej charakterystycznych szczegółów⁴⁰. METAFORA = PRZENOŚNIA

³⁴ Tamże, s. 9.

³⁵ Tamże, s. 12.

³⁶ Tamże, s. 20.

³⁷ Tamże, s. 21.

³⁸ Tamże, s. 38.

³⁹ Tamże, s. 39.

⁴⁰ Tamże, s. 43.

Relacja rozłączności:

Wśród omawianych [w książce] struktur pojęciowych pojawiają się zarówno słownikowo utrwalone metafory, jak i przenośnie, porównania oraz rozbudowane analogie, których źródłem są wybrane dzieła renesansowej literatury parenetycznej⁴¹. METAFORA I PRZENOŚNIA TO DWIE „STRUKTURY POJĘCIOWE”

Mieszanie sfer, łączenie dwóch myśli (Black, 1971, 227), fuzja metaforyczna (Perelman, 2004, 138) – to określenia, które lepiej niż *przenośnia* oddają istotę metafory, służąc podkreśleniu faktu, że tworzy ona nową jakość semantyczną⁴². PRZENOŚNIA „ODDAJE ISTOTĘ” METAFORY

Metafory konfrontacyjne reprezentują zatem ten typ przenośni, które bywają określane jako skrócone porównania⁴³. METAFORA KONFRONTACYJNA „REPREZENTUJE TYP PRZENOŚNI”

Bardziej złożoną [niż kognitywna teoria metafory] motywację metafory uwydatnia natomiast tradycja retoryczna, w której przenośnia podlega analizie jako przejaw ściśle określonej postawy i środek kształtowania przekonań odbiorcy⁴⁴. PRZENOŚNIA „MOTYWACJĄ” METAFORY

[...] także przenośnie z dyskursu retorycznego można traktować jako wykładniki analogii, które znajdują swój ślad w jakże bogatym zasobie słownikowych metafor⁴⁵. PRZENOŚNIE „WYKŁADNIKAMI ANALOGII, KTÓRE ZNAJDUJĄ SWÓJ ŚLAD W JAKŻE BOGATYM ZASOBIE SŁOWNIKOWYCH METAFOR”

Uwzględniając sygnalizowane w poniższym rozdziale [zatytułowanym *W świetle metafory*] aspekty przenośni (oraz biorąc pod uwagę to, że ich głównym źródłem będą metafory wyekscerpowane z dyskursu retorycznego), warto tu wyróżnić pięć istotnych funkcji przenośni⁴⁶. [Po tym zdaniu następuje schemat unaoczniający „Funkcje metafory”] METAFORY „ŹRÓDŁEM” PRZENOŚNI

Tak poważna liczba cytatów (*vide* jeszcze np. s. 174) jest uzasadniona pragnieniem uprzedzającego oddalenia potencjalnego zarzutu, że dla *Metafory i aksjologii* problem terminologii nie jest czymś poważnym. Przeciwnie: to kwestia kluczowa! Teoria metafory wszak nie powinna przypominać trynitarnej teologii z jej współlistnieniem trzech postaci w pojedynczej Trójcy Świętej.

Z jednej strony *Metafora i aksjologia* wręcz imponuje – na czwartej stronie okładki przeczytamy między innymi to zdanie z recenzji wydawniczej Ryszarda Tokarskiego: „Monografię od strony merytorycznej, tj. biorąc pod uwagę zarówno podjętą problematykę semantyczno-aksjologiczną, tak

⁴¹ Tamże, s. 5.

⁴² Tamże, s. 21.

⁴³ Tamże, s. 23.

⁴⁴ Tamże, s. 36.

⁴⁵ Tamże, s. 38.

⁴⁶ Tamże, s. 39.

ważną we współczesnej lingwistyce, jak i przyjętą metodologię badawczą, oceniam bardzo wysoko”. Także badacz kultury staropolskiej znajdzie w tej książce pasjonującą oraz istotną materię. Z drugiej strony dostrzegam błąd już w punkcie wyjścia, to znaczy brak zdefiniowania „metafory” oraz „przenośni” sprawia, że cały imponujący wywód przypomina kolosa stojącego na dwóch glinianych nogach, o które – co gorsza – ten potyka się, gdyż one płaczą się. Fundamentalne znaczenie, jakie należy przypisać relacjom między dwoma kluczowymi terminami, można dowieść jednym zdaniem: „Metafora zaczyna się tam, gdzie kończy się przenośnia. Przenośnia należy do języka nieliteratury, w literaturze zachowuje formalne cechy przenośni, stając się elementarną częstką nowej dosłowności”⁴⁷. Z kolei ta relacja między literaturą a nieliteraturą jawi się jako bezdenne przepaść⁴⁸. W takim stanie rzeczy terminologiczna precyzja tym bardziej staje się konieczna.

Metafora i aksjologia wzorzec człowieka w renesansowej literaturze parenetycznej – właśnie tak sformułowany tytuł książki zapowiada materię szesnastowieczną (upraszczając ograniczmy odrodzeniową epokę historycznoliteracką do tego jednego stulecia polskiej kultury, a więc pomijmy i pre- renesans, i na przykład Mikołaja Sępa Szarzyńskiego). Jednak kiedy spojrzymy do tej części *Wstępu*, która została poświęcona *Źródłom*, przeczytamy:

Przedstawiany [metaforyczny oraz współczesny] zasób jednostek leksykalnych wraz z objaśnieniami ich znaczeń pochodzi głównie ze *Słownika języka polskiego* pod redakcją Mieczysława Szymczaka (1992). Wykorzystywano również *Praktyczny słownik współczesnej polszczyzny* pod redakcją Haliny Zgółkowej (2003), a także *Słownik frazeologiczny języka polskiego* Stanisława Skorupki (2002), *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych* Władysława Kopalińskiego (1989) i *Słownik wyrazów obcych* pod redakcją Elżbiety Sobol (1995). W pracy pojawiają się także odwołania do słowników etymologicznych (Aleksandra Brücknera i Andrzeja Bańkowskiego) oraz *Słownika języka polskiego* Samuela Bogumiła Lindego. Źródło metafor literackich stanowią natomiast: *O poprawie Rzeczypospolitej* Andrzeja Frycza Modrzewskiego w przekładzie Cypriana Bazylika (ks. I i II), *Dworzanin polski* Łukasza Górnickiego oraz *Żywot człowieka poczciwego* Mikołaja Reja (jako ich niezbędny kontekst pojawiają się także cytaty z dzieł antycznych filozofów)⁴⁹.

Polszczyznę przełomu XX/XXI stulecia oraz szesnastowieczną wrzucono do jednego worka.

Niestety, problem kluczowych terminów „metafora” i „przenośnia” czy zagadnienie tekstów źródłowych nie wyczerpuje zakresu krytycznej analizy/

⁴⁷ E. Balcerzan, dz. cyt., s. 49.

⁴⁸ *Pars pro toto*: J.H. Miller, *O literaturze*, Poznań 2014.

⁴⁹ B. Maliszewski, *Metafora i aksjologia wzorzec człowieka w renesansowej literaturze parenetycznej...*, s. 7.

interpretacji książki *Metafora i aksjologia*. Mniejsza już nawet o niekiedy przecież same w sobie sporne przecinki, zarazem trudno jednak przejść do porządku nad takim zdaniem: „Porównywanie rozumu do jeźdźca, który ukierunkowuje działania podmiotu oraz analogia pomiędzy opanowanymi pożądlivościami a poskramianym wierzchowcem, stanowi symptom popularnego sposobu ujmowania kontroli nad siłą namiętności poprzez doświadczenia związane z powodowaniem końmi”⁵⁰. Zdanie podrzędne przydawkowe powinno zostać wydzielone dwoma przecinkami, grupa podmiotu od grupy orzeczenia nie powinna być oddzielona przecinkiem, a „powodowanie końmi” to językowa niezręczność (ponadto: „powodowanie ostrymi końmi”⁵¹ oraz „powodowanie zwierzętami”⁵²). Poprawna postać tegoż zdania: „*Porównywanie rozumu do jeźdźca, który ukierunkowuje działania podmiotu, oraz analogia pomiędzy opanowanymi pożądlivościami a poskramianym wierzchowcem stanowią symptom popularnego sposobu ujmowania kontroli nad siłą namiętności poprzez doświadczenia związane z powożeniem zaprzęgiem koni*”. Rzecz jasna nawet Homer niekiedy przyśnie, ale w książce językoznawczej błędów interpunkcyjnych pojawiło się niemało (np. s. 81: w drugim zdaniu pomiędzy tabelami oddzielenie przecinkiem grupy podmiotu od grupy orzeczenia; ten sam (przecież szkolny) błąd w pierwszym zdaniu na s. 109; ponadto: też w pierwszym zdaniu na s. 147).

Zasadność łącznego postrzegania *Myślenia z wnętrza metafory* oraz *Metafory i aksjologii* zawiera się przede wszystkim w tym, że renesansową parenezę można postrzegać jako jedną z historycznych postaci agatologii: „Drugi rozdział [książki] dotyczy problematyki wartościowania – jego środków, sposobu definiowania *dobra* i znaczenia predykatu *dobry*, a także kategoryzacji wartości oraz zachodzącego między nimi konfliktu”⁵³. Tu dochodzimy do piąty achillesowej *Metafory i aksjologii*, mianowicie do tego, że w tej książce został zignorowany *Słownik polszczyzny XVI wieku* (tom piąty, zawierający hasła „Dobro” i „Dobry”, został wydany jeszcze w 1971 roku). To zaś rozstrzyga o tym, że dla badacza literatury i kultury staropolskiej owa książka może mieć wartość jedynie umiarkowaną, gdyż zignorowano elementarną zasadę każdej filologii: *Ad fontes!* W kontekście dzieł Modrzewskiego, Górnickiego i Reja ów słownik szesnastowiecznej polszczyzny to warunek fundamentalny rozumienia ich w kontekście historycznym. Tego można dowieść nawet już tylko tą tabelą.

⁵⁰ Tamże, s. 72.

⁵¹ Munsztuk to „rodzaj kielzna służącego do powodowania ostrymi końmi”. Tamże.

⁵² „Ujmowanie kontroli nad siłą pożądlivości poprzez doświadczenia związane z powodowaniem zwierzętami pozwala sformułować eksplikację *x* (*ciało, namiętności*) *to zwierzę (jeździeckie)*”. Tamże, s. 86.

⁵³ Tamże, s. 6.

Słownik polszczyzny XVI wieku	Metafora i aksjologia
„Dobro” Bogactwo, majątek, dobytek Majątek ziemski, posiadłości ziemskie Plody ziemi Zespół sprzyjających warunków, pomyślność, szczęście; pożytek Łaskawość, dobrodziejstwo świadczone człowiekowi przez Boga lub bóstwo Najwyższa wartość, doskonałość; ideał absolutny; dobroć jako atrybut Boga lub człowieka	2.3. <i>Dobro</i> – ‘cel dążenia’ Niewątpliwie trudno dokonać takiego podziału, który obejmowałby szereg różnorodnych wartości, lecz ich ogólny zarys oraz charakter panujących między nimi związków stanowi rzecz nieodzowną. Dla potrzeb niniejszej pracy optymalny jednak pozostaje bardzo prosty podział, o którym wspomina Arystoteles w drugiej księdze <i>Etyki nikomachejskiej</i>. Autor, określwszy dobro jako cel działania, wyróżnia trzy rodzaje rzeczy, które się wybiera: to, co szlachetne, pożyteczne oraz przyjemne (i analogicznie wśród rzeczy, których się unika, filozof wyróżnia to, co nikczemne, szkodliwe oraz przykre – Etn, 140b)⁵⁴.

Jak z jednej strony niepodobna zakwestionować zasadności przyjęcia *Etyki nikomachejskiej* za podstawę analizy/interpretacji czy też za klucz interpretacyjny, tak z drugiej strony nieobecność Pisma Świętego w *Metaforze i aksjologii* powinna zostać przynajmniej choćby najkrócej uzasadniona. Tym bardziej, że Modrzewski i Rej to przecież nieprzeciętne postacie ruchu reformacyjnego oraz wybitni pisarze religijni, a obydwie tradycje, klasyczna i biblijna, wszak pozostawały komplementarne. Zarazem powyższa tabela pozwala dostrzec, jak szesnastowieczne znaczenia słowa „dobro” nie zamykały się na tych wywiedzionych z *Etyki nikomachejskiej*. To jeszcze wyraziściej unaocznia znaczenia słowa „dobry”.

Słownik polszczyzny XVI wieku	Metafora i aksjologia
„Dobry” 1. Taki, jaki powinien być a. O osobach: wykonujący należycie swoje obowiązki, sprawny, biegły, staranny; wyróżniający się b. O abstraktach, ludzkich działaniach i ich skutkach: słuszny, należyty, właściwy, wystarczający; prawdziwy c. O przedmiotach: odznaczający się należyłą jakością, gatunkiem a) W metaforze przypowieści ewangelicznych i aluzjach do tych przypowieści α. O zwierzętach β. O potrawach: smaczny, posilny γ. O smaku i zapachu: przyjemny δ. O pieniądzach: niefałszywy, będący w obiegu e. O wytworach artystycznych i językowych, tekstach itp. d. O stanach fizycznych człowieka i procesach fizjologicznych: zdrowy γ. O objętości δ. O wadze [...]	2.4. <i>Dobry</i> – ‘spełniający swą funkcję, zgodny z oczekiwaniami’ Podobnie jak Arystotelesowska definicja dobra jako tego, co jest pożądane, trafnie ukazuje panującą tu zależność, tak i to spostrzeżenie filozofa, że wartość (czy „dobroć”) obiektów, które mają jakąś funkcję, zależy od stopnia jej spełniania, stanowi celną uwagę. Ta zależność dotyczy zarówno poszczególnych przedmiotów, jak i samego człowieka. U Arystotelesa określenie <i>arete</i> – ‘cnota, dzielność (etyczna)’ nie ogranicza się bowiem do istot ludzkich, dotycząc po prostu najważniejszej cechy różnorodnych obiektów – np. dzielnością oka jest bystrość, dzielnością konia – to, że potrafi dobrze biec, nieść jeźdźca i stawiać opór nieprzyjaciółom (Etn, 1106a)⁵⁵.

⁵⁴ Tamże, s. 48.

⁵⁵ Tamże, s. 50–51.

Nad „niezgodną zgodnością” obydwu kolumn można by przejść do porządku jako nad czymś niejako przyrodzonym analityczno/interpretacyjnym wypowiedziom, gdyby nie tytuł eksponujący *renesansową literaturę parenetyczną*. Zaskakuje nie tylko aksjolingwistyczne zignorowanie *Słownika polszczyzny XVI wieku*, lecz również lekceważące potraktowanie klasycznych dla staropolskiej parenezy publikacji Hanny Dziechcińskiej (jeden cytat na s. 174 nie pozwala zarzucić kompletnego zignorowania ich).

Agatologia i aksjolingwistyka na bezdrożach metafory

Człowiekowi nie potrzeba skrzydeł, ale ołowiu.

Francis Bacon⁵⁶

O czym nie można mówić, o tym trzeba milczeć.

Ludwik Wittgenstein

Najogólniej można powiedzieć, że poniekąd wbrew dyscyplinarnym podziałom *Myślenie z wnętrza metafory* oraz *Metaforę i aksjologię* łączy to, że obydwaj autorzy, Filozof i Językoznawca, niejako potknęli się na definiowaniu kluczowych terminów. Pierwszy wykonał unik, drugi zaplątał się – chociaż zdawałoby się nieporównywalni, przynajmniej poniekąd okazali się podobni.

Respektowania stanu badań nad metaforą (w praktyce nieogarnione-go, gdyż niemal bezdenne) może powstrzymywać przed podejmowaniem wyzwań apriorycznie narażonych na zdystansowane czy też krytyczne oceny. By już nie wspomnieć krytykanckich. Jednak zapewne nie powstrzyma. *Navigare necesse est, vivere non est necesse*. W Polsce iluzoryczność wyznaczania granic metaforycznej wyobraźni została dowiedziona jeszcze przed stuleciem w sporze Karola Irzykowskiego z Tadeuszem Peiperem⁵⁷.

⁵⁶ Cyt. za: J. Tischner, *Myślenie z wnętrza metafory...*, s. 472.

⁵⁷ „[...] postarajmy się ujrzeć tę metaforę sytuacyjnie. Chorą na tyfus leczy lekarz, który jest jej serdecznym przyjacielem. Postępującą chorobą przejmując się do tego stopnia, że odbija się to na jego twarzy. Przychodzi ktoś i pyta o stan chorej. Lekarz milczy. Twarz jego jest już tak zniszczona, że pytający odczuwa ją jako twarz chorą, niemal tak samo chorą, jak twarz pacjentki. Gdy potem ze wzruszeniem opisuje komuś swą wizytę w szpitalu, o strasznym milczeniu lekarza mówi: „To milczenie było też tyfoidalne”. Znaczy: było nieodłączną cechą tego tyfusu. Świadczyło o tym, że lekarz przejął się nim tak, jak gdyby się chorobą zaraził... Dokładniejsze zarysowanie sytuacji i umieszczenie tej metafory w stosownym otoczeniu słownym mogłoby jej nadać niezwykłą siłę. **Nie ma takich dwu słów, które by nie miały jakiejś sytuacji, mogącej uzasadnić ich metaforyczne połączenie.** Można zebrać serię przymiotników odnoszących się np. do kamienia (albo do jeziora, albo do gnojówki), a każdy z tych przymiotników złączony z milczeniem będzie metaforą, dla której znajdzie się sytuacja

Za wyobraźnią przełamującą niewyobrażalne podążają zwrotnie sprzężone inwencja językoznawcza oraz inwencja literaturoznawcza. Niekiedy w ich splataniu się z filozoficzną...

BIBLIOGRAFIA

- Balcerzan E., *Metafora a interpretacja*, „Teksty” 1980, nr 6, s. 40–41.
Gałkowski S., *Granica filozofii. Metafora w filozofii na przykładzie języka Józefa Tischnera*, [w:] *Filozofia w literaturze. Literatura w filozofii*, red. A. Iskra-Paczkowska, S. Gałkowski, M. Stanisławski, Rzeszów 2013.
Grzędzińska M., *Małe i wielkie metafory*, „Pamiętnik Literacki” 1971, z. 4.
Maliszewski B., *Metafora i aksjologia wzorzec człowieka w renesansowej literaturze parenetycznej*, Lublin 2009.
Tischner J., *Myślenie z wnętrza metafory*, [w:] tegoż, *Myślenie według wartości*, Kraków 1982.

Krzysztof Obremski – prof. dr hab., Katedra Antropologii Literatury i Nowych Mediów – Instytut Literaturoznawstwa – Wydział Humanistyczny UMK, zasadniczo zajmuje się literaturą dawną (współwydawca *Toruńskich wierszy weselnych przełomu XVII i XVIII wieku*). Ostatnio opublikował *Teksty niepoprawne. Literatura – religia – polityka*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2021. ORCID: 0000-0001-6164-9207. E-mail: <obremski@umk.pl>.

Krzysztof Obremski – professor, PhD, Department of Anthropology of Literature and New Media – Institute of Literary Studies – Faculty of Humanities at Nicolaus Copernicus University; mainly deals with early literature, co-editor of *Toruńskie wiersze weselne przełomu XVII i XVIII wieku (Toruń wedding verse from the turn of the 17th and 18th centuries)*. Author of *Texts that go against the grain. Literature – religion – politics*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2021. ORCID: 0000-0001-6164-9207. E-mail: <obremski@umk.pl>.

nadająca jej sens”. T. Peiper, *Komizm, dowcip, metafora*, [w:] *Tędy. Nowe usta*, przedmowa, komentarz, nota biograficzna S. Jaworski, opr. tekstu, red. T. Podoska, Kraków 1972, s. 294 (podkr. aut.).

T. Błaszczyk, *Kultura i śmierć. Kres życia w perspektywie medialnego zapośredniczenia*, Wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdańsk 2021

Multimedialne oswojenie śmierci

ABSTRACT. Błaszczyk Marek, *Multimedialne oswojenie śmierci* [Multimedia Taming of Death]. „Przestrzenie Teorii” 37. Poznań 2022, Adam Mickiewicz University Press, pp. 291–298. ISSN 1644-6763. DOI 10.14746/pt.2022.37.15.

The paper presents a critical approach to *Kultura i śmierć. Kres życia w perspektywie medialnego zapośredniczenia* [Culture and death. The end of life from the perspective of media mediation] by Tomasz Błaszczyk (Wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdańsk 2021). It discusses the main theses presented in the dissertation and invites the reader to reflect on the phenomenon of death, its place and role in technologically determined contemporary culture.

KEYWORDS: death, culture, technology, multimedia, human being

Książka Tomasza Błaszczyka zatytułowana *Kultura i śmierć. Kres życia w perspektywie medialnego zapośredniczenia*, która ukazała się nakładem Wydawnictwa Naukowego Katedra, doskonale wpisuje się w medioznawczy nurt badań nad fenomenem śmierci w kulturze współczesnej¹. Praca ta zasługuje na uwagę nie tylko dlatego, że omawia kulturowe rozumienie śmierci, lecz także dlatego, że przedstawia koncepcję wtórnego jej oswojenia w kontekście dynamicznego rozwoju mediów elektronicznych. Biorąc pod uwagę jej interdyscyplinarny charakter, jak również kompleksowość prowadzonego w niej wywodu, można odnieść wrażenie, że przysłuży się ona zarówno specjalistom, badaczom nauk humanistycznych i społecznych (zwłaszcza kulturoznawcom, medioznawcom, antropologom i socjologom), jak i wszystkim zainteresowanym przemianami postrzegania śmierci w zdeterminowanej technologicznie kulturze współczesnej.

Monografia składa się z dwóch części, a każda z nich zawiera dwa dość obszerne rozdziały. W pierwszym rozdziale pierwszej części nakreślona zostaje humanistyczna definicja śmierci. Podkreśla się tutaj jej nieuniknioność, nieodwołalność i nieopisywalność. Śmierć, wedle tego ujęcia, determinuje ludzkie życie, rzutując na kulturotwórczą i społeczną aktywność człowieka.

¹ T. Błaszczyk, *Kultura i śmierć. Kres życia w perspektywie medialnego zapośredniczenia*, Gdańsk 2021.

W dalszym kroku autor ukazuje egzystencjalne rozumienie śmierci, nawiązując do wybranych filozofów egzystencjalnych (np. Karla Jaspersa², Martina Heideggera³ czy Vladimira Jankélévitcha⁴). Śmierć jawi się tu jako sytuacja graniczna, wymykająca się naukowej, precyzyjnej, poznawczo satysfakcjonującej konceptualizacji. Następnie mamy do czynienia z kulturową refleksją nad fenomenem śmierci. Błaszczyk konstatuje, nawiązując między innymi do ustaleń Zygmunta Freuda⁵ i Zygmunta Baumana⁶, że śmierć, w tym sama świadomość kresu życia, zdaje się stanowić fundament kultury. Śmierć uznaje się tu za konstytutywny element ludzkiej tożsamości, nieustannie przypominający o skończoności (temporalności) ludzkiej egzystencji.

Na uwagę zasługuje interpretacja genezy kultury w kontekście Marksowskiej antynomii bazy i nadbudowy. W potocznym rozumieniu, powiada autor, kulturę najczęściej przeciwstawia się naturze, wskazując na jej silnie antropologiczny (humanistyczny) charakter. Tymczasem – na głębszym poziomie refleksji – okazuje się, że kultura ma się do natury tak, jak nadbudowa do bazy w klasycznym ujęciu Karola Marksa. W tym sensie kultura jest niejako „nadbudowana” nad naturę, ta zaś stanowi swoistą „bazę” dla tej pierwszej. Człowiek egzystuje bowiem na pograniczu natury i kultury – jest istotą biologiczną (przyrodniczą), podlegającą ogólnym, uniwersalnym prawom natury (jak choćby konieczności śmierci), a zarazem bytem samoświadomym, przekraczającym jej porządek. Z jednej strony jest więc częścią przyrody, jego organizm zbudowany jest ze stale obumierających cząstek materii; z drugiej zaś – jest bodaj jedyną istotą w przyrodzie, która pyta o sens i cel swojego życia, niestrudzenie poszukując – poprzez różnego typu kulturowe manifestacje – swego miejsca i roli w świecie⁷. Jak czytamy w rozprawie: „kultura jawi się więc jako właściwa człowiekowi *nadbudowa* nad porządkiem natury, który stanowi jej materialny fundament, biologiczną *bazę*”⁸. I nieco dalej: „w proponowanym tu ujęciu kultura jest więc zdeterminowana przez oraz nadbudowana nad naturalny porządek rzeczy”⁹.

² K. Jaspers, *Sytuacje graniczne*, przeł. A. Staniewska, M. Skwieciński, [w:] R. Rudziński, *Jaspers*, Warszawa 1978, s. 186–242.

³ M. Heidegger, *Bycie i czas*, przeł. B. Baran, Warszawa 2010.

⁴ V. Jankélévitch, *To, co nieuchronne. Rozmowy o śmierci*, przeł. M. Kwaterko, Warszawa 2005.

⁵ Z. Freud, *Kultura jako źródło cierpień*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 2013; tegoż, *Poza zasadą przyjemności*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1976.

⁶ Z. Bauman, *Śmierć i nieśmiertelność. O wielości strategii życia*, przeł. N. Leśniewski, Warszawa 1998; tegoż, *Ponowoczesność jako źródło cierpień*, Warszawa 2004.

⁷ M. Błaszczyk, *Wobec pytania o sens ludzkiej egzystencji*, „Filozofia i Nauka” 2021, nr 9.

⁸ T. Błaszczyk, dz. cyt., s. 73.

⁹ Tamże, s. 74.

Takie rozumienie kultury żywo koresponduje z ustaleniami Antoniny Kłoskowskiej, wedle której „kultura przeciwstawna jest naturze w sensie ontogenetycznym, wynika natomiast z natury w sensie filogenetycznym. Gatunek ludzki, jedyny spośród wszystkich gatunków istot żywych, dojrzał do tworzenia kultury w szerokim zakresie i działalność kulturalną można uznać za jego naturalną funkcję. W tym sensie kultura nie jest przeciwstawieniem natury, ale stanowi jej konieczny rezultat”¹⁰. Błaszczyk, świadom tej korelacji, przyjmuje więc nie tyle strukturalistyczne (kultura jako uniwersalny system, ponadjednostkowa, ahistoryczna struktura), lecz kulturalistyczne (humanistyczne) rozumienie kultury. Postrzega ją przy tym jako przestrzeń ludzkiej aktywności, miejsce nawiązywania więzi społecznych oraz kreowania rozlicznych znaczeń, sensów, wartości czy odniesień. Podąża tym samym za filozoficznymi intuicjami Floriana Znanieckiego¹¹, Jerzego Kmity¹² oraz Ernsta Cassirera¹³. Kultura jawi się tutaj jako „nadbudowana” nad porządek natury rzeczywistość symboliczna, którą człowiek może mniej lub bardziej swobodnie kształtować, modyfikować czy redefiniować. Mówiąc inaczej: jednostka, z racji osadzenia w kulturze („wrzucenia” w świat, jak powiedzieliby egzystencjaliści), postrzega świat zawsze „przez pryzmat kultury”¹⁴, widząc w niej odbicie swego doświadczenia. Znaniecki mówi tu o współczynniku humanistycznym, akcentując rangę rozumiejąco-interpreującego odniesienia się człowieka do otaczającej go kultury. Warto podkreślić, że Błaszczyk nie tylko celnie rekonstruuje główne założenia filozoficzne przywoływanych badaczy, ale i w przekonujący (wręcz metodyczny) sposób implementuje je do rozważań nad fenomenem śmierci w technologicznie zorientowanej kulturze współczesnej.

Drugi rozdział pierwszej części monografii omawia medialne zapośredniczenie funkcjonowania kultury, nawiązując do postulatów ewolucjonizmu kulturowego i determinizmu technologicznego. Podkreśla się tutaj dialektyczne sprzężenie technologii i kultury, akcentując wzrost poziomu usymbolicznienia tej ostatniej. Zaznacza się także, że technologia jest wytworem człowieka, która nie tylko umożliwia mu poznawanie i komunikowanie się z ludźmi, ale i określa jego kulturową tożsamość. W dalszym kroku Błaszczyk konkretyzuje swoje rozważania teoretyczne, analizując rozwój środków przekazu – począwszy od kultury oralnej (słowo mówione),

¹⁰ A. Kłoskowska, *Kultura masowa. Krytyka i obrona*, Warszawa 1980, s. 27–28.

¹¹ F. Znaniecki, *Współczynnik humanistyczny*, Poznań 2011.

¹² J. Kmita, *Kultura i poznanie*, Warszawa 1985.

¹³ E. Cassirer, *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*, przeł. A. Staniewska, Warszawa 1977.

¹⁴ E. Hałas, *Przez pryzmat kultury. Dylematy badań nad współczesnością*, Warszawa 2015.

poprzez kulturę pisma (piśmienność), aż po media elektroniczne. Odwołuje się przy tym do konstatacji Marshalla McLuhana¹⁵, Waltera Onga¹⁶, Neila Postmana¹⁷ i Paula Levinsona¹⁸. Kultura zostaje tu ukazana jako „medialne, a więc warunkowane rozwojem technologii komunikacyjnych, ciągle zapośredniczanie rzeczywistości”¹⁹. Owo zapośredniczanie jest zaś rozumiane jako „proces usymboliczniania, oddalania się kulturowej *nadbudowy* od tego, co stanowiło niegdyś jej zewnętrzną, przedkulturową *bazę*”²⁰. Mówiąc najogólniej: technologia determinuje rozwój kultury, ponieważ przyspiesza oraz intensyfikuje proces jej usymboliczniania. W tym sensie zdaje się być swoistym „przedłużeniem” człowieka, kulturową odpowiedzią na jego naturalne potrzeby i pragnienia.

Interesujące wydają się uwagi Błaszczyka na temat podstawowych mechanizmów medialnie zapośredniczonej współczesności – remediacji, tekstualności i symulacji. Zauważa on bowiem, że poprzez stopień medialnego zapośredniczenia człowiek nie tylko oddala się od swojej biologicznej „bazy”, tracąc kontakt ze swoim pierwotnym doświadczeniem egzystencjalnym, ale i konstruuje względnie autonomiczny, „odrębny świat”²¹. Świat ten cechuje się informacyjnym przeładowaniem, entropią i przesytem treści, postępującym usymbolicznieniem życia społecznego, multiplikacją znaczeń, odniesień czy kontekstów. Medialnie zapośredniczona rzeczywistość kulturowa naznaczona jest więc „nadwyżką sensu”, w tym utratą tego, co źródłowe (pierwotne, bezpośrednie, autentyczne)²². Mamy więc do czynienia z „kopią bez oryginału”, „znakiem bez odniesienia” czy „mapą bez terytorium”²³. Symulakry, powiada Błaszczyk, tworzą kulturowe narracje, które szybko stają się „ważniejsze” niżli rzeczywistość, którą miałyby definiować. Ta zaś, wraz z kolejnymi, nadbudowywanymi zapośredniczeniami, ulega rozmyciu,

¹⁵ M. McLuhan, *Zrozumieć media. Przedłużenia człowieka*, przeł. N. Szczucka, Warszawa 2004; tegoż, *Galaktyka Gutenberga. Tworzenie człowieka druku*, przeł. A. Wojtasiak, Warszawa 2017.

¹⁶ W. Ong, *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, przeł. J. Japola, Warszawa 2011.

¹⁷ N. Postman, *Technopol. Triumf techniki nad kulturą*, przeł. A. Tanalska-Dulęba, Warszawa 2004.

¹⁸ P. Levinson, *Miękkie ostrze. Naturalna historia i przyszłość rewolucji informacyjnej*, przeł. H. Jankowska, Warszawa 1999; tegoż, *Nowe nowe media*, przeł. M. Zawadzka, Kraków 2010.

¹⁹ T. Błaszczyk, dz. cyt., s. 27.

²⁰ Tamże.

²¹ Tamże, s. 133.

²² J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, przeł. S. Królak, Warszawa 2005.

²³ A. Szahaj, *Jean Baudrillard – między rozpaczą a ironią*, „Kultura Współczesna” 1994, nr 1, s. 23.

a nawet „ulatnia się”, stając się „alegorią śmierci”²⁴, nową rzeczywistością samą w sobie. Zorientowaną technologicznie kulturę współczesną charakteryzuje bowiem antyesencjalizm oraz wszechobecna „płynność”²⁵.

Druga część rozprawy ukazuje ewolucję postrzegania śmierci w świetle rozwoju mediów komunikacyjnych. Kulturowa historia śmierci, o której pisał Philippe Ariès²⁶, zostaje tu skonfrontowana z wyróżnionymi przez Waltera Onga stadiami rozwoju cywilizacji. Zabieg ten pozwala wyłuszczyć wpływ pręźnie rozwijających się technologii medialnych na kulturowy sposób rozumienia śmierci. Błaszczyk zaznacza, że początkowo śmierć była „oswajana” przez mity. Tworzenie rozmaitych narracji mitycznych miało bowiem na celu zniwelowanie dojmującego uczucia niepokoju, jaki wiąże się z refleksją nad ludzką przemijalnością i kresem życia. Kultura oralna inicjuje tym samym proces usymbolizowania fenomenu śmierci, włączając go do naukowego dyskursu. Autor następnie podkreśla, że wynalezienie druku spowodowało stopniową zmianę postawy wobec śmierci. Uległa ona bowiem zdżyczeniu, tracąc swój wzniosły, patetyczny charakter. Technologia druku stała się zatem narzędziem jej obiektywizacji, unaukowienia. Śmierć, w konsekwencji, przestała być „oswajana”, a zaczęła być na różne sposoby wypierana – postrzegana jako coś niestosownego, nieprzyzwoitego czy niewłaściwego. Doprowadziło to, mówiąc najprościej, do jej tabuizacji. W dalszym kroku Błaszczyk wskazuje, że media elektroniczne istotnie przyczyniły się do swoistego „przełamania” zdżyczenia śmierci. Wyraża się to nie tylko poprzez fascynację jej medialnymi reprezentacjami, ale i coraz bardziej powszechne przyzwolenie społeczne na ich konstruowanie. Geoffrey Gorer mówi tu o „pornografii śmierci”²⁷, akcentując – warunkowany postępem technologicznym – proces znoszenia jej kulturowego tabu. Śmierć zaczyna być wówczas postrzegana nie tyle jako biologiczna konieczność, ile jako odrealnione, symulowane zjawisko medialne (fakt medialny), wymagające ponownego „oswojenia”.

Na szczególną uwagę zasługują rozważania Błaszczyka na temat funkcjonowania fenomenu śmierci w medialnie zapośredniczonej kulturze współczesnej. Stanowią one, można odnieść wrażenie, najciekawsze, a zarazem najbardziej twórcze fragmenty jego publikacji. Multimedialne przedsta-

²⁴ J. Baudrillard, *Wymiana symboliczna i śmierć*, przeł. S. Królak, Warszawa 2007.

²⁵ Z. Bauman, *Płynna nowoczesność*, przeł. T. Kunz, Kraków 2006; tegoż, *Płynne czasy. Życie w epoce niepewności*, przeł. M. Żakowski, Warszawa 2007; tegoż, *Płynne życie*, przeł. T. Kunz, Kraków 2007.

²⁶ P. Ariès, *Człowiek i śmierć*, przeł. E. Bąkowska, Warszawa 1989; tegoż, *Rozważania o historii śmierci*, przeł. K. Marczeńska, Warszawa 2007.

²⁷ G. Gorer, *Pornografia śmierci*, przeł. I. Sieradzki, „Teksty” 1979, nr 3; tegoż, *Death, Grief and Mourning in Contemporary Britain*, London 1965.

wienia śmierci, zdaniem autora, można interpretować w kategoriach jej wtórnego „oswojenia”. Oswajana jest tu nie tyle sama śmierć (śmierć jako fakt biologiczny), ile właśnie jej medialne reprezentacje (figury śmierci, symulacje śmierci). Współczesną postawę wobec kresu życia Błaszczyk określa więc mianem „wtórnego oswojenia”. W trakcie wywodu nakreśla genezę proponowanego pojęcia, jego teoretyczne ugruntowanie oraz możliwości eksplanacyjne. Opisuując sposoby postrzegania śmierci, mówi o śmierci oswojonej (charakterystycznej dla kultury oralnej), śmierci zdziczałej (charakterystycznej dla cywilizacji typograficznej) oraz śmierci „wtórnie oswojonej” – typowej dla „czasów współczesnych, zdominowanych przez media elektroniczne”²⁸. Warto dodać, że koncepcja „wtórnego oswojenia” śmierci nie jest jedynie czystą spekulacją, lecz znajduje swoje odzwierciedlenie w praktyce kulturowej. Dobrze ilustruje to fenomen wirtualnych cmentarzy, których specyfikę omawia autor w końcowych partiach monografii.

Przejdźmy do podsumowania. Celem rozprawy Błaszczyka jest uwspółcześnienie konstatacji Philippe’a Arièsa na temat kulturowego rozumienia śmierci („zasadniczym celem rozprawy jest aktualizacja tez dotyczących oswojenia śmierci zaproponowanych w drugiej połowie XX wieku przez Philippe’a Arièsa”²⁹, „rozprawa ta jest próbą uzupełnienia ustaleń Philippe’a Arièsa, swoistym dopowiedzeniem do rozważań francuskiego badacza nad znaczeniem śmierci w kulturze Zachodu”³⁰). Broni on tezy, że zdeterminowana technologicznie, cechująca się wysokim poziomem usymbolizowania kultura współczesna dąży do ponownego, multimedialnego oswojenia śmierci. Owo oswojenie „ma charakter zapośredniczony multimedialnie i odnosi się już nie tyle do śmierci jako fizycznego, przyrodniczo warunkowanego kresu, co do śmierci jako figury kresu”³¹. Oswajana, wedle tego ujęcia, jest więc nie tyle śmierć jako taka (fakt biologiczny), ile jej multimedialne reprezentacje. Cel ten został przez autora należycie zrealizowany, a jego pracę uznać można za udaną próbę zdefiniowania „wtórnego oswojenia” śmierci, charakterystycznego dla naszych czasów (epoki mediów elektronicznych).

Dysertacja Błaszczyka ma wymiar interdyscyplinarny, łącząc w sobie dyskurs kulturoznawczo-medioznawczy oraz antropologiczno-tanatologiczny. Zawarte w niej refleksje nieustannie się w sobie przegładają, zazębiają i uzupełniają, czego ubocznym skutkiem jest – specyficzna dla poetyki postmodernizmu – tu i ówdzie spotykana redundancja przekazu. Zabieg ten wszakże nie tylko nie zaburza lektury, ale i pozwala lepiej uchwycić omawiane niemal z metodyczną precyzją zagadnienia. Namysł Błaszczy-

²⁸ T. Błaszczyk, dz. cyt., s. 218.

²⁹ Tamże, s. 11.

³⁰ Tamże, s. 19.

³¹ Tamże, s. 11.

ka przebiega zatem dwutorowo. Z jednej strony punktem odniesienia są tu bowiem dotychczasowe badania nad znaczeniem, miejscem i rolą fenomenu śmierci w kulturze Zachodu (Philippe Ariès, Michel Vovelle, Arnold Toynbee, Alfonso di Nola); z drugiej natomiast – nad funkcjonowaniem i rolą mediów w kulturze popularnej (Marshall McLuhan, Walter Ong, Neil Postman, Jean Baudrillard). Ta swoista dialektyka nie budzi żadnych zastrzeżeń, znajdując swoje uzasadnienie w toku prowadzonego wywodu. Można nawet odnieść wrażenie, że jest ona niezbędna, by rzetelnie – w sposób wolny od nadmiernej symplifikacji – naświetlić poruszane kwestie.

Publikacja książki *Kultura i śmierć. Kres życia w perspektywie medialnego zapośredniczenia* jest ciekawym, poznawczo interesującym przedsięwzięciem naukowym. Proponowana w niej koncepcja multimedialnego oswojenia śmierci nie tylko stanowić może oryginalne narzędzie interpretacyjne współczesnych tekstów kultury, ale i – w dalszej perspektywie – przyczynek do szczegółowych, pogłębionych badań nad szeroko rozumianą humanistyką cyfrową. Monografia ta stanowi ważne osiągnięcie dyskursu tanatologicznego. Godna jest więc polecenia zarówno kulturoznawcom i medioznawcom, przedstawicielom nauk humanistycznych i społecznych, jak i wszystkim zainteresowanym omawianą w niej problematyką.

BIBLIOGRAFIA

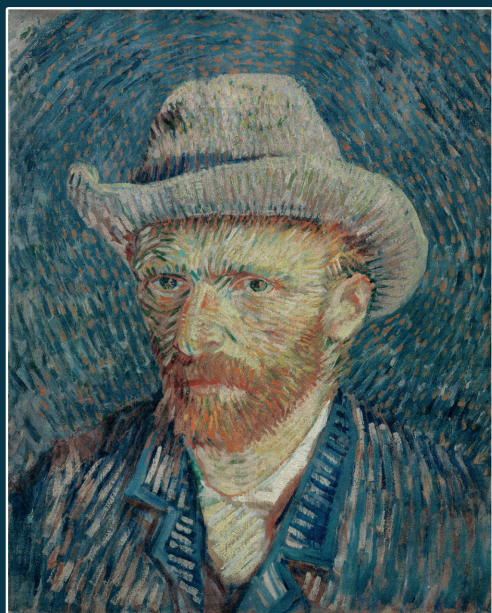
- Ariès P., *Człowiek i śmierć*, przeł. E. Bąkowska, Warszawa 1989.
- Ariès P., *Rozważania o historii śmierci*, przeł. K. Marczevska, Warszawa 2007.
- Baudrillard J., *Symulakry i symulacja*, przeł. S. Królak, Warszawa 2005.
- Baudrillard J., *Wymiana symboliczna i śmierć*, przeł. S. Królak, Warszawa 2007.
- Bauman Z., *Płynna nowoczesność*, przeł. T. Kunz, Kraków 2006.
- Bauman Z., *Płynne czasy. Życie w epoce niepewności*, przeł. M. Żakowski, Warszawa 2007.
- Bauman Z., *Płynne życie*, przeł. T. Kunz, Kraków 2007.
- Bauman Z., *Ponowoczesność jako źródło cierpień*, Warszawa 2004.
- Bauman Z., *Śmierć i nieśmiertelność. O wielości strategii życia*, przeł. N. Leśniewski, Warszawa 1998.
- Błaszczuk M., *Wobec pytania o sens ludzkiej egzystencji*, „Filozofia i Nauka” 2021, nr 9.
- Błaszczuk T., *Kultura i śmierć. Kres życia w perspektywie medialnego zapośredniczenia*, Gdańsk 2021.
- Cassirer E., *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*, przeł. A. Staniewska, Warszawa 1977.
- Freud Z., *Kultura jako źródło cierpień*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 2013.
- Freud Z., *Poza zasadą przyjemności*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1976.
- Gorer G., *Death, Grief and Mourning in Contemporary Britain*, London 1965.
- Gorer G., *Pornografia śmierci*, przeł. I. Sieradzki, „Teksty” 1979, nr 3.
- Hałas E., *Przez pryzmat kultury. Dylematy badań nad współczesnością*, Warszawa 2015.

- Heidegger M., *Bycie i czas*, przeł. B. Baran, Warszawa 2010.
- Jankélévitch V., *To, co nieuchronne. Rozmowy o śmierci*, przeł. M. Kwaterko, Warszawa 2005.
- Jaspers K., *Sytuacje graniczne*, przeł. A. Staniewska, M. Skweciński, [w:] R. Rudziński, *Jaspers*, Warszawa 1978.
- Kłoskowska A., *Kultura masowa. Krytyka i obrona*, Warszawa 1980.
- Kmita J., *Kultura i poznanie*, Warszawa 1985.
- Levinson P., *Miękkie ostrze. Naturalna historia i przyszłość rewolucji informacyjnej*, przeł. H. Jankowska, Warszawa 1999.
- Levinson P., *Nowe nowe media*, przeł. M. Zawadzka, Kraków 2010.
- McLuhan M., *Galaktyka Gutenberga. Tworzenie człowieka druku*, przeł. A. Wojtasik, Warszawa 2017.
- McLuhan M., *Zrozumieć media. Przedłużenia człowieka*, przeł. N. Szczucka, Warszawa 2004.
- Ong W., *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, przeł. J. Japola, Warszawa 2011.
- Postman N., *Technopol. Triumf techniki nad kulturą*, przeł. A. Tanalska-Dulęba, Warszawa 2004.
- Szahaj A., *Jean Baudrillard – między rozpaczą a ironią*, „Kultura Współczesna” 1994, nr 1.
- Znaniecki F., *Współczynnik humanistyczny*, Poznań 2011.

Marek Błaszczyk – doktor filozofii, związany z Uniwersytetem Mikołaja Kopernika w Toruniu. Zainteresowania naukowe: filozofia egzystencji, antropologia filozoficzna, filozofia hermeneutyczna. ORCID: 0000-0001-5518-0115. E-mail: <marek_blaszczyk@onet.eu>.

Marek Błaszczyk – Doctor of Philosophy, affiliated with Nicolaus Copernicus University in Toruń. Research interests: philosophy of existence, philosophical anthropology, hermeneutic philosophy. ORCID: 0000-0001-5518-0115. E-mail: <marek_blaszczyk@onet.eu>.

Prezentowane w numerze artykuły skłaniają do podjęcia refleksji dotyczącej bytowania „sztuk splątanych” pokazujących sposoby „rozbrajania” formuły gotowego świata. W większości tekstów myślenie o rzeczywistości nieustabilizowanej, będącej w ciągłym ruchu, w procesie stwarzania obejmuje związki poezji i obrazu, graficzną metaforę „negatywu świata”, dotyczy złączenia precyzji i chaosu w linii obrazów Bellmera, foto-grafemu jako punktu styku pomiędzy dwoma mediami — fotografią i słowem poezji, albumu koncepcyjnego (koncept album) jako rzeczy wciąż nieokreślonej, powieści metadystopijnej i wielu innych zjawisk sztuki, która staje się filozofią otwartego świata. Idziemy poprzez — jak by powiedziała K. Miłobędzka — „ściegi ścięga ścieżki ściągi”, zostawiając jak grawer rysy, jak grafik linie, jak fotograf negatyw, ślady swojej ulotnej egzystencji we wciąż niegotowym świecie.



ISSN 1644-6763

