



Edward Balcerzan

Maciej Duda

Sławomir Iwasiów

Jahan Ramazani

Verita Sriratana

jesień | 2015

POETYKA TRANSNARODOWA I TRANSLOKALNA

Poetyka translokalna nie znosi całkowicie poznawczej nieprzejrzystości tego, co swojskie, ale i zachowuje fascynującą zagadkowość nieoczekiwanych oraz udanych transmisji swojskości w inne miejsca i przestrzenie. Literatura ujawnia wówczas zdolność przenoszenia jednej lokalności w świat lokalności innej, powodując konfuzje i pobudzenia, nieporozumienia oraz odkrycia, dzięki którym nieustannie budowana jest twórcza transnarodowa i translokalna wspólnota literacko-kulturowa.

Redaktor naczelny

Tomasz Mizerkiewicz

Redaguje zespół:

prof. UAM dr hab. Tomasz Mizerkiewicz, prof. zw. dr. hab. Ewa Kraskowska,
prof. UAM dr hab. Joanna Grądział-Wójcik, dr hab. Agnieszka Kwiatkowska, dr Ewa Rajewska,
dr Paweł Graf, dr Lucyna Marzec, dr Wojciech Wielopolski, dr Joanna Krajewska,
mgr Cezary Rosiński, mgr Agata Rosochacka

Redaktorzy wydawniczy:

Joanna Krajewska, Agata Rosochacka

Redaktorzy językowi

Cezary Rosiński – polska wersja językowa

Timothy Williams – angielska wersja językowa

Rada naukowa

prof. dr hab. Edward Balcerzan (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań)

prof. Andrea Ceccherelli (Uniwersytet Boloński, Włochy)

prof. dr hab. Adam Dziadek (Uniwersytet Śląski, Katowice)

prof. Mary Gallagher (University College Dublin, Irlandia)

prof. Hans Ulrich Gumbrecht (Stanford University, Stany Zjednoczone)

prof. dr hab. Inga Iwasiów (Uniwersytet Szczeciński)

prof. dr hab. Anna Łebkowska (Uniwersytet Jagielloński, Kraków)

prof. Jahan Ramazani (University of Virginia, Stany Zjednoczone)

Korekta

Justyna Kniec – polska wersja językowa

Thomas Anessi – angielska wersja językowa

Sekretarz redakcji: Gerard Ronge

Projekt okładki i znaków graficznych: Patrycja Łukomska

Adres redakcji: 61-478 Poznań, ul. Św. Marcin 49a

Wydawca: Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

„Forum Poetyki | Forum of Poetics” jesień 2015 (2) rok I

© Copyright by „Forum Poetyki”, Poznań 2015

„Forum Poetyki” powstaje w ramach grantu „Poetyka — nowe perspektywy” finansowanego jest przez Ministerstwo Nauki i Szkolnictwa Wyższego w module badawczym 1.1 Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki 2013/2014.

Redakcja nie zwraca materiałów niewykorzystanych, zastrzega sobie również prawo do ich ewentualnego skracania oraz zmiany proponowanych tytułów.

wstęp	<i>Poetyka transnarodowa i translokalna</i>		s. 4
teorie	Edward Balcerzan, „Narodowość” poetyki – dylematy typologiczne		s. 6
	Maciej Duda, <i>Dubravka Ugrešić. Pisarka i literatura zdeterytoralizowana</i>		s. 18
	Sławomir Iwasiów, <i>(Trans)narodowe podróże. Na przykładzie wybranych utworów prozatorskich Andrzeja Stasiuka</i>		s. 32
przekłady	Jahan Ramazani, <i>Poetyka transnarodowa</i>		s. 42
praktyki	Verita Sriratana, <i>Transnarodowy modernizm a problem temporalnej spacjalizacji w „Budowie Chińskiego muru” Franza Kafki</i>		s. 66
	Agnieszka Kwiatkowska, <i>Dwujęzyczność w twórczości Jana Kochanowskiego</i>		s. 80
słownik poetologiczny	Ewa Kraskowska, <i>Wpływ</i>		s. 92
	Ewa Kraskowska, <i>Źródło</i>		s. 98
	Paweł Marciniak, <i>Transfikcjonalność</i>		s. 102
archiwum poetologiczne	Joanna Grądziel-Wójcik, <i>Perpetuum mobile, czyli kilka uwag o autotematyzmie</i>		s. 108
krytyki	Marcin Jauksz, <i>Wzdłuż marginesów. „Marginal Modernity” Leonarda F. Lisiego</i>		s. 120
	Cezary Rosiński, <i>Geokultura (?)</i>		s. 130

P o e t y k a

t r a n s n a r o d o w a

Poetyka włączyła się w dyskusję nad projektami literatury światowej, interpretacjami postkolonialnymi, reakcjami na zjawiska globalizacyjne. Książka A Transnational Poetics (2009) Jahana Ramazaniego zaproponowała opis anglojęzycznego piśmiennictwa literackiego należącego do wielu kultur literackich, który wydobył interesujący potencjał badanej przez niego poezji oraz określił nowe pole rozpoznań teoretycznych. Zamiast powracających napięć wertykalnych między literaturą widzianą globalnie (kosmopolityczną, łatwą do przełożenia na każde realia kulturowe) i lokalnie (przekonaną, iż zakorzenienie stanowi całkowicie wystarczalne i niepojęte dla innych źródło twórczości) Ramazani wskazał na decydującą wartość przemieszczeń horyzontalnych. Nie znosi się w nich całkowicie poznawczej nieprzejrzystości tego, co swojskie, ale i zachowuje się fascynującą zagadkowość nieoczekiwanych oraz udanych transmisji swojskości w inne miejsca i przestrzenie. Literatura ujawnia wówczas zdolność przenoszenia jednej lokalności w świat lokalności innej, powodując konfuzje i pobudzenia, nieporozumienia oraz odkrycia, dzięki którym nieustannie budowana jest twórcza transnarodowa i translokalna wspólnota literacko-kulturowa.

Zamieszczone w tym numerze artykuły sprawdzają przydatność narzędzi poetyki dla opisywania owych translokalnych przemieszczeń literatury. Z jednej strony, ujawniają, że poetyka posiada swe silne zanurzenie w tym, co narodowe, etniczne, określone przestrzennie (Edward Balcerzan), z drugiej odsłaniają szerokie spektrum dążeń do wykorzystania transnarodowej energii tekstów literackich. Bywa tak w za-

i translokalna

angażowanej twórczości Dubravki Ugrešić szukającej odmiany poetyki transnarodowej dla swych tekstów (Maciej Duda), ale i w pisarstwie podróżniczym Andrzeja Stasiuka (Sławomir Iwasiów). Wyrażna zdaje się translokalna energia literatury modernistycznej, co można zauważyć zarówno u Franza Kafki (Verita Sriratana), jak i pisarzy skandynawskich przełomu XIX i XX wieku (książka Lisiego w omówieniu Marcina Jauksza). Zupełnie inny horyzont poznawczy posiadają badania nad przednowoczesną poetyką transnarodową, co uświadamia przypomnienie polsko- i łacińskojęzycznej poezji Jana Kochanowskiego (Agnieszka Kwiatkowska). Z tego powodu zagadnienia poetyki translokalnej zachęcają do redefiniowania takich pojęć, jak wpływ czy źródło (Ewa Kraskowska), ale także tworzenia terminów opisujących różne zjawiska pokrewne, na przykład transfiksjonalność (Paweł Marciniak). Oczywiście nie może zabraknąć namysłu nad relacjami poetyki transnarodowej z geopoetyką (książka Elżbiety Rybickiej w omówieniu Cezarego Rosińskiego). Okazją do przemyślenia uwag Balcerzana na temat „poetyki narodowej” będzie przypomnienie polskich badań nad autotematyzmem, który jest i nie jest przekładalny na podobne do niego terminy zagraniczne (Joanna Wójcik).

Jasnym jest, że poetyka transnarodowa i translokalna stanowią jedynie jeden z możliwych poetologicznych przekrojów przez współczesne badania nad literaturą światową, zglobalizowaną, postkolonialną i tak dalej. Być może jednak najważniejszy jest jej wkład we współczesną refleksję nad tym, co przestrzenne w literaturze i studiach nad nią.

„Narodowość” poetyki – dylematy typologiczne

Edward Balcerzan

1.

Jednym z powodów zmian znaczeniowych terminu literackiego bywa rewizja zgodności między jego aktualną definicją a rzeczywistością, do której się odnosi. Sprzyjają temu przede wszystkim nowe lub odczytane na nowo dążenia pisarskie, sezonowe przeglądy chwytów artystycznych, odkrycia przeoczonych konfiguracji składników utworu etc. Te procesy dobrze znamy z dziejów dawnych, chciałoby się rzec: odwiecznych haseł leksykonu poetyki, jak **metafora**, **mimesis**, **forma**, **tragizm**. Przeobrażenia znaczeń **metafory** jako kategorii badawczej są tu szczególnie wymowne. Bylibyśmy skazani na zastój myśli w jakże ważnej dla wiedzy o sztuce dziedzinie, gdyby pierwotne pojmowanie tego tropu nie poddawano krytyce i transfiguracji (przez tak liczne wieki).

Analogiczne dyskusje, niekiedy natychmiastowe, pojawiają się w odniesieniu do nowych – autorskich! – idei terminologicznych (**uniezwyklenie** Wiktora Szklowskiego, **miejsca nie-dookreślenia** Romana Ingardena, **słowo dwugłosowe** Michaiła Bachtina, **autotematyzm** Artura Sandauera). **Autotematyzm** stanowi tu przykład nad wyraz pouczający. W latach 70., pamiętam, na schodach wewnętrznych Pałacu Staszica w Warszawie, Artur Sandauer głośno pomstował na krytyków autotematyzmu, mając im za złe nie tyle interwencje polemiczne, ile ambicje „naprawcze”. „Z jakiej racji, proszę mi powiedzieć, taki Andrzej Werner zawłaszcza m o j ą koncepcję **autotematyzmu**, przedstawia w niej znaczenia i wektory?” – z tym gniewnym pytaniem zwracał się co prawda głównie do Janusza Sławińskiego, lecz milczenie Sławińskiego pozostawało nieprzeniknione, no więc ja – niepytany, młody, zapalczywy – pozwoliłem sobie zauważyć, że dla praktyk w stylu Wernera usprawiedliwieniem mogą być rezultaty konfrontacji nowego pojęcia z realiami literatury... „Jakimi realiami?” – oburzył się (by nie powiedzieć: zawył) autor *Bez taryfy ulgowej*. „Nie żyjemy w czasach pozytywistycznej wiary w obiektywne, dla każdego jednakie realia!”.

Pomyślałem sobie wtedy, że – faktycznie – obcujemy nie z nagimi realiami, lecz z własnymi interpretacjami literackich fenomenów. Skoro tak, znawca ma do wyboru albo odrzucenie cudzego terminu, zastępując go terminem własnym, albo częściowe, wierne osobistemu widzeniu literatury przetworzenie wypożyczonej koncepcji. (Notabene **autotematyzmowi**

przytrafiło się, przytrafia nadal i jedno, i drugie.) Wtedy, na schodach Pałacu Staszica, nie kontynuowałem tego wątku, rozumiejąc poniewczasie, że w zderzeniu z Sandauerem najbezpieczniej jest, jak to uczynił Sławiński, filozoficznie zaniemować.

Broniąc dziś (jako zasady) prawa do adaptacji cudzego konceptu terminologicznego, czuję się poniekąd usprawiedliwiony tym, że i moje pomysły poddawano analogicznym zabiegom. Zwłaszcza dwa: **strategię liryczną** oraz **serię przekładową** rewidowano, reinterpretowano, wzbogacano, odwracano. Niektórym interwencjom mam ochotę się przeciwstawić, natomiast inne, wcale liczne, przyjmuję z pokorą. A przecież nie jest to tylko kwestia indywidualnej postawy, lecz zagadnienie semantyki nazw – instrumentów badawczych. Ich nowość z reguły ma charakter gradacyjny. Tak po stronie **signifiant**, jak i **signifié**. Rzadko są one neologizmami pozbawionymi jakichkolwiek odniesień do wyrazów znanych. Zazwyczaj nowe terminy, zrodzone w macierzystym języku badacza oraz przetłumaczone z języka obcego, składają się z elementów mających znaczenia wcześniejsze, ugruntowane w mowie potocznej czy w subkodach specjalistycznych. Należy je uszanować. Proponując kategorię **strategii lirycznej**, muszę się liczyć z polisemią obu wyrazów składowych, **strategii** i **liryki**, a co za tym idzie: być przygotowanym na to, że ktoś upomni się o ich pominięte przeze mnie znaczenia; taką samą aktywnością będzie się odznaczać kolektywna pamięć licznych zastosowań i kontekstów wyrazów **seria** i **przekład**, zaproszonych do terminu **seria przekładowa**.

2.

Do powyższych uwag skłoniła mnie dyskusja w Zakładzie Literatury XX wieku, Teorii Literatury i Sztuki Przekładu UAM (styczeń 2015) nad тезami Jahana Ramazanego, wyłożonymi w jego książce *A Transnational Poetics* (2009), które referował Tomasz Mizerkiewicz, dostarczywszy nam uprzednio kserokopię pierwszego rozdziału (pozostałe fragmenty tej książki wraz z dokumentami recepcji, są do odnalezienia w internetowych otchłaniach). W dyskusji dały o sobie znać wszystkie zarysowane tu cechy charakterystyczne dla osławiania cudzych idei. Odmienne obyczaje czytelnicze, nieidentyczne literackie geografie, różnice w podejściu do poetyki powodowały liczne przesunięcia w czasie i przestrzeni zjawisk postrzeganych jako transnarodowe. To, co inicjatorowi poetyki transnarodowej wydaje się zjawiskiem świeżej daty, stymulowanym przez globalizację, weryfikowanym przez postkolonializm, zdaniem wielu z nas nie było obce dawnym epokom, na przykład Odrodzeniu. Nadto jeszcze trudno się było pogodzić z wyróżnieniem poezji jako dziedziny przechodzącej dziś szczególnie głębokie przemiany, rzekomo sztuki „uporczywie narodowej” (Thomas Stearns Eliot) i „najbardziej prowincjonalnej” (Wystan Hugh Auden), a od niedawna triumfalnie ponad- tudzież wielonarodowej. Z tak jednostronnym ujęciem nie zgadzała się polonistyczna pamięć wcześniejszych kierunków poetyckich, nieustannie przenikających bariery języków, narodów i państw; wyboru Ramazanego nie potwierdzały obserwacje dotyczące prozy oraz dramaturgii, mających zarówno swe wersje „uporczywie narodowe”, mocno „prowincjonalne”, jak i brawurowo bezgraniczne. I na koniec coraz potężniejsze przeszkody polityczne, mentalnościowe, gospodarcze, księgarskie (związane z kolportażem druków), paraliżujące ostatnimi czasy komunikację w obrębie literatur wschodnioeuropejskich (polskiej, rosyjskiej, ukraińskiej, białoruskiej i in.) nie wyznaczały nam aż tak radosnych perspektyw, jak chciałby tego oglądający świat z innego miejsca Ramazani. Wszystkie te, i jeszcze inne, przekroczenia wyjściowego hasła wymagały jego reinterpretacji. Przywoływane w dyskusji utwory oraz biografie pisarskie Jana Kochanowskiego, Cypriana Norwida, Josifa

Brodskiego, Teodora Parnickiego, Tadeusza Różewicza okazywały się czymś dalece więcej niż tylko wymienną – neutralną wobec modelu – egzemplifikacją norm: miały wpływ na ich konfigurację. Nawiasem mówiąc, **poetyka transnarodowa** Ramazaniego także ma swoje warianty wcześniejsze, niekoniecznie zachowane w postaci pierwotnej: recenzenci jego książki zwracają uwagę na tekst amerykańskiego pragmatysty Randolpha Sillimana Bourne'a, który w 1916 roku, wyprzedzając dzisiejszą globalizację, pisał o *Ameryce transnarodowej*.

3.

W języku polskim wyrażenie **poetyka transnarodowa** trafia automatycznie – z uwagi na morfologię – do specjalnej grupy pojęć literaturoznawczych: dwupoziomowych, w których znaczenia z poziomu niższego ulegają natychmiastowej komplikacji na poziomie wyższym. Analogiczny mechanizm słowotwórczy, a jednocześnie znaczeniotwórczy wygenerował już niejedno hasło leksykonu humanistyki, zarówno za pomocą prefiksu **trans-**, jak i **neo-**, **anty-**, **poza-**, **para-**, **quasi-**, **przy-**, **post-**. Posługując się tego rodzaju produktami, nie możemy abstrahować od ich słowotwórczej podstawy. Nie wyjaśnimy sobie znaczenia **neoromantyzmu**, ignorując semantykę nazwy **romantyzm**. Daremne byłyby wysiłki zorientowania się w labiryntach terminu **antytradycjonalizm** bez uprzedniej odpowiedzi na pytanie: czymże jest **tradycjonalizm**? Analogicznej kolejności rozpoznań wymagają definicje **sądu**, **literatury**, **strukturalizmu** etc., warunkujące uchwycenie sensów (nieporównanie zawilszych, bardziej „rozmigotanych”) **quasi-sądu**, **paraliteratury**, **poststrukturalizmu**.

Idąc wskazanym tropem, wypada analizę pojęcia **poetyka transnarodowa** rozpocząć od wyjaśnienia znaczeń **poetyki narodowej**. Gdyby się to udało, zdobylibyśmy – na niższym poziomie abstrakcji, bliżej życia literatury – możliwość swobodnego operowania wyróżnikami konkretnych systemów, które uobecniałyby się nam jako **poetyka polska, francuska, rosyjska, włoska, portugalska** etc. Dopiero między tak postrzeganymi systemami można by było obserwować transfery, translokacje, transfiguracje literackich struktur czy fragmentów, postrzegając mechanizmy oraz rezultaty tych przemieszczeń jako przedmiot badań **poetyki transnarodowej**. Kłopot w tym, że taki obiekt niełatwo opisać. Podczas gdy wielu z nas bez oporów posługuje się pojęciem **literatury narodowej** oraz **historii literatury narodowej**, to „bliźniaczego” na pozór pojęcia: **narodowej poetyki** tudzież **poetyki polskiej** próżno szukać w polonistycznych leksykonach. Można natomiast wskazać wiele nazw pokrewnych, odnoszących się do wybranych segmentów i/lub aspektów poetyki: wersyfikacyjnych, stylistycznych, gatunkowych. Mam na myśli rozprawę Marii Dłuskiej *Próba teorii wiersza polskiego* czy pracę Adama Ważyka *Adam Mickiewicz a wersyfikacja narodowa*. Językoznawcy nie zgłaszają wątpliwości w kwestii istnienia nie tylko **stylistyki języka polskiego** (Teresa Skubalanka), ale i – globalnie – dziedziny zwanej **stylistyką polską** (Halina Kurkowska, Stanisław Skorupka). Z kolei **polską genologię lingwistyczną**, a zwłaszcza, co jest dla nas nad wyraz istotne, **polską genologię literacką** znajdziemy na stronach tytułowych antologii zredagowanych przez Romualda Cudaka i Danutę Ostaszewską. Czy to przypadek, że nie budzi wątpliwości „narodowość” potężnych działów poetyki, a jednocześnie poetyka jako całość wymyka się narodowym kwantyfikatorom?

Odnotujemy tymczasem, że w przywołanych przykładach terminy **wersyfikacja**, **stylistyka** i **genologia** nie odnoszą się do realności tego samego rodzaju. Wskazują na krzyżujące się, acz nieidentyczne porządki, dominujące albo w mowie, albo w literaturze, albo w literaturo-

znawstwie. Eksponowane są już to wewnętrzne cechy (polskiej) sztuki słowa, już to projekty badawcze (polskich) literaturoznawców, którzy w swoich teoriach wersologicznych czy genealogicznych wcale nie muszą czerpać inspiracji wyłącznie z rodzimych doświadczeń pisarskich. Do czego więc miałyby się odnosić, gdyby powołać ją do istnienia, poetyka narodowa, skoro jej części składowe, zarówno **poetyka**, jak i **to, co narodowe**, odznaczają się zawrotną wieloznacznością?

Z góry należy przyjąć, że w grę będą wchodziły różne warianty czy stany tej wewnętrznie złożonej dziedziny. Nazywamy **poetyką**:

- 1) zbiór instrumentów służących do wyróżniania i odgraniczania powtarzających się modeli struktur literackich, składników dzieł lub relacji zachodzących między poszczególnymi składnikami (nazwy terminów plus ich definicje);
- 2) systemy organizacji wypowiedzi – aktywne w zbiorach dzieł literackich;
- 3) organizację artystyczną pojedynczego, konkretnego utworu.

Podobnie jak **poetyki**, tak i **tego, co narodowe**, nie da się wpisać do jednorodnego paradygmatu. Narodowy charakter zjawisk literackich, czyli ich przynależność do którejś z narodowych literatur uzmysławiamy sobie poprzez powiązanie owych zjawisk: a) z tym, co etniczne, b) z tym, co kulturowe, c) z tym, co językowe. Wspomniane kategorie (etniczność, kulturowość, językowość) nie są ani bezwyjątkowo rozłączne czy alternatywne, ani wiecześnie ze sobą związane, wzajem się uzupełniające. Bywa i tak, i tak.

Jak widać, w zaznaczonym tu kręgu zagadnień (i zagadek) trudno o jednorodną definicję, ogarniającą wszystkie manifestacje poetyki oraz jej narodowe tudzież między-, ponad- czy transnarodowe znamiona. Rzecz wymaga uporządkowania. A ponieważ owa „rzecz” jest dwoista, należy odpowiedzieć sobie na pytanie, co tu ma być głównym (a co pomocniczym) obszarem porządkowanym. Można sobie wyobrazić próbę typologii stanów literackich kultur narodowych – z uwagi na zmieniające się w nich sposoby gospodarowania środkami poetyki. I można się pokusić o typologię stanów poetyki – inspirowanej doświadczeniami narodowych kultur i języków. Z uwagi na cel literaturoznawczy – jako główny przedmiot obserwacji wybieram, rzecz jasna, **poetykę**.

4.

Poetyka rozumiana jako **leksykon zdefiniowanych terminów**, opisujących literackie kompozycje, ich składniki lub stosunki między elementami utworu, nie jest ani całkowicie transnarodowa, ani złożona wyłącznie z repertuarów narodowych. Zawiera w sobie pojęcia znane i sprawdzone w odniesieniu do wszystkich literatur, ale i nazwy charakterystyczne dla literackich zjawisk lokalnych. Jej elementy (w schematycznym, najprostszym ujęciu) można przedstawić na dwubiegunowej skali między grupą pojęć o zasięgu **uniwersalnym** a grupami terminów o rodowodach oraz zastosowaniach **lokalnych**.

TERMINOLOGIA UNIWERSALNA ————— TERMINOLOGIA LOKALNA

W kręgu terminologii uniwersalnej znajdujemy tylko niektóre kategorie z dziedziny poetyki, które zdobyły status rudymenarnych wyznaczników literatury oraz modelowych norm literackości.

Ta konstatacja rodzi fundamentalne pytanie: kto lub co spowodowało taki wybór, a zwłaszcza, czy zadecydowały o tym kryteria jakościowe, przedmiotowe, esencjalne, niezależne od użytkownika czy funkcjonalne, pragmatyczne, podmiotowe? Nowsze doktryny badawcze wymuszają jednoznaczne stanowisko w sporze między pragmatystami a esencjalistami. Moim zdaniem, fenomeny literackie podlegają – w różnych okolicznościach, w różnym stopniu – zarówno presji „esencji”, jak i dyktatom „egzystencji”, by skorzystać z dychotomii znanej z aforyzmu Jean-Paula Sartre’a. W grupie uniwersalnych terminów z poetyki opisowej ta dwoistość uwidacznia się z całą mocą. Fakt, że pisarze i znawcy z bliższych i dalszych czasoprzestrzeni literackich mogą się porozumieć w rozumieniu pojęć tak zasadniczych dla pisarskiego artyzmu, jak **poezja, proza, wiersz, opis, powieść, narrator, „ja” liryczne, postać, fabuła, opis, narracja, styl, motyw**, stanowi co prawda pośredni, a przecież doniosły dowód na istnienie literatury jako jednej z suwerennych form komunikacji międzyludzkiej. W tej perspektywie można mówić o nieprzypadkowym, jakościowym charakterze grupy terminów uniwersalnych. Ponieważ jednak pojmowanie literatury oraz rejestry jej wyznaczników podlegają niekończącym się weryfikacjom, uzależnionym od zmieniających się metodologii, należy mieć na względzie nie tylko jakościowy, ale i funkcjonalny status tych terminów.

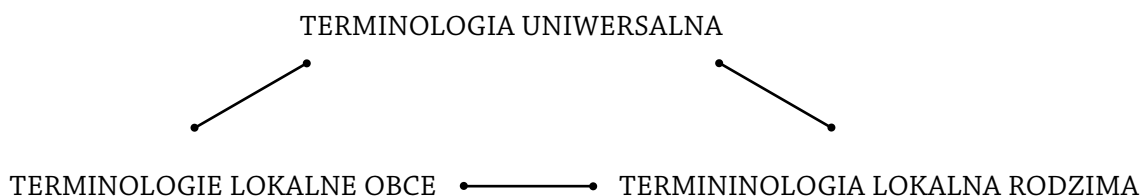
Z historycznego punktu widzenia poetyka uniwersalna jest późniejsza od poetyk lokalnych. Wszystkie jej leksykony mają rodowód lokalny (począwszy od nazwy **poetyka** – zrodzonej w greckiej starożytności), wszystkie musiały należeć do lokalnych kultur literackich jako uogólnienia pisarskich-odbiorczych-badawczych doświadczeń, a jeżeli zdarzyło się, że te same zjawiska jednocześnie znajdowały swe nazwy oraz charakterystyki w leksykonach kilku czasoprzestrzeni sztuki słowa, na zasadzie „pół-sobowótów”, to i tak żadna z tych czasoprzestrzeni nie była pozbawiona osobliwości narodowych. Dziś te same pojęcia, postrzegane jako uniwersalne albo całkowicie utraciły pamięć własnej lokalnej genezy (prócz wielojęzycznych nazw), albo jest to pamięć – dla użytkowników – nieistotna, badawczo nieaktywna. O tej grupie terminów powiedzieć by można to samo, co o systemie języka mówił Ferdinand de Saussure, że w synchronii mowy, jak w gry w szachy, nie są ważne drogi, które ku niej wiodły, lecz jej stan aktualny.

Z kolei w zbiorach terminów o rodowodach lokalnych związek nazw poszczególnych literackich struktur czy chwytów z narodową czasoprzestrzenią kultury pozostaje znany i aktywny. Dla polonistów i polskich pisarzy terminami, w których nie wygasła pamięć o historycznych okolicznościach ich narodzin (a nierzadko pamięta się nazwisko twórcy danego pojęcia lub konstruktora danej formy artystycznej), są **fraszka, gawęda szlachecka, heksametr polski, zdanie rozkwitające** Tadeusza Peipera, **międzysłowie** Juliana Przybosia, **wiersz różewiczowski, poezja lingwistyczna** Janusza Sławińskiego, **moskaliki** Wisławy Szymborskiej. Bez wątpienia niektóre z tych nazw nie są niczym więcej jak tylko lokalnymi odmianami modeli uniwersalnych (**fraszka** stanowi odmianę klasycznego **epigramatu**, **heksametr polski** to adaptacja powszechnych norm heksametrowych, **wiersz różewiczowski** został uznany za swoiście polski wariant **wiersza wolnego**). Inne pojęcia, jak **gawęda szlachecka**, dobrze ilustrują teorię Luciena Goldmana o homologii zachodzącej między strukturą obyczajów a strukturą gatunku. Terminy nowsze (**układ rozkwitania, międzysłowie, poezja lingwistyczna**) są próbami wyróżnienia chwytów wynalezionych stosunkowo niedawno, w przestrzeni literatury polskiej.

Oprócz terminów uniwersalnych (transnarodowych) i lokalnych (narodowych) w słowniku badacza literatury, posługującego się językiem poetyki, funkcjonują fragmenty lokalnych poetyk obcych. I one także mają różne źródła. Może to być obcy folklor (ukraińska **dumka**, rosyjska **czastuszka**). Może to być cudza poetyka historyczna, która po wiekach upomina się o własną pamięć (prowansalskie **alba**, **serena**, **stanca**; rosyjskie **dolnik**, **siużet**, niemiecki **bildungsroman**, angielska **kompozycja sternowska**). Mogą to być, podobnie jak w polskiej gawędzie, wpisane w dawną konwencję osobliwości cudzoziemskich obyczajów (rosyjski **skaz**). Najbogatszą, jak się zdaje, grupą pojęć, zachowujących żywą pamięć genezy, są nazwy artystycznych innowacji: **écriture automatique** André Bretona, **parole in libertà** Filippa Tommasa Marinettiego, **zaimnyj jazyk** rosyjskich kubofuturystów, **nouveau roman** francuskich powieściopisarzy.

Jakie jest miejsce terminologii „pamiętającej” swe narodowe początki na skali między biegunami lokalności a uniwersalności? Jest to miejsce ruchome, uzależnione zarówno od stopnia rozpowszechniania się danego terminu, jak i jego zastosowań, zatem od tego, czy dany termin odnosi się nadal wyłącznie do praktyk pisarskich jednego literackiego obszaru, czy znajduje egzemplifikację w coraz to innych językach i kulturach literatury światowej. W grę wchodzi wszelkie relacje, bilateralne, trójstronne etc. Tu przykładem może być funkcjonujący w rosyjskiej wersologii przełomu XVII i XVIII wieku termin **wiersz**, oznaczający najpierw – przeniesiony z poezji ukraińskiej – wiersz toniczny, a następnie – wzorowany na poezji polskiej – system sylabiczny.

Nasz schemat należałoby urozmaicić i nadać mu kształt trójkąta:



Łatwo przyjąć do wiadomości, że lokalne pojęcia z poetyki opisowej (rodzime i obce) mogą przemieszczać się albo między terminologiami lokalnymi, albo zmierzać w stronę terminologii uniwersalnej. A czy może zaistnieć – co sugeruje schemat – przechodzenie pojęć z terminologii uniwersalnej do poszczególnych terminologii lokalnych? Odpowiedź na to pytanie zależy od tego, jak opisujemy obiekty przemieszczeń. W praktyce (leksykograficznej, dydaktycznej) pojęcia z poetyki funkcjonują jako złączenia trzech elementów: nazwy, definicji i egzemplifikacji. Nie są one dla tożsamości terminu ważne w równym stopniu. Zmiana nazwy przy zachowaniu definicji i charakteru egzemplifikacji pozostaje innowacją pozorną. W różnych językach różno brzmiące nazwy tych samych fenomenów nie wpływają na ich znaczenia i funkcje. Zmiana egzemplifikacji może być istotna pod warunkiem, że nowe przykłady ukazują właściwości chwytu – nieobecne w przykładach wcześniejszych. Najpoważniejsze skutki wynikają z przebudowy definicji danego terminu; zwłaszcza że w literaturoznawstwie – więc także w poetyce – definicja jest podręczną synekdochą teorii, skróconą reprezentacją szerokiej koncepcji danego pojęcia. Jeżeli w którejś z lokalnych szkół literaturoznawczych teoria jakiegoś zjawiska, uznanego za

uniwersalne (np. **metafory**), podlega gruntowej renowacji (jak to się dzieje w polskich pracach Jerzego Pelca czy Anny Wierzbickiej), lecz jednocześnie to nowe spojrzenie zdobywa uznanie tylko w środowisku macierzystym znawcy, wówczas dane pojęcie zostaje na pewien czas „wycofane” z transnarodowej terminologii uniwersalnej i włączone do jednej z lokalnych terminologii narodowej.

5.

Powyższe obserwacje, wyniesione z przeglądu repertuarów terminologicznych poetyki opisowej, są pod pewnymi względami odmienne, a pod innymi podobne do wniosków, jakie mogą wynikać z przeglądu poetyk historycznych zarówno kolektywnych, jak i autorskich.

Najpoważniejsze różnice dotyczą wewnętrznych konfiguracji w obu wariantach poetyki, a w konsekwencji granic i zakresów ich aktywności. Jak wspomniałem, podstawowy wyróżnik, a zarazem cel finalny dowolnego terminu z poetyki opisowej stanowi jego definicja, traktowana jako *pars pro toto* teorii literackiego fenomenu, natomiast egzemplifikacja oraz nazwa służą weryfikacji definicji/teorii. Tu poetyka immanentna ocala lub degraduje, modyfikuje lub wzmacnia wcześniejsze wyjaśnienia słów kluczowych poetyki sformułowanej.

Rozpoznając i różnicując organizacje artystyczne konkretnych zbiorów dzieł, napotykamy na inne zależności. Podstawowym celem wysiłków badawczych staje się tutaj maksymalnie trafne odczytanie norm funkcjonujących wewnątrz danego zbioru. Jeżeli taki zbiór ma własną poetykę sformułowaną (w programach twórców i/lub w rozpoznaniach badaczy), to jej charakter okazuje się instrumentalny, pomocniczy, poszczególne kategorie są dobierane lub odrzucane w zależności od tego, jak i na ile są przydatne w rekonstrukcji artystycznych porządków wewnętrznych.

W rezultacie zmieniają się wymiary semantyczne oraz funkcje nazw i definicji wspomnianych porządków. Mam na myśli takie nazwy – będące jednocześnie tytułami naukowych opracowań – jak *Poetyka literatury staroruskiej* Dmitrija Lichaczowa, *Poetyka Tuwima a polska tradycja literacka* Michała Głowińskiego, *Poetyka Nowej Fali* Bożeny Tokarz. Każda z tych nazw ma postać sygnatury określonej grupy dzieł, wskazuje jej miejsce w nagromadzeniu literackich tekstów, służy ich odnalezieniu. Definicje tak wyróżnionych „poetyk” mieszczą się w kręgu teorii, lecz przede wszystkim wyznaczają drogi i n t e r p r e t a c j i wybranych utworów oraz relacji między nimi. W trakcie interpretacji wybrany zbiór tekstów bywa traktowany jako, owszem, skomplikowana, lecz do pewnego stopnia spójna kompozycja literacka, którą proponowałem kiedyś nazwać **przekazem wielotekstowym**. Trzeci składnik, nieodzowny w strukturach terminów poetyki opisowej, a mianowicie egzemplifikacja, tu okazuje się albo mylący, albo wymagający gruntownej odnowy. W istocie bowiem dana grupa tekstów nie egzemplifikuje zjawisk zewnętrznych wobec siebie, nie ilustruje gotowej, osobnej poetyki, lecz osobliwy wariant poetyki immanentnej konstituuje i zarazem spełnia.

Liczba możliwych zbiorów literackich, a co za tym idzie: kryteriów ich odróżniania i odgraniczania, wydaje się niepoliczalna, a na pewno nieprzewidywalna. Czy każdy zbiór, nazwany niekiedy „większą całością”, potrafi ukonstytuować system norm własnej poetyki? Z całą pewnością – nie. Wytwory „piór niewieścich”, juvenilia, publikacje międzywojenne, sezonowe

nowości księgarskie, wiersze z czasopism, każda z tych i tym podobnych konstelacji może być wyodrębniona z tekstowych potoków, każda może być podejrzana o wewnętrzną artystyczną spójność, ale jej poszukiwania często kończą się fiaskiem. Nierzadko spór o istnienie poetyki wspólnej dla poszczególnych zbiorów pozostaje nierozstrzygnięty. Odnosi się to zwłaszcza do dorobku literackich okresów czy epok. Im starsza epoka, im mniej ocalałych świadectw literackich, tym większe prawdopodobieństwo poetyki wspólnej dla wszystkich dzieł danej epoki. W tym kierunku zmierzał Lichaczow w pracy o poetyce literatury staroruskiej. Zauważmy, że uznanie literatury powstającej w jakiejś historycznej czasoprzestrzeni za fenomen, który daje się sprowadzić do jednolitej poetyki, wymaga unifikacji jej kierunków artystycznych. Już w czasach staropolskich współistniały odmienne postaci sztuki słowa (polska i łacińska, świecka i religijna, dworska i ludowa), sprowadzenie tej różnorodności do wspólnego mianownika byłoby decyzją mocno dyskusyjną. Im bliżej współczesności, tym trudniej o unifikację norm sztuki pisarskiej. Tym bardziej zastanawiające są próby ujednolicenia norm literackich, sterujących ogółem dzieł wytworzonych w epokach (formacjach?) najnowszych, nowoczesnych i ponowoczesnych.

Podobnie jak w poetyce leksykonowej, tak i w poetykach literackich zbiorów nie dominują ani zakresy narodowe, ani transnarodowe. Spotykamy tu, z jednej strony, zbiory, a także ich wewnętrzne poetyki – jednojęzyczne, jednokulturowe, jednoetniczne, czyli – narodowe (oprócz wspomnianych tu już prac Lichaczowa, Głowińskiego i Tokarzowej można dla przykładu wskazać Zofii Szmydtowej *Poetykę gawędy*, Michaiła Bachtina *Problemy poetyki Dostojewskiego* i wiele innych). Z drugiej strony, byłyby to poetyki genologiczne, funkcjonujące w wielu kręgach narodowych: Eugeniusza Kucharskiego *Poetyka noweli*, Joanny Dębińskiej-Pawelec *Vilanella. Od Anonima do Barańczaka*; zwróćmy uwagę na tytuł części pierwszej tej pracy: *Poetyka i dzieje gatunku* oraz introdukcję zatytułowaną *Wprowadzenie do poetyki gatunku*. Dalej: immanentne poetyki kierunków artystycznych (jak romantyzm, ekspresjonizm, futurizm, nadrealizm) przecinających kilka kultur i języków. I na koniec twórczość autorów dwujęzycznych, takich jak Stanisław Przybyszewski, Bruno Jasiński, Thomas Themerson, Gennadij Ajgi. W tym obszarze transnarodowość wydaje się pojęciem trafnym i przydatnym, podobnie jak narodowość różnych, osobnych, wewnętrznych poetyk literackich zbiorów.

6.

Podobnie jak poetyka zbioru, tak poetyka pojedynczego utworu literackiego stanowi wynik interpretacji. Pytanie o „narodowość” dzieła jest pytaniem o obecność w nim treści związanych z narodową świadomością i pamięcią, rozmaicie waloryzowaną: od ekstazy do odrzucenia. Owe treści pojawiają się wraz z twórczym zagospodarowywanym w danym dziele (sposoby zagospodarowania tworzywa konstytuują poetykę dzieła). Mówiąc o tworzywie literatury, mam na myśli wszelkie wartości czy treści – przenoszone do utworu za pomocą językowych kombinacji. Nie tylko zatem, rzecz prosta, chodzi tu o treści narodowej świadomości i pamięci, ale także o światopoglądowe, naukowe, społeczne, ideologiczne, polityczne, psychologiczne, imaginacyjne, literackie (zmagazynowane w tradycji) etc. Fakt, że powyższym różnieniom brak oczekiwanej „ostrości”, a ich postaci nienagannie „czyste” są do pomyślenia jedynie w teorii, nie stanowi powodu rezygnacji z posługiwania się nimi. Kategorie prozy społecznej, psychologicznej, politycznej, fantastycznej, podobnie liryki religijnej, metafizycznej, patriotycznej, politycznej, autotematycznej, pastiszowej (intertekstualnej) wywołują liczne

wątpliwości – z uwagi na ich wzajemne przenikanie się w literaturze (i w ludzkich umysłach), a mimo to bez tych, owszem, niedoskonałych kwalifikacji byłoby nam (jeszcze) trudniej poruszać się po krajobrazach sztuki słowa.

Jakie miejsce zajmują w tym gąszczu literackich form treści czy wartości narodowe? Mogą one się pojawić w każdej spośród wskazanych wyżej odmian literatury narracyjnej czy lirycznej (dotyczy to także dramatu i literackiego reportażu). Z uwagi na wewnętrzną niejednorodność zajmującej nas tu kategorii jest niesłychanie trudno wskazać taki utwór – społeczny, autotematyczny, psychologiczny – w którym nie znajdziemy choćby najmniejszego śladu „tego, co narodowe”. Można powiedzieć, cytując Zbigniewa Herberta *Rozważania o problemie narodu*, że z reguły jest to ostatni węzeł, jaki „wyzwalający się potarga”. Nierzadko jednak neutralizacja, pomniejszenie lub dekonstrukcja narodowych wartości staje się jednym z dążeń poetyki dzieła. Temu, co narodowe, przeciwstawiane jest to, co ogólnoludzkie, uniwersalne, a zarazem niekoniecznie transnarodowe.

Była już mowa na początku tego artykułu o tym, że „narodowość” literackiego utworu lub grupy utworów objawia się niejednokrotnie, w trzech nie do końca tożsamy i nie do końca odmiennych porządkach: językowym, kulturowym i etnicznym. Owe porządki nie tylko wzajemnie się przenikają, ale i wchodzą w konflikt; wspierają się wzajem lub spierają. Napięcia wewnątrz „tego, co narodowe” najwyraźniej aktywizują się w strukturze utworu postrzeganej „warstwowo”.

Kilka przykładów. Brawurowa i wyrafinowana gra polszczyzną, do granic nieprzekładalności, służy kosmologicznej, uniwersalnej wizji świata, wyzwolonej z wszelkich narodowych cech (*Eliasz* Bolesława Leśmiana). Karykatura do granic groteski, kulturowych symboli polskości – na poziomie świata przedstawionego, współistnieje na poziomie językowym – z uwyrażnieniem artystycznych potencjałów polszczyzny (*Trans-Atlantyk* Witolda Gombrowicza). Deklarowanej ucieczce z polskości („czy ja wciąż muszę być Polakiem?”) towarzyszy język „przezroczysty”, będący próbą iluzji mowy uniwersalnej, narodowo nienacechowanej (*Kłapa* Mirona Białoszewskiego). Typologia ogółu takich kombinacji to jedno z zadań poetyki przyszłości. Oby niedalekiej!

Poetyka dzieł wykraczających poza jednojęzyczność i narodową monokulturowość, a zwłaszcza utworów przedstawiających konflikty i/lub przymierza etniczne, różni się od zarysowanych tutaj stanów rzeczy stopniem komplikacji. Kategoria „transnarodowości” wydaje się w odniesieniu do niektórych tekstów trafna i pomocna, lecz w odniesieniu do innych – niewystarczająca. Transnarodowość spełnia się tam, gdzie bohater literacki w świecie zróżnicowanym etnicznie przemieszcza się między językami oraz kulturami. Przykładem mogłyby być Białoszewskiego *Wycieczka do Egiptu*, *Obmacywanie Europy*, *AAAmeryka*. Natomiast w odniesieniu do literackich obrazów rzezi narodowych, czystek etnicznych, pogromów, eksterminacji, walk na pograniczach etc. przedrostek **trans-** nie oddaje pełni dramatyzmu.

7.

Czas na wnioski. Idea **poetyki transnarodowej** może być pozytywnym impulsem, pobudzającym wyobraźnię znawców do porządkowania instrumentów badawczych oraz artystycznych

chwytów twórczości pisarskiej – wedle kryteriów odpowiadających rzeczywistym stanom rzeczy w licznych i ważnych sektorach i fazach komunikacji literackiej. Z góry jednak należy przewidzieć w tych obszarach istnienie zjawisk nie tylko pośrednich, problematycznych, ruchomych, ale także narodowo oraz transnarodowo neutralnych. Rzecz w tym, że zarówno narodowość, jak i nadbudowująca się nad nią transnarodowość są szczególnymi rodzajami nacechowań poetyki opisowej, poetyk literackich zbiorów oraz poetyk pojedynczych dzieł. Jak wszelkie nacechowania mają one charakter labilny, sytuacyjny, gradacyjny aż do całkowitego zaniku lub do własnych zaprzeczeń.

Tezy i sugestie przedstawione w artykule wymagałyby liczniejszych świadectw literackich oraz bardziej szczegółowych uzasadnień badawczych. Z braku miejsca pozwolę sobie wskazać niektóre moje prace wcześniejsze, w których poruszona tu problematyka ma dokładniejsze rozwinięcie. *Styl i poetyka twórczości dwujęzycznej Brunona Jasieńskiego. Z zagadnień teorii przekładu*, Wrocław 1968; *Ekspresjonizm jako poetyka*, [w:] E. Balcerzan, *Kręgi wtajemniczenia. Czytelnik, badacz, tłumacz, pisarz*, Kraków 1982; *Polska Mirona Białoszewskiego*, [w:] E. Balcerzan, *Śmiech pokoleń – płacz pokoleń*, Kraków 1997; *Ojczyzna wobec obczyzny*, [w:] E. Balcerzan, *Śmiech pokoleń – płacz pokoleń*, Kraków 1997. *Jednojęzyczność, dwujęzyczność, wielojęzyczność literackich „światów”*, [w:] E. Balcerzan, *Tłumaczenie jako „wojna światów”. W kręgu translatologii i komparatystyki*, Poznań 2011; *Pola-sobowtóry. Rewolucja i komparatystyka*, [w:] E. Balcerzan, *Tłumaczenie jako „wojna światów”. W kręgu translatologii i komparatystyki*, Poznań 2011.

SŁOWA KLUCZOWE:

uniwersalność/lokalność poetyki/literatury

typologia zjawisk literackich

ABSTRAKT:

Poetyka rozumiana jako leksykon zdefiniowanych – ilustrowanych wybranymi przykładami - terminów, opisujących literackie kompozycje, ich składniki lub stosunki między elementami utworu, składa się z pojęć o zasięgu uniwersalnym lub lokalnym, przy czym może to być zarówno lokalność rodzima, jak i obca. Postrzeganie genezy terminów zmienia się w czasie historycznoliterackim. Podobnie dynamiczny charakter ma „narodowość” i/lub „transnarodowość”, pojmowane jako nacechowanie poetyki dzieła lub zbioru dzieł, objawiające się w trzech nie do końca tożsamyh i nie do końca odmiennych porządkach: językowym, kulturowym i etnicznym. Owe porządki nie tylko wzajem się przenikają, wspierają, ale i wchodzą w konflikt.

p o e t y k a

narodowa/transnarodowa

NOTA O AUTORZE:

Edward Balcerzan – Literaturoznawca, poeta, prozaik, tłumacz, eseista, członek-korespondent Polskiej Akademii Umiejętności. Zajmuje się przeobrażeniami polskiej poezji XX wieku, łącząc badanie nad poezją z refleksją teoretycznoliteracką. Interesują go zagadki sztuki tłumaczenia. Laureat nagrody PAN im. A. Brucknera, Fundacji Jurzykowskiego w Nowym Jorku, Polskiego PEN Clubu, „Literatury na Świecie”, Nagrody im. Kazimierza Wyki. W latach 1993-2007 kierownik Zakładu Teorii i Historii Literatury XX Wieku IFP UAM. Autor m.in. takich książek, jak: *Tłumaczenie jako „Wojna światów”* (2009), *Literackość. Modele, gradacje, eksperymenty* (2013) i *Pochwała poezji. Z pamięci, z lektury* (2013)



Dubravka Ugrešić.

Pisarka i literatura zdeterytorializowana

Maciej Duda

Marzę o tym, że pewnego dnia zedrę z siebie nalepki, którymi uparcie mnie oblepiają (jakbym była człowiekiem-plakatem!) i stanę się znowu tylko swoim imieniem i nazwiskiem. Bo to właśnie, imię i nazwisko, jest wyrazem najwyższego uznania, jakie pisarz może zdobyć. Innym pozostaje *Croatia, five points, Poland, two points, Belgium, ten points...*¹.

Powyższe wyznanie Dubravka Ugrešić spisała w 1999 roku. Polski czytelnik poznał je w 2004 roku dzięki tłumaczeniu Doroty Jovanki Ćirlić. Autorka *Czytania wzbronione* pisała te słowa po ośmiu latach przemieszczania się między państwami Europy i Stanami Zjednoczonymi. Początkiem jej podróży stała się polityczna emigracja, wyjazd z kraju, który wkrótce potem przestał istnieć.

¹ D. Ugrešić, *Pisarz na wygnaniu*, [w:] tejże, *Czytanie wzbronione*, przeł. D. Ćirlić-Straszyńska, Warszawa 2004, s. 148.

Ów cytat ukazuje motyw wspólny dla większości prac Ugrešić – odruch porównywania się, sprawdzania własnej pozycji w pisarskiej i rynkowej klasyfikacji². Oficjalnie pisarka złości się na reguły rynku, chce być od nich wolna, istnieć poza nimi. Paradoksalnie jednak każdym swoim tekstem na temat kondycji pisarza/twórcy i czytelnictwa/odbiorców wpisuje się weń, zajmując przydzieloną przez innych – wydawców, czytelników i krytyków – pozycję. W ten sposób wspomniany motyw sprawdzania/porównywania się, mimo niewygody i prób zdystansowania się wobec niego, poprzez ciągłe ironiczne odniesienia, zostaje przez pisarkę głęboko uwewnętrzniony i niemożliwy do odrzucenia. Chęć, a nawet deklaracja bycia obok, poza klasyfikacją nie wystarczy, by rzeczywiście znaleźć się poza wpływami aktorów literackiego rynku. Ugrešić marzy o tym, by jej geograficzne przemieszczenie wiązało się z narodowym i politycznym uwolnieniem, upodmiotowieniem, a nawet upełnomocnieniem i uwłasnowolnieniem³. Niestety na pełną, autonomiczną decyzyjność nie pozwala jej układ wspomnianych sił.

Przyglądając się napięciu między autorską i zewnętrzną – rynkową, ale też komparatystyczną, literacką klasyfikacją, chciałbym sprawdzić, jak zmienia(ła) się prozatorska i eseistyczna twórczość Ugrešić oraz podjąć próbę odpowiedzi na pytanie: czy praktyka odrzucenia narodowej etykiety i bycia pisarką «pomiędzy», «ponad», «trans», w myśl marzenia pisarki, jest możliwa? Czy rzeczywiście istnieje coś takiego, jak twórczość i autor(ka) transkulturowy/a? W tym celu przyjrzę się autodefinicji, jaką w swoją twórczość wpisała Ugrešić, oraz lekturom będącym podstawą tekstów autorki *Amerykańskiego fikcjonarza*. Chronologiczne ujęcie jej publikacji ukaże zainteresowania pisarki, które wydają się zbieżne z chęcią zbudowania teoretycznego projektu literatury transnarodowej. Jego praktykę najpełniej odsłoni zaś esej *Kultura karaoke*.

Narracja

Tak, jestem Bałkanką – westchnęłam pogodzona⁴.

Nie wiem już teraz, kim jestem, ani skąd jestem, ani czyja jestem – powiedziała moja mama któregoś dnia [...], kiedy ktoś mnie zapyta, kim jestem, powtarzam słowa mojej mamy [...]. Czasem jednak przypominam sobie i dodaję: „jestem post-Jugosłowianką, Cyganką”⁵.

Kolejne wyznania Ugrešić przypominają zabawę figurką matrioszki. Po otwarciu pierwszej wewnątrz znajdujemy mniejszą kopię poprzedniej. Kategorie, którymi w kolejnych esejach oznacza się autorka *Kultury kłamstwa*, zawierają się w sobie lub są częścią jej poprzednich,

² W koncepcji kultury i literatury kształtowanej przez Ugrešić uwzględniona zostanie perspektywa twórcy, odbiorcy i wydawcy. Ich interesy i oczekiwania nie będą jednak zgodne.

³ Nawiązuję tutaj do pojęcia *empowerment* – „upełnomocnienie, uwłasnowolnienie, upodmiotowienie. Istnieje wiele sposobów rozumienia pojęcia *empowerment*, a także wiele sposobów jego stosowania. Pojęcie to używane jest w naukach społecznych (np. przeciwdziałanie dyskryminacji, praca socjalna, psychiatria) i w zarządzaniu. Pojęcie upełnomocnienia (*empowermentu*) jest ściśle związane z feminizmem i pedagogiką emancypacyjną. *Empowerment* (upełnomocnienie) jest zarówno procesem, jak i stanem/rezultatem. Oznacza zmianę na poziomie indywidualnym i strukturalnym. W rozumieniu socjologicznym *empowerment* odnosi się przede wszystkim do członków/kiń grup dyskryminowanych, mniejszościowych i marginalizowanych, które są/zostały wykluczone z procesów podejmowania decyzji, możliwości wpływu, posiadania szeroko rozumianej władzy (na poziomie osobistym, rodziny, społeczności, państwa i in.)”. Oprac. A. Teutsch, <http://rownosc.info/dictionary/empowerment> dostęp 27.07.2015. Na wskazanej stronie znajduje się także spis publikacji dotyczących charakteryzowanej kwestii.

⁴ D. Ugrešić, *Kultura kłamstwa. Eseje antypolityczne*, przeł. D.J. Ćirić, Wołowiec 2006, s. 71.

⁵ Tamże, s. 19.

często narzucanych jej autodefinicji. Jugosłowianka i Cyganka to jednocześnie mieszkanki Bałkanów, podobnie jak Chorwatka stanie się dla niej fragmentem tożsamości postjugosłowiańskiej i bałkańskiej. Wszystkie te kategorie dla autorki nie są jednak stałe. Zdając sobie sprawę z pewnego przymusu, przymierza się ona tylko po to, by stać się częścią zglobalizowanego rynku książek. Ugreścić doskonale wie, że mechanizmy rynkowe nie pomimo, lecz dzięki globalizacji wymagają od niej narodowego określenia. Wcześniej podobny wymóg stawiała jej polityka. Nie bez przyczyny jedna z jej najważniejszych książek nosi tytuł *Kultura kłamstwa. Eseje antypolityczne*. Tożsamościowe doświadczenie współlistnienia jugosłowiańskich republik oraz konsekwencje ich późniejszego politycznego rozdziału Ugreścić przeniesie na swoją późniejszą twórczość. Przez wzgląd na owe konsekwencje, zamiast jednoznacznego oznaczenia narodowego wybiera dla siebie przedrostek „trans”. Mimo marzenia o braku nalepki, etykiety, autorka doskonale zdaje sobie sprawę z tego, że samo nazwisko jej nie wystarczy. Nazwisko nie daje zresztą możliwości ucieczki. Jego zapis denuncjuje pisarkę, odsyła do danego języka i regionu kulturowego, które mają zawężać znaczenie, potencjał oraz, co najważniejsze, krąg odbiorców pism autora/ki. Z tego też powodu na różnych wydaniach książek znajdują się różne odslony nazwiska pisarki. Różnicą są znaki diakrytyczne wyznaczające dwie formy: Ugreścić/Ugresić⁶.

„Tylko raz obok nazwiska pewnego literata zobaczyłam hasło «transnacionalny», i od razu mu pozazdrościłam”⁷ – napisze Ugreścić. Autorka nie chce być w miejscu, chce być pomiędzy/poza. Taka chęć, zdaniem Heleny Duć-Fajfer, „może znosić ambiwalencję, jaka często bywa udziałem osób poddanych wpływom różnych wartości i wzorów. [Przez bycie pomiędzy – M.D.] osiągnięta zostaje biwalencja, która jest akceptowaniem własnej wielopoziomowej identyfikacji i swobodnym udziałem w różnych kulturach narodowych, prowadzącym do własnej twórczej syntezy różnych elementów kulturowych”⁸. Duć-Fajfer akcentuje określenie „pomiędzy”, Ugreścić odwoła się do klasyfikacji „poza”. Oba mogą, lecz nie muszą, oznaczać tego samego. Wydaje się, że różnica przebiegać będzie na poziomie wpływów. „Pomiędzy” sugeruje przymus wyboru, „poza” oznacza możliwość odrzucenia i wsobności, wspomnianego *empowerment*.

W jednym z esejów Ugreścić stwierdzi, że literatura wciąż niesprawiedliwie i niewłaściwie określana jest jako „uchodźcza”, „etniczna”, „migracyjna”, „emigracyjna”, „diasporowa”⁹. Dział ma się tak tylko dlatego, że język jej opisu nie nadąża za zmieniającą się rzeczywistością. Sama, opierając się na lekturze amerykańskich wykładowców, za właściwy sobie uzna termin „literatura transnarodowa”. Za Azadem Sehanem charakteryzuje ją w następujący sposób:

Transnarodową literaturę rozumiem jako odrębny gatunek literacki; funkcjonuje on poza kanonami narodowymi, porusza tematy, z którymi spotykają się kultury zdeterytorializowane, i zwraca się do

⁶ Sugerując się recepcją polską, w niniejszym esej przyjmuję pisownię powszechniejszą dla polskich wydań książek Dubravki Ugreścić. Spośród 12 tytułów wydanych w Polsce po 2000 roku tylko trzy oznaczone zostały jako publikacje Dubravki Ugresić. Są to w kolejności chronologicznej *Baba Jaga zniosła jajo* (2004), *Forsowanie powieści rzeki* (2005) oraz *Kultura kłamstwa. Eseje antypolityczne* (2006). Wszystkie ukazały się nakładem wydawnictwa Czarne.

⁷ D. Ugreścić, *Czytanie wzbronione*, przeł. D.J. Ćirlić, Izabelin 2004, s. 147.

⁸ H. Duć-Fajfer, *Etniczność a literatura*, [w:] *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M.P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2006, s. 443.

⁹ D. Ugreścić, *Nikogo nie ma w domu*, przeł. D.J. Ćirlić, Kraków 2008, s. 200.

paranarodowych wspólnot i grup. Takie wspólnoty istnieją poza granicami narodowymi, wewnątrz krajów będących gospodarzami, jednak pozostają wobec nich kulturowo albo też językowo zdystansowane, w niektórych wypadkach jednakowo wyobcowane z ojczystego kontekstu kulturowego i kontekstu kulturowego kraju będącego gospodarzem¹⁰.

Autorka nie pisze jednak, czym jest owo równoczesne podwójne zdystansowanie wobec ojczyzny oraz kraju, w którym się przebywa. Nie buduje aparatu pojęć, wpływów, którym ulega twórca. Nie skupia się też na poetyce dzieła ponadnarodowego. Szukając praktycznych rozwiązań dla zbudowanej przez Ugrešić definicji, należy się przyjrzeć jej tekstom. To przede wszystkim siebie bowiem wskazuje jako praktyczkę, która funkcjonuje, czy raczej chce funkcjonować, poza narodowymi kanonami i porusza tematy ważne dla kultur zdeterytoralizowanych.

Terytorium

Rozważane przez Ramazaniego pojęcie wpływu i czerpania z odpowiednich wzorów nie tylko łączy się ze wskazaniem autodefinicji. Przede wszystkim wiąże się ze sprawdzeniem kształtu i źródeł tekstów tworzonych przez badanych twórców i twórczynię. Ugrešić jako pracownik naukowy zajmowała się badaniem prozy twórców rosyjskojęzycznych. Jej lektura oparcie teoretyczne znajdowała jednak w badaniach prowadzonych przez teoretyków wywodzących się lub zamieszkujących zarówno Europę Wschodnią, jak i Zachodnią. Nie oznacza to jednak, że na jugosłowiańskim terytorium dzięki pracy Ugrešić spotykały się dwie odrębne kultury, praktyki pisarskie i czytelnicze. Wspólnotę rozumianą jako możliwość wpływu lub czerpania z przykładu, mody (także w sposób, którego efekt dziś nazwalibyśmy działaniem globalnym lub za Bhabhą określilibyśmy jako praktykę mimikry¹¹) wytyczały ponadnarodowe i ponadgeograficzne kategorie kulturowe: modernizmu i postmodernizmu. Różnicę między wpływem a czerpaniem oddaje zaś wyszczególnione przez Andrzeja Hejmeja rozróżnienie na tradycyjną komparatystykę literacką, której podstawą jest „filologia narodowa” (literatura narodowa) oraz „komparatystkę kulturową, która w drugiej połowie XX wieku, a zwłaszcza w paru ostatnich dekadach próbuje zerwać z wpływologią («pasażami»¹²), ze związkami faktycznymi [...], która kwestionuje porównanie, eksponując w zamian fenomen (nie)porównywalności, która poprzestaje często na przygodnych zestawieniach bądź – jak określa to Spivak – na «powiązaniach»”¹³. To właśnie odruch czerpania, nie wpływu, stanie się głównym mechanizmem budującym pierwsze opowiadania Ugrešić. Ich polski wybór ukazał się w 2004 roku pt. *Baba Jaga zniosła jajo*. Wydawca i tłumaczka umieścili w nim teksty z dwóch tomów opowiadań Ugrešić: *Poza do prozy* (1978) i *Życie jest bajką* (1983). Interpretacja wczesnych

¹⁰A. Seyhan, *Writing Outside the Nation*, Princeton University Press 2001, cyt. za: D. Ugrešić, *Nikogo nie ma w domu*, dz. cyt., s. 200-201.

¹¹Por. H.K. Bhabha, *Mimikra i ludzie. O dwuznaczności dyskursu kolonialnego*, przeł. T. Dobrogoszcz, „Literatura na Świecie” 2008, nr 1-2.

¹²„Pasaż interesuje mnie więc w znaczeniu nie Benjaminowskim, lecz van Tieghemowskim, czyli jako przenoszenie określonej literatury poza właściwe jej granice językowe (czy lepiej powiedzieć: granice kulturowe) w paradygmacie tzw. wpływologii” – napisze badacz. Zob. A. Hejmej, *Komparatystyka. Studia literackie – studia kulturowe*, Kraków 2013, s. 291.

¹³Tamże, s. 292. W cytowanym fragmencie autor odwołuje się do tekstu G.Ch. Spivak, *Komparatystyka ekstremalna*, przeł. D. Kołodziejczyk, „Recykling Idei” 2008, nr 10, s. 130-135.

opowiadać Ugrešić na plan pierwszy wysuwa kategorię postmodernistycznego¹⁴ intertekstu. Agnieszka Wolny-Hamkało pisała, że „to odważna eksploatacja historii literatury na własny, frywolny użytek”¹⁵, ponieważ pisarka poprzez liczne nawiązania i interteksty z literatury rosyjskiej ujawniła w nim swoje literaturoznawcze wykształcenie oraz erudycję. Wspomniana kategoria – postmodernizm – stała się zresztą głównym obciążeniem recepcji powyższych tekstów:

pojęcie to przeniknęło do tutejszego środowiska literackiego z zagranicznych artykułów, przetłumaczonych na chybił trafił. Było czymś w rodzaju plotki z dalekiego świata literackiego, toteż zamiast pojęcia została u nas plotka o pojęciu. Posłużę się moimi własnymi uwagami autorki jako jedynym poważnym źródłem, krytycy doszli do wniosku, że ta książka to typowy postmodernistyczny wytwór, co było grzecznościowym synonimem plagiatu¹⁶.

– skwituje Ugrešić w odautorskim komentarzu do belgradzkiego wydania *Žycie jest bajką* z 2001 roku. Zacytowana uwaga, wzmocniona posłowiem tłumaczki, pojawi się także w polskim wydaniu. Hamkało, pisząc o „frywolnym użytku” literatury, ma rację i jednocześnie jej nie ma, ponieważ zauważona przez krytyczkę frywolność ujawni się w temacie opisywanego tomu prozy, jakim stała się erotyka. Sam zaś – przypisany postmodernizmowi – schemat wykorzystania literatury, intertekstu czy pożyczania postaci nie będzie służył tylko literackiej grze, zabawie. Miast tego będzie on tematyzował brak zdiagnozowany przez Ugrešić. Autorka, polemizując z krytykami, dokładnie zaznaczy własną pisarską motywację: „Zajęłam się najbardziej zaniedbanym polem rodzimej literatury – erotyką. Przeglądając nasze książki, ze zdumieniem odkryłam, że tego tematu spontanicznie dotyczą tylko autorzy piszący dla dzieci”¹⁷. Idiom postmodernistycznej zabawy zostanie tu zastąpiony gestem upomnienia o to, co nieobecne, a sam gest wypożyczenia postaci czy przepisania fragmentu znanego tekstu Ugrešić sfunkcjonalizuje jako ruch krytyczny wobec literackiej rzeczywistości. W pierwszym planie autorka umieści więc kategorie etyczne, a od przedmiotu badań ważniejszy stanie się interpretujący podmiot i jego indywidualne praktyki lekturowe¹⁸. Ze „składnikami literackiego garnca”¹⁹ autorka zapozna czytelników samodzielnie. W ten sposób będziemy mogli się utwierdzić w przekonaniu, że *Hot dog w ciepłym pieczywie* jest nawiązaniem do Gogolowskiego

¹⁴Kategoria postmodernizmu w literaturoznawstwie chorwackim przechodziła skomplikowaną drogę, wpływały na nią dwa zjawiska: moda i polityka. Jej ewolucję opisuje J. Kornhauser, *Kategoria postmodernizmu w literaturoznawstwie chorwackim*, [w:] *Kultury słowiańskie. Między postkomunizmem a postmodernizmem*, red. M. Dąbrowska-Partyka, Kraków 2009. Z kolei Magdalena Dyras pisze wprost o historycznoliterackim nadużyciu. Dowodzi, iż kategoria postmodernizmu w chorwackich dyskusjach literackich pojawia się w połowie lat 80. ubiegłego wieku. „[...] nobilitujący aspekt wczesnej obecności postmodernizmu w chorwackiej kulturze wywiera wpływ na interpretację całego zjawiska. Sadzę, że niejednokrotnie prowadzi to do charakterystycznych nadinterpretacji i w niektórych przypadkach dopisywania postmodernistycznego rodowodu zjawiskom, które mają szczególną, właściwą Chorwacji specyfikę”. Por. M. Dyras, *Re-inkarnacje narodu. Chorwackie narracje tożsamościowe w latach dziewięćdziesiątych XX wieku*, Kraków 2009, s. 138-142.

¹⁵A. Wolny-Hamkało, *Baba Jaga zniosła jajo*, Wyborcza.pl <http://wyborcza.pl/1,75517,2419044.html> dostęp 18.07.2015.

¹⁶D. Ugrešić, *De l'horrible danger de la lecture*, [w:] tejże, *Baba Jaga zniosła jajo*, przeł. D. Ćirlić-Straszyńska, Wołowiec 2004, s. 241.

¹⁷Tamże, s. 242.

¹⁸W taki sposób Hejmej opisuje „niestabilność komparatystyki”, która prowadzi do jej nowego ujęcia. Por. A. Hejmej, *Komparatystyka...*, dz. cyt., s. 72-78.

¹⁹D. Ugrešić, *De l'horrible danger de la lecture*, dz. cyt., s. 243.

Nosa – „odpowiedzią literacką na psychoanalityczno-interpretatorskie bajdurzenie”²⁰, kolejne teksty zaś będą nawiązywały do *Alicji w Krainie Czarów* Lewisa Carrolla (omawiając opowiadanie *Kim jestem*, autorka stwierdzi „20% tekstu zostało przepisane z tej książki”²¹) oraz do Roberta Musila (*Człowiek bez właściwości*), Daniila Charmsa (*Starucha*), Fiodora Dostojewskiego (*Zbrodnia i kara*), Lwa Tołstoja (*Sonata Kreutzerowska*, *Anna Karenina*) i Jorge Luisa Borgesa. Wymienione tropy przenikają do twórczości Ugrešić w formie zapożyczonego zdania, wpisanego weń ich większego fragmentu, umieszczenia w nim pożyczonej postaci literackiej czy nadania mu klimatu literackiego przywołującego pisma jednego z wyżej wymienionych autorów. Jako takie – powtarza autorka – nie mają być zwykłą grą pt. *Pożycz mi swoją postać*, lecz upomnieniem się o tematykę, której Ugrešić nie znajduje w twórczości lokalnych kolegów.

Ważnym tropem wczesnych tekstów Ugrešić stanie się też płęć postaci. Bohaterka będzie figurą, którą Ugrešić postanowi zrehabilitować, wprowadzić do literatury i życia literackiego jako podmiot. W ten sposób jej zbiór stanie się oskarżeniem ówczesnej rzeczywistości:

W tutejszym środowisku literackim mężczyźni interesują się sobą, polemizują ze sobą, oceniają siebie nawzajem, porównują, zachwycają się sobą, poklepują się po ramieniu. [...] W tutejszym środowisku literackim pisarze nie cytują pisarek, nawet sławnych cudzoziemek. Zawsze powołują się na sławnych cudzoziemców. W tutejszym środowisku literackim pisarzami są głównie mężczyźni²².

Co ciekawe, zarzut wystosowany w posłowniu nigdy nie znajdzie rewersu w twórczości samej autorki, która, pożyczając kobiecie postacie, sięgnie do literatury pisanej przez mężczyzn, podobnie jak nie będzie się powoływać na twórczość i cytaty ze sławnych cudzoziemek²³.

Zaprezentowany sposób ilustracji lokalnych problemów literackiego środowiska przy wykorzystaniu mechanizmów literackich zbieżnych z ponadnarodową kategorią postmodernizmu konotuje projekt kultury, który zakłada czytelność odwołań, znajomość ich rodowodu i ich pierwotnych wersji, a także wiedzę dotyczącą współczesnego i lokalnego życia literackiego. W ten sposób Ugrešić łączy to, co uniwersalne, z tym, co lokalne.

Przegląd późniejszych esejów i felietonów pisarki ujawnia lekturę pism publicystycznych i naukowych, których autorzy przedmiotem badań czynili przecięcie kategorii narodu, pochodzenia i wynikłych z tego zależności kształtujących obraz przedstawicieli danego języka/kultury. To nachylenie wiązać można z biografią autorki, ze wspomnianą polityczną emigracją. Wśród przywoływanych twórców znajdują się: Milan Kundera, Nikołaj Gogol, Ilja Ilf, Jewgienij Pietrow, Ivo Andrić, Miroslav Krleža, Czesław Miłosz, a później Slavoj Žižek, Gilles Deleuze, Felix Guattari, Terry Eagleton, Edward Said, Jean Baudrillard, Umberto Eco czy Arjun Appadurai. Oba zestawienia są dla autorki ciągami funkcjonalnymi, znaczącymi. Nie

²⁰Tamże, s. 244.

²¹Tamże, s. 248.

²²Tamże, s. 256-257.

²³Więcej na ten temat w referacie M. Duda, *Biblioteka Dubravki Ugrešić*, wygłoszonym na konferencji *Czytanie... Kobieta, biblioteka, literatura*, Szczecin 23-24.04.2015, Uniwersytet Szczeciński. Wersja drukowana ukaże się pod koniec 2015 roku.

obrazują miejsca, z którego czyta, lecz stan²⁴ czy potrzebę, którą spełnia, pisząc o danych autorach. Rząd pierwszy symbolizował będzie tęsknotę czy nawet melancholię, konotując odruch przyglądania się własnemu wnętrzu. Rząd drugi skojarzyć można z procesem przejścia i spojrzeniem na siebie z zewnątrz, z dystansem. Pojawiający się w poemigracyjnych narracjach pierwszy rząd nazwisk autorka wykorzystywać będzie także jako figurę ironiczną wobec zewnętrznego spojrzenia czytelnika zachodniego, który spróbuje przyszpilić, jednoznacznie sklasyfikować twórczość Ugreścić.

Gatunek

Dalsza lektura esejów autorki *Muzeum bezwarunkowej kapitulacji* ukazuje jej bibliotekę jako zbiór porządkowany nie wedle narodowości czy płci autorów i bohaterów, lecz według gatunków. To nie nazwisko na okładce książki, płeć czy pochodzenie autora kierować będą dalszymi wyborami czytelniczki. Wskazane czynniki będą dla niej nadal widoczne, ale znajdą się w tle. Kluczem wyboru i klasyfikacji stanie się forma. Doskonale unaocznia to *Amerykański fikcjonarz*, który jest zapisem poznawania i porządkowania amerykańskiej kultury. W autorskich hasłach składających się na zmyślony słownik Ugreścić na pierwszy plan wysunie formę. Będzie przyglądać się manualom, instrukcjom, przewodnikom i organizatorom, których porządkowa i wyjaśniająca funkcja nie będzie jednak najważniejsza dla emigrującej autorki – ważniejszy stanie się aspekt ich popularności. Na jego podstawie Ugreścić ogłosi kulturę manuala, „świętych instrukcji”²⁵ konstruujących życie, ta zaś, zdaje się, stanie się punktem wyjścia do późniejszej kodyfikacji innego paradygmatu zabezpieczającego porządek – idiomu *Kultury kłamstwa*.

Najjaskrawszym przykładem spełnienia obu fascynacji autorki – czytania tego, co cieszy się ponadnarodową popularnością oraz tego, co daje prostą receptę na uporządkowanie życia (oba aspekty można traktować wynikowo) – stanie się lektura książek Paula Coelho. Wątek obrazujący zainteresowanie fenomenem brazylijskiego autora Ugreścić umieści w dwóch zbiorach swoich tekstów: w *Czytaniu wzbronionym* (2004) i *Nikogo nie ma w domu* (2008).

Kontekstem dla pierwszej prezentacji Coelho (napisanej w 1998 roku) stanie się zjawisko bestsellera rozumianego jako „rytualizacja zbiorowej niewinności, [...] uświęcony związek między tekstem a czytelnikiem [oraz jako – M.D.] zamknięty system prostych wartości i jeszcze prostszego poznania”²⁶.

Wtapiając się w tłum wczasowiczów wypoczywających nad Adriatykiem, autorka sięgnie po teksty, które zobaczy w rękach innych plażowiczów: „usiadłam na skałce i próbowałam zsynchronizować własny czytelniczy puls z globalnym pulsem literackiego megarynku. Otworzyłam książkę Coelho”²⁷. W następnych kilku zdaniach Ugreścić dokona zręcznego streszczenia fabuły *Walkirii*, po czym zamknie książkę, „zapatrzy się w niebo”²⁸ i stwierdzi, że jej hipoteza

²⁴ „[...] komparatystyka kulturowa [...] jest nie tyle metodą czy procedurą badawczą, ile raczej p e w n ą p o s t a w ą , pewnym zachowaniem człowieka, starającego się rozumieć innego człowieka, jakiś tekst czy też jakieś teksty”. A. Hejmej, *Komparatystyka...*, dz. cyt., s. 92.

²⁵ D. Ugreścić, *Amerykański fikcjonarz*, przeł. D. Ćirlić-Straszyńska, Wołowiec 2001, s. 34.

²⁶ D. Ugreścić, *Eco wśród nudystów*, [w:] tejże, *Czytanie wzbronione*, dz. cyt., s. 72.

²⁷ Tamże, s. 73.

²⁸ Tamże.

znalazła potwierdzenie. Do samego Coelho wróci rok później w tekście zatytułowanym *Alchemia*. Wówczas bestseller klasyfikowany jako gatunek zostanie synonimicznie zestawiony z wyrażeniem *shit*²⁹, a jego atrakcyjność powiązana zostanie z dyspozycyjnością. „Shit jest dostępny dla wszystkich, shit jest tym, co nas wszystkich zespala, w każdej chwili możemy się potknąć o takie gówno, w każdej chwili w nie wdepnąć, poślizgnąć się na nim”³⁰ – zauważy autorka. Do autora *Alchemika* powróci raz jeszcze w marcu 2006 roku, wówczas zainteresuje ją sama postać pisarza. Abstrahując od literatury, ale nie od rynkowego sukcesu autora, przyjrzy się jego biografii. Źródłem wiedzy stanie się strona internetowa promująca jego postać i książki. To drobne przesunięcie – zmiana nośnika z papierowej publikacji na rzeczywistość wirtualną, z czasem stanie się konstytutywne dla kolejnego modelu kultury Ugrešić. Tymczasem życie Coelho doskonale wtapi się w pamiętnikarskie narracje zachodnich celebrytów, które w 2006 roku kodyfikuje autorka. Ich głównym wyróżnikiem ponownie stanie się czytelnicza popularność – nie płeć, pochodzenie czy język, lecz rynkowa wartość, zasięg oddziaływania. Ten aspekt skłoni autorkę do odkrycia wzoru lub przynajmniej części wspólnej dla dzieł, które cieszą się największym czytelniczym rozgłosem. Biogram Coelho stanie się doskonałym przykładem „osobistego pamiętnika” – „najpopularniejszego gatunku literackiego naszych czasów”³¹ i jednocześnie biografii współczesnego „świętego, proroka, pisarza, misjonarza, dobroczyńcy, męża stanu bez państwa, globalnego mędrca, guru i filozofa. Coelho to niebywały przykład autora, który spełnia wszystkie kryteria i kryteria każdego; niczym najwięksi prorocy jest tak samo poważany na wszystkich kontynentach i w sferach wszystkich religii; to duchowy przywódca i sławnych, i anonimowych, i bogatych, i biednych, i młodych, i starych”³². Kwalifikacja „spełnia wszystkie kryteria i kryteria każdego” będzie głównym czynnikiem, dzięki któremu książki Coelho zbudują trzon globalnej biblioteki bez politycznych granic, bez translacyjnych problemów, bez zakorzenienia i wyobcowania, bez różnic. Zaraz obok książek tego pisarza staną kolejne narracje, które „respektują religijny wzorzec”, zawierają „motywy zaczerpnięte z repertuaru religijnego: cierpienie, grzech, wybaczenie i iluminację”³³, są konwencjonalną opowieścią o „dążeniu do mądrości, spokoju, harmonii i oczyszczenia”³⁴. „Refleksja pisarska nie stanowi mocnej strony Paula Coelho, ale nie jest mu to w istocie potrzebne. Albowiem mega popularni pisarze dlatego właśnie są mega popularni, że dają swoim czytelnikom złudzenie, iż pisanie może się przytrafić każdemu” – zawyrokuje Ugrešić.

Zainteresowanie fenomenem Paula Coelho obrazuje to, o czym między październikiem 2003 a lipcem 2005³⁵ roku pisała autorka *Nie ma nikogo w domu*. To praktyczne ujęcie odrębnego gatunku literackiego, który funkcjonuje „poza kanonami narodowymi, porusza tematy, z którymi spotykają się kultury zdeterytoralizowane, i zwraca się do paranarodowych wspólnot i grup. Takie wspólnoty istnieją poza granicami narodowymi”³⁶. Poniekąd spełnia

²⁹Istotną kwestią w lekturze pism Ugrešić pozostanie odruch irytacji autorki, niezadowolenia czy rozczarowania przykrywanego ironią. Więcej na ten temat: M. Duda, *Biblioteka Dubravki Ugrešić*, dz. cyt.

³⁰Tamże, s. 89.

³¹D. Ugrešić, *Opium*, [w:] tejże, *Nikogo nie ma w domu*, dz. cyt., s. 251.

³²Tamże, s. 255.

³³Tamże, s. 248.

³⁴Tamże, s. 249.

³⁵Por. D. Ugrešić, *Nikogo nie ma w domu*, dz. cyt., s. 203.

³⁶A. Seyhan, *Writing Outside the Nation*, dz. cyt., s. 200-201.

więc definicję literatury transnarodowej. W podobny sposób postępuje Ugreścić. Wybiera formę – esej/felieton umieszczany w prasie codziennej, pisze o tym, co ważne dla wspólnoty nieograniczonej językiem, geografą, pochodzeniem. To, co odróżniać ma ją od wskazanego przykładu, a co w przypadku porównywania pozycji rynkowych i zasięgu staje się dla Ugreścić obciążeniem, to „kluczowe pojęcia i tematy kultury transnarodowej – archiwizacja etnicznej, językowej i narodowej pamięci, dyslokacja i *displacement*, kulturowe przesunięcie i *translation*, przenoszenie i tłumaczenie kultur, narracje pamięci, dwujęzyczności, tożsamości multiplikowane, wygnanie”³⁷.

„wszystkie kryteria i kryteria każdego”

„Amatorzy tworzą własną kulturę, która opiera się na zapożyczeniu, ekspropriacji, apriopriacji, interwencji, recyklingu, jednocześnie są kreatorami i konsumentami tej kultury”³⁸ – napisze Ugreścić w książce *Napad na minibar* wydanej w 2010 roku. Fragment tej publikacji – esej *Kultura karaoke*, z którego pochodzi cytowane zdanie – w 2013 roku jako osobny tom ukazał się w polskim tłumaczeniu. W całości *Kulturę karaoke* potraktować można jako próbę opisu nowego paradygmatu kulturowego. Nowa kultura według Alana Kirbiego tymczasowo określona zostaje jako pseudomodernizm. Ugreścić konsekwentnie stosować będzie jednak tytułowy zwrot: kultura karaoke.

Karaoke [...] to najprostszy paradygmat, dający się łatwo zastosować do różnych działań, także niemuzycznych, choćby filmu, literatury, malarstwa [...] to moje nie tak znowu przesadne hasło – kultura karaoke – jest mniej obowiązujące od tych będących wciąż w obiegu: postpostmodernizm, antymodernizm, pseudomodernizm, digimodernizm. Każde z nich, również moje, nie do końca pasuje do treści, którą chcę opisać. A treść jest nowa, co więcej, zmienia się z sekundy na sekundę, zatem to, co chcemy powiedzieć dziś, jutro może zniknąć, nie zostawiając śladu po swoim istnieniu. Żyjemy, można by tak powiedzieć, w epoce likwidatorskiej³⁹.

Z kolejnych rozdziałów cytowanego eseju w interesującym mnie kontekście literatury transnarodowej najważniejszy okaże się ten dotyczący pisarstwa.

Przekonanie o twórczym, pisarskim potencjale każdego, o czym informował Coelho, odmieni nie tylko kształt kultury, ale też jej sposób wykorzystania. Dotychczas kultura mogła się stać płaszczyzną porozumienia, podstawą wspólnego kodu, rezerwuarem informacji. Niosła też możliwość rozpisywania i dopisywania, uzupełniania dzieł, co objawiało się kontynuacjami gatunkowymi, ale też fabularnymi, na przykład w postaci pisanych przez *ficersów* dalszych ciągów powieści lub ich uzupełnieniami zwanymi *fun fiction*. Działania anonimowych autorów, podobne do schematu zapożyczania postaci i pisania ciągów dalszych lub rozlicznych, równoległych wersji czy nawet parodii nie są *novum*. Nieautoryzowanego ciągu dalszego doczekał się Don Kichot, opowieści o królu Arturze, przygody Sherlocka Holmesa czy *Alicja w Krainie Czarów*. Ów proceder opierał się na stałej relacji czytelnika wobec dzieła i autora, którzy pozostawiali czytelną podstawą kontynuacji i odwołań. Śledząc fanowską aktywność rozwijającą się w kulturze multimedialnej,

³⁷D. Ugreścić, *Nikogo nie ma w domu*, dz. cyt., s. 201.

³⁸Tejże, *Kultura karaoke*, przeł. D.J. Ćirlić, Kraków 2013, s. 16.

³⁹Tamże, s. 10.

Ugrešić, a przed nią wydawcy, zauważy, że interwencyjny proceder pisarski niekoniecznie musi mieć cokolwiek wspólnego z wcześniejszą lekturą – procesem czytania dzieł, do których odwołują się *postficersi*.

Przemysł wydawniczy szybko wyszedł naprzeciw nagim instynktom interwencyjnym potencjalnej masy czytelników i najnowsza moda – produkcja *quirk-books* – kwitnie. W edycji Quirk Classics można znaleźć powieści w rodzaju *Sense and Sensibility and Sea Monsters*, *Pride and Prejudice and Zombies* [...] i *Android Karenina*. Autorzy tych książek stosują technikę „miksowania” [...] i do klasycznego, kanonicznego dzieła wrzucają elementy kultury popularnej [...], tak powstały *Mansfields Park and Mummies*, *Alice in Zombieland*, *Romeo and Juliet and Zombies*⁴⁰.

Choć autorzy wymienionych tytułów nazywają je adaptacjami, to recepcyjne ślady ich odbiorców ujawniają nieznajomość oryginału. Zależność zostaje tu odwrócona, to nie Anna Karenina staje się podstawą, lecz doskonale znany czytelnikom owych treści świat androidów. Tytułowa bohaterka będzie tylko urozmaicheniem, elementem „historycznej scenografii”⁴¹. W ten sposób „nowoczesna technologia radykalnie naruszyła strukturę tekstu i dotychczasowy stosunek sił na korzyść Odbiorcy”⁴². Relacja między autorem, dziełem i odbiorcą została odwrócona. To nie twórcy, krytycy i autorzy wpływają na kształt dzieł i kultury. To odbiorcy/konsumenci stają się jej przygodnymi konstruktorami. Pole odniesienia znika, zostaje unieważnione. Ważniejsza staje się indywidualna, wirtualna, więc pozaterytorialna inicjatywa. Poza indywidualnymi pojawiły się także projekty kolektywne autorsko.

Widmo komunistycznej powieści kolektywnej [...] krąży po internecie. [...] *website* The Autobiography of Pain wzywa wszystkich ludzi na świecie, by wzięli udział w pisaniu pierwszej takiej powieści (*a community driven novel*). Inicjatorzy projektu przekonują wyzbyte wszelkich praw autorskich masy, że Ministerstwo bólu należy do wszystkich („*This novel belongs to everyone!*”). Chociaż każdy na prawo zmieniać w kolektywnie pisanej powieści, co chce, jakoś jeszcze nikomu nie przyszło do głowy, by zmienić tytuł powieści⁴³.

Należałoby się zastanowić, czy ów kolektywny projekt, możliwy dzięki internetowej platformie, nie jest właśnie najdoskonalszym, a więc i utopijnym pomysłem skonstruowania dzieła transnarodowego. Tworzone we współczesnym esperanto, języku angielskim kontaminować może wszystkie dostępne środki poetyckie. Jego twórcy czerpać mogą z wszelkich możliwych tekstów kultury. Dzieło niepoddane wpływom i naciskom opierać się może na „indywidualnej praktyce interpretacyjnej [która jako praktyka rozwija się również – M.D.] w polu nowych studiów nad przekładem, studiów mniejszościowych, feministycznych, postkolonialnych, *area studies*, intermedialnych etc.”⁴⁴. Co istotne, dla czytelników i czytelniczek projektów kolektywnych obok możliwości zabrania głosu i pozostawienia po sobie śladu, co, jak twierdzi Ugrešić, ma być podstawą kultury karaoke łączonej przez nią z „narcyzmem, ekshibicjonizmem”⁴⁵, ważna

⁴⁰Tamże, s. 73.

⁴¹Tamże, s. 74.

⁴²Tamże, s. 9.

⁴³Tamże, s. 76.

⁴⁴A. Hejmej, *Komparatystyka...*, dz. cyt., s. 92.

⁴⁵D. Ugrešić, *Kultura karaoke*, dz. cyt., s. 89.

są także „integracja i wspólnota” oraz „uczucie przynależności do kultury”⁴⁶. Kultura karaoke – dosłownie „pustej orkiestry” – oceniona zostanie jednak przez autorkę jako zagrożenie. „To tektoniczne przesunięcie wywróciło do góry nogami cały pejzaż kultury, unicestwiło wiele gatunków, zmieniło percepcję, proces rozumienia, poczucie smaku, wzajemne relacje oraz cały system kulturowy”⁴⁷. Jedynym konstytutywnym warunkiem budowania literackiej wspólnoty z prefiksem „trans” ma więc być odrzucenie kategorii nacjonalistycznych przy jednoczesnym zachowaniu etnicznej pamięci. Autor powinien zostać jednocześnie czytelnym i oddzielnym od pierwotnego dlań kręgu kulturowego i filologicznego znakiem bycia „poza”. Być może z tego powodu teksty Ugreścić tak często inkrustowane są nietłumaczonymi anglojęzycznymi wtrętami, a w podpisach i przypisach jako miejsce przebywania/pisania (Amsterdam) i urodzenia (Zagrzeb) najczęściej wskazuje się miasta, nie państwa. Z tą motywacją związana jest także zapewne podwójna pisownia jej nazwiska. Problematyczna pozostaje jednak kwestia zasięgu i literackiej pozycji.

Cytując postawę autorki-czytelniczki, która chce zrozumieć innych czytelników, Ugreścić wielokrotnie zmieni paradygmat opisywanej przez siebie kultury. Podobnie jak ludzka tożsamość, kultura podporządkowana zostanie procesualności. Jednak w przeciwieństwie do tożsamości, projekt ów nie zawsze budowany będzie na wcześniejszych zasobach, doświadczeniach, treściach. Te, w momencie kodyfikowania *Kultury karaoke*, zostaną zepchnięte z półek, unieważnione. Lektury Ugreścić ukażą rezygnację z kolejnych układów porządkujących bibliotekę. Początek czytelniczej drogi znajduje się w bibliotece z układem narodowym, ten zostanie wielokrotnie zdekonstruowany i uzupełniony układem płciowym/rodzajowym i gatunkowym – „kultura manual” lub zastąpiony układem politycznym – *Kultura kłamstwa*. Po nim zaś biblioteka zostanie przekształcona w formę, z której znikną autor i dzieło – w pozbawioną struktury i porządku *Kulturę karaoke*. W tym punkcie autorka *Ministerstwa bólu* uczyni krok wstecz. Okaze się, że to nie nośnik – internet ani też popularność i międzynarodowa pozycja – jak w przypadku Paulo Coelho, stać się mogą podstawą nadania wymarzonego przez Ugreścić przedrostka „trans”. Transnacionalność jako obiekt zazdrości i pożądania nie jest więc pozbawiona porządku, także buduje hierarchię, tyle że inną niż układ wpływów narodowych, podobnie jak deterytorializacja, która nie polega na braku stałego miejsca, wykorzenieniu, tylko na przesunięciu, przetasowaniu języka i miejsca. Według Ugreścić „symboliczną figurą literackiej kultury zdeterytorializowanej stał się Franz Kafka (który mieszkając w Pradze, pisał w języku niemieckim)”⁴⁸. Ów przykład wskazuje, że kategoria „trans” nie musi być wiązana z procesem globalizacji, a „teza Deleuze’a i Guattariego o literaturze będącej kłaczem [jest tylko – M.D.] inspirującą formułą teoretyczną”⁴⁹. Czym jest zatem marzenie autorki o prefiksie „trans” i czy kiedykolwiek zostanie spełnione? Dlaczego zajmując się opisem tego, co ponadnarodowe – fenomenów Paula Coelho, Kim Kardashian, Elvise Presleya czy Matki Teresy, i śniąc o podobnej etykietce, Ugreścić musi/chce się od nich wyraźnie odciąć i zająć pozycję na marginesie? Być może dlatego, że mimo niechęci do ponawiania gestu innych badaczy i odwoływania się do określenia Goethego „literatura światowa”, stosując literacką takse gatunkową, w której

⁴⁶Tamże, s. 77.

⁴⁷Tamże, s. 9.

⁴⁸D. Ugreścić, *Nikogo nie ma w domu*, dz. cyt., s. 201.

⁴⁹Tamże.

bestseller zestawia z również nietłumaczonym pojęciem *shit*, wciąż się do tej historycznej klasyfikacji odwołuje. Jedynym wyróżnikiem uczyni doświadczanie nowego, szybszego sposobu przepływu informacji i towarów. Wzorce poetyki zostaną nienaruszone. Wyznaczająca je historycznoliteracka hierarchia także. Niezmienne pozostaną też opisywane problemy. Zmieni się tylko ich ujęcie. Kwalifikator narodowy ustąpi indywidualnemu, a ten z kolei zostanie uniwersalizowany. To przesunięcie także nie będzie dotyczyć poetyki, lecz autorskich odczuć.

Reasumując, wydaje się, że w przypadku twórczości Ugrešić miast prefiksu „trans”, powinno się używać określenia „spoza” i nie odnosić go do twórczości, lecz do kondycji pisarki. Kwalifikacja „spoza” wydaje się bardziej adekwatna dla określenia miejsca, z którego obserwuje i pisze autorka. To ujęcie mogłoby też ocalić jej pozycję jako tej, która nie chcąc brać udziału w rynkowych szrankach, bacznie zwraca uwagę na profity zeń płynące. To margines, a nie inna płaszczyzna jest dla Ugrešić miejscem radykalnego otwarcia⁵⁰. Margines daje jej możliwość bywania „poza”, ale nie „ponad”.

⁵⁰Por. bell hooks, *Margines jako miejsce radykalnego otwarcia*, przeł. E. Domańska, „Literatura na Świecie” 2008, nr 1-2, s. 108-117.

SŁOWA KLUCZOWE:

literatura transnarodowa

komparatystyka

D U B R A V K A

ABSTRAKT:

Dubravka Ugrešić określa się jako pisarka transnarodowa. Jej polityczna, geograficzna i kulturowa dyslokacja stała się głównym tematem tekstów prozatorskich, które pisała w ostatnim dziesięcioleciu XX wieku. W kolejnej dekadzie tematem esejów Ugrešić stały się również kwestie związane z rynkiem literatury europejskiej. Autorka śledzi czytelnicze mody, przygląda się też kształtowi i funkcji publikacji określanych jako europejskie lub światowe bestsellery. Jako pisarka i badaczka literatury pochyla nad pojęciem transkultury. Jej wyznacznikiem uczyni doświadczenie nowego, szybszego sposobu przepływu informacji i towarów. Poetyka dzieła nie zostanie jednak naruszona/zmieniona. Podobnie jak historyczno- i krytycznoliteracka hierarchia ustanawiająca ramy kultury i w ironiczny sposób wartościująca kolejne lektury Ugrešić. Autorka-czytelniczka, która chce zrozumieć innych czytelników wielokrotnie zmieni paradygmat opisywanej przez siebie kultury. Rozpatrując relacje między autorem, dziełem i odbiorcą, ustali kulturę karaoke. Tej nie da się jednak oznaczyć jako literatura/kultura transnarodowa. W ten sam sposób nie można też określić literatury tworzonej przez Ugrešić. Rozpoznanie poczynione w tekście pokazują, że w przypadku twórczości Ugrešić zamiast prefiksu «trans» powinno się używać określenia «spoza». To zaś odnieść należy do kondycji pisarki. Kwalifikacja «spoza» wydaje się adekwatna dla określenia miejsca, z którego obserwuje i pisze autorka, nie dla formy jej literackiego dorobku.

t r a n s k u l t u r o w o ś ć

gatunek

bestseller

U G R E Š I Ć

NOTA O AUTORZE:

Maciej Duda – doktor nauk humanistycznych, związany z Poznaniem i Szczecinem, trener, wykładowca (m.in. Gender Studies UAM, Podyplomowe studium Gender mainstreaming przy IBL PAN). Autor książki *Polskie Bałkany. Proza postjugosłowiańska w kontekście feministycznym, genderowym i postkolonialnym. Recepcja polska* (2013), współredaktor trzech tomów raportu *Gender w podręcznikach* (2015). Stypendysta Narodowego Centrum Nauki (Fuga 3). Obecnie prowadzi projekt badawczy pt. *Publicystyczna i prozatorska działalność mężczyzn na rzecz polskich ruchów emancypacyjnych i feministycznych w latach 1842- 1939*.

(Trans)narodowe podróże.

Na przykładzie wybranych utworów
prozatorskich Andrzeja Stasiuka

Sławomir Iwasiów

Podróż to gatunek piśmiennictwa. Zaliczyć możemy do niego zarówno powieść podróżniczą, jak i esej z podróży. Może to być literatura fikcyjna, ale równie dobrze dziennikarskie *non-fiction*. Biografia i autobiografia. Podróż to nie tylko temat danego utworu, ale też jego poetyka – słowa, frazy, style, postaci, światy i tym podobne. Trudno znaleźć współczesny utwór – literacki lub nie-literacki – w którym nie byłoby, choćby nawet najmniejszego, nawiązania do poetyki podróży¹. Pisał ironicznie Roman Zimand: „Podróż? Nic łatwiejszego niż podróż”².

¹ Zob. na ten temat: J. Sławiński, *Podróż*, [w:] M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 1988, s. 363–364. Obszernie o podróży (gatunku) w perspektywie literatury polskiej XX wieku pisała także Dorota Kozicka. Zob. D. Kozicka, *Dwudziestowieczne „podróże intelektualne”*. (Między esejem a autobiografią), „Teksty Drugie” 2003, nr 2-3, s. 41–59.

² R. Zimand, *Gatunek: podróż*, „Znak” 1989, nr 10-12, s. 45. Po raz pierwszy tekst został opublikowany na łamach „Kultury” w numerze 10 i 11 z 1983 roku.

Ten stan rzeczy – czyli spiętrzone zainteresowanie podróżą, zarówno w literaturze, jak i w innych dziedzinach życia – wynika z faktu, że mobilność jest dzisiaj czymś więcej niż tylko wykonywaniem określonych czynności związanych z przenoszeniem się z miejsca na miejsce. Mobilność ma różne oblicza: to sposób, w jaki organizuje się społeczeństwo, to bezustanny przepływ informacji w warunkach globalizacji, to podstawa funkcjonowania kultury. Jeżeli na ludzką egzystencję miałby paść cień globalnej katastrofy, to zapewne byłaby ona związana z nagłym znieruchomieniem. Ziemia nie może się zatrzymać – oznaczałoby to, całkiem prawdopodobny w takiej sytuacji, koniec znanej nam cywilizacji. „Podróżować znaczy żyć”³ – stwierdził słusznie Andrzej Stasiuk i należy chyba jego słowa traktować poważnie.

Mobilność stanowi *Zeitgeist* początku XXI wieku. W książce Jahana Ramazanego pod tytułem *A Transnational Poetics* (2009) kryje się taka oto myśl: literatura, podobnie jak Ziemia, nigdy się nie zatrzymuje. Ramazani pisze głównie o poezji i przede wszystkim ma na myśli tradycję literatury anglosaskiej, która ze swej natury jest, by tak rzec, otwarta, międzynarodowa, kosmopolityczna. Na tym polega oryginalność książki i koncepcji Ramazanego, proklamującego poetykę funkcjonującą ponad tradycjami narodowymi. Literatura „podróżuje”, a kierunki tych swoistych przemieszczeń dają się prześledzić na różnych poziomach, w rozmaitych kontekstach, w twórczości poszczególnych autorek i autorów (piszących po angielsku) nawiązujących do motywu podróży. Tak pojmowana literatura nie zna granic – głównie za sprawą anglijszczyzny, która w czasach globalizacji pomaga przełamywać kulturowe bariery⁴. Trzeba jednak pamiętać, na co uwagę zwróciła Leela Gandhi w książce *Teoria postkolonialna*, że podróżowanie jest charakterystyczną cechą kolonializmu: „W istocie, jak pokazuje studium Pratt, doświadczenie podróżowania – i towarzyszące mu opowieści – było pomocne dla kształtowania imperialnej tożsamości”⁵. Niekwestionowany prekursor badań postkolonialnych, Edward W. Said, stwierdził natomiast w *Orientalizmie*: „Každy europejski podróżnik lub rezydent Wschodu musiał chronić się przed jego szkodliwymi wpływami”⁶. Władzę zatem dzierży ten, kto podróżuje, a kto ma władzę – bez trudu może podróżować.

Wracając do książki Ramazanego, warto zwrócić uwagę, że w rozdziale trzecim, zatytułowanym *Travelling Poetry*, autor pokazuje kilka sposobów „podróżowania” (*travelling*) literatury: po pierwsze, podróżują autorki/autorzy; po drugie, nierzadko utwory literackie – co wydaje się dość oczywiste – są zapisem wrażeń z podróży, a po trzecie – literatura, dzięki niedosłowności języka, posiada moc przekraczania niejednej granicy (kulturowej, narodowej, społecznej). Pisze Ramazani:

³ A. Stasiuk, *Fado*, Wołowiec 2006, s. 39.

⁴ O multikulturalizmie w czasach globalizacji pisał między innymi Andrzej Szahaj w książce *E pluribus unum?* Autor w rozdziale *Multikulturalizm jako reakcja na globalizację i odróżnorodnienie* zastanawiał się nad przyczynami i kierunkami rozwoju wielokulturowości – przede wszystkim biorąc za przykład tradycję amerykańską. W takiej perspektywie multikulturalizm jest wynikiem umasowienia społeczeństwa, reakcją na globalizację, wyrazem chęci odróżnienia się w zhomogenizowanej kulturze kapitalizmu. Zob. A. Szahaj, *E pluribus unum? Dylematy wielokulturowości i politycznej poprawności*, Kraków 2010, s. 131-134.

⁵ L. Gandhi, *Teoria postkolonialna. Wprowadzenie krytyczne*, przeł. J. Serwański, postłowie E. Domańska, Poznań 2008, s. 119.

⁶ E.W. Said, *Orientalizm*, przeł. W. Kalinowski, wstęp Z. Żygulski, Warszawa 1991, s. 250.

A figuratively rich discourse, poetry enables travel in part by its characteristically high proportion of figures of thought, as well as figures of speech. Since *metaphor* derives from the Greek “transfer” or “carry across,” it should come as little surprise that poetry’s figurative language enacts geographic and other kinds of movement⁷.

Diagnoza amerykańskiego badacza zaskakuje prostotą: poezja jest w pewnym zakresie tożsama z ruchem. Język poezji, podobnie jak podróż, dotyczy przestrzeni; pozwala na swobodne przemieszczanie się na poziomie wyobrażeń, skojarzeń, znaczeń. Dlatego poezja (literatura) z łatwością pokonuje granice, a jej język przenika do rozmaitych kultur i tradycji. Dałoby się powiedzieć z grubsza to samo o każdym rodzaju czy gatunku piśmiennictwa – w takiej perspektywie analizy Ramazaniego nie są może odkrywczymi, ale skłaniają do komunikacyjnego przełamywania narodowych, etnicznych czy kulturowych barier. Trzeba mimo to uważać, by nie wpaść w pułapkę neoliberalizmu, przed czym przestrzegał Homi K. Bhabha w przedmowie do książki *Miejsca kultury*: „Istnieje bowiem bardzo wpływowy obecnie rodzaj globalnego kosmopolityzmu, dla którego nasza planeta jest koncentrycznym światem społeczeństw narodowych rozszerzających się na globalne wioski. Jest to kosmopolityzm względnego dobrobytu i przywilejów oparty na ideach postępu bliskich neoliberalnym formom zarządzania i siłom konkurencji wolnorynkowej”⁸.

Jednakowoż teoretycy mobilności – w tym brytyjski socjolog John Urry, autor takich książek, jak *Sociology beyond Societies* (2000), *The Tourist Gaze* (2002), *Mobilities* (2007) i *Mobile Lives* (2010) – twierdzą, że ślady ruchliwości są obecne we wszystkim, co dotyczy aktywności człowieka i to nie tyle w sensie metafory „życia jako podróży” (znanej przynajmniej od czasów *Odysei* Homera), ile dosłowności egzystencji, która praktycznie w całej swej różnorodności podporządkowana jest ruchowi. Przemieszczamy się zatem my sami, korporalnie (chodzimy, jeździmy, latamy itp.), ale podróżują także informacje, obrazy, idee, rzeczy, dzieła sztuki, pieniądze, śmieci... Tę listę można wydłużać w nieskończoność, przypisując ruchliwość wszystkiemu, co znajduje się na horyzoncie ludzkiego doświadczenia. „Kultury same są mobilne za sprawą tych mobilności, podtrzymujących rozmaite wzorce społeczne” – twierdzi Urry. Wizja brytyjskiego socjologa, ujęta głównie w książce *Socjologia mobilności* (2009), jest pociągająca – wszyscy podróżujemy (i wszystko podróżuje), zdaje się myśleć Urry, ale nie zawsze potrafimy zauważyć społeczne konsekwencje tego fenomenu, wśród których najważniejsza polega na zanikaniu jednorodnych struktur społecznych⁹.

Oczywiście nie znaczy to, że w przeszłości ludzie nie podróżowali (i nie pisali o tym), ale nigdy nie robili tego z taką częstotliwością i na tyle rozmaitych sposobów, jak w czasach wycieczek z hotelami *all-inclusive* i Facebooka (które mimo to, o czym należy pamiętać, wciąż nie są dla wszystkich dostępne). Wypada jednak podkreślić, że podróż nie zawsze oznacza nieograniczoną wolność. Hanna Gosk zwróciła uwagę na to zagadnienie we wstępie do tomu *Narracje migracyjne w literaturze polskiej XX i XXI wieku*:

⁷ J. Ramazani, *A Transnational Poetics*, Chicago – Londyn 2009, s. 56–57.

⁸ H.K. Bhabha, *Miejsca kultury*, przeł. T. Dobrogoszcz, Kraków 2010, s. XVII.

⁹ Zob. J. Urry, *Socjologia mobilności*, przeł. J. Stawiński, Warszawa 2009. Tu rozdział: *Podróże*, s. 75–112.

Migracja stanowi jedno z najważniejszych doświadczeń egzystencjalnych człowieka XX i XXI wieku. Jako że często bywała wymuszana okolicznościami politycznymi czy ekonomicznymi, nie chłania, a narzucona, więc opowieść na jej temat zyskiwała mroczne zabarwienie przekazu traumatycznego ze wszystkimi tego następstwami: lukami i niedopowiedzeniami w kwestiach trudno wyrażalnych, niemających wzorów opowiadalności. Migracja to wyzwanie i czynnik tożsamościotwórczy. Może „otworzyć” podmiot na nowe doznania, zainspirować go do działań kreacyjnych, może też „zamknąć” go w przestrzeni wyobrażonej i czasie przeszłym („tam – wtedy”), uniemożliwiając kontakt z nowym otoczeniem albo... pozostawić w stanie zawieszenia i niedookreślenia („pomiędzy”)¹⁰.

Czy tak jest również dzisiaj? W Polsce? W mieście i na wsi – tam, gdzie mieszkamy? Z jednej strony, od 1990 roku Polki i Polacy coraz swobodniej mogą podróżować – w każdym sensie tego słowa, również w perspektywie komunikacji (międzyludzkiej, kulturalnej, literackiej). Z drugiej, powszechne na początku XXI wieku doświadczenie emigracji jest wspólne dla pokolenia urodzonego w latach 80. XX wieku – osoby, które wkroczyły w dorosłość w momencie przystąpienia Polski do Unii Europejskiej i otwarcia zachodnich rynków pracy, są generacją emigrantów. I nie zawsze migrują swobodnie. „Nowoczesna kultura Zachodu jest w dużej mierze dziełem wygnańców, emigrantów, uchodźców”¹¹ – pisał wspomniany już wcześniej Said.

Wśród współczesnych pisarzy polskich – zarówno relacjonujących, jak i diagnozujących mobilność ludzi, rzeczy czy kultur – wyrazistą pozycję zajmuje Andrzej Stasiuk. W pierwszej dekadzie XXI wieku jego podróżnicza książka pod tytułem *Jadąc do Babadag* (2004) zebrała w większości entuzjastyczne lub bardzo dobre recenzje i w 2005 roku została uhonorowana być może najważniejszym wyróżnieniem dla polskich pisarzy – Nagrodą Literacką „Nike”. Tom prozy Stasiuka został przetłumaczony na kilkanaście języków, w tym w 2011 roku na język angielski pod tytułem *On the Road to Babadag: Travels in the Other Europe* przez Michała Kandela i na anglojęzycznym rynku wydawniczym (w USA, Kanadzie i Wielkiej Brytanii) również został wysoko oceniony przez recenzentów. Ciekawy jest tytuł angielskiego przekładu, nawiązujący do *On the Road* Jacka Kerouaca, ponieważ dopowiada niejako sens tej prozy: to „inna Europa” jest tutaj ważna, a tytuł obiecuje nieznanne do tej pory doświadczenie, odkrycie jakiejś tajemnicy. Koreponduje także z konsekwentnie realizowanym przez Stasiuka projektem opowiadania o bliskiej, osobistej, „rodzinnej” wersji Europy. Przywołana wcześniej Hanna Gosk pisała tak o tomie *Moja Europa* (wspólnie z Jurijem Andruchowyczem), zestawiając go z *Rodzinną Europą* Czesława Miłosza: „Przymiotnik «moja» występujący w tytule tomu świadczy o pragnieniu indywidualnego potraktowania tematu”¹².

¹⁰H. Gosk, *Wprowadzenie*, [w:] *Narracje migracyjne w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, red. H. Gosk, Kraków 2012, s. 7.

¹¹E.W. Said, *Myśli o wygnaniu*, przeł. J. Gutorow, „Literatura na Świecie” 2009, nr 9-10, s. 40. Warto pod tym kątem porównać stwierdzenia Saida z książką historyka Jana M. Piskorskiego pt. *Wygnańcy*. Zob. J.M. Piskorski, *Wygnańcy. Przesiedlenia i uchodźcy w dwudziestowiecznej Europie*, Warszawa 2010. Pisze autor na stronie 58, dotykając problemu migracji z początku XX wieku: „W warunkach migracyjnego poruszenia, wiary w możliwości organizacyjno-logistyczne i techniczne, a także rosnących napięć społecznych i narodowych na obszarze imperiów panujących nad ogromnymi przestrzeniami od Bałtyku po Bałkany, w głowach europejskich polityków i planistów niechybnie musiała się pojawić myśl o przesiedleniach przymusowych, znanych dobrze z praktyki kolonialnej”.

¹²H. Gosk, *Opowieści skolonizowanego/kolonizatora, W kręgu studiów postzależnościowych nad literaturą polską XX i XXI wieku*, Kraków 2010, s. 91. Zob. także w tej książce podrozdział: *Miejsce Kresów/pogranicza w „rodzinnej”/„mojej” Europie*, s. 83–92.

Może to przypadek, ale trudno odmówić mu pewnej symboliczności – tom *Jadąc do Babadag* ukazał się w tym samym momencie, kiedy Polska stała się częścią Unii Europejskiej. Warto w związku z tym podjąć kwestię popularności i „przekładalności” utworów polskiego pisarza, ale w perspektywie podróży jako motywu/gatunku/języka literackiego. Na tę problematykę zwróciła uwagę Emilia Kledzik, pisząc: „Twórczość Andrzeja Stasiuka uwielbiana jest przez europejską publiczność czytelniczną za propagowanie odmiennego od popularnego na przełomie XX i XXI wieku modelu turystyki – uprawianej w miejscach, które diametralnie różnią się od tych widniejących w kolorowych obrazkach z prospektów biur podróży”¹³. Nie można przy tym zapomnieć, że chęć opowiadania o podróży ma swoje źródło w biografii pisarza. To doświadczenie więzienne Stasiuka, który w latach 80. odsiedział wyrok za dezercję (co znalazło odzwierciedlenie w debiucie pt. *Mury Hebronu*), było inspirujące dla pisanie o podróżach, najpierw tych „krajowych”, jak w tomach *Opowieści galicyjskie* (1995) czy *Dukla* (1997), a potem dalszych ekskursjach, wschodnioeuropejskich, bałkańskich i wreszcie azjatyckich¹⁴.

A zatem: czy to, o czym pisze Stasiuk w swoich esejach, opowiadaniach czy felietonach z podróży – przede wszystkim w *Jadąc do Babadag*, choć także w tomach: *Fado* (2006), *Dojczland* (2007), *Dziennik pisany później* (2010), *Nie ma ekspresów przy żółtych drogach* (2013) czy *Wschód* (2014) – jest na tyle oryginalne, że często znajduje zainteresowanie wśród zagranicznych wydawców? Czy są to także teksty na tyle uniwersalne, że w dość łatwy sposób mogą być zaprezentowane odbiorcom niekoniecznie oswojonym z literaturą i kulturą Europy Środkowej? Czy jest to, by tak rzec, „(trans)narodowa literatura podróżnicza”?

Od początku swojej pracy twórczej Stasiuk zmagają się rzeczywistością (tą realną i przeżywaną, ale też tą literacką – zapamiętaną i zapisaną). Przede wszystkim, jako podróżnik i prozaik, posiada świadomość niewystarczającej uwagi wobec rzeczywistości – wygląda to tak, jakby zawsze miał za mało czasu, żeby wszystko dokładnie zwiedzić, obejrzeć i opisać. Dlatego porzuca dociekania o teraźniejszości i przyszłości, a zagłębia się w to, co przeszłe. Stasiuk odrzuca rozważania o przyszłości, która jest czymś w rodzaju niechcianego horyzontu:

Bo czym w końcu jest pamięć, jeśli nie wieczną wymianą nominalów, nieustannym dzieleniem i wydawaniem, i liczeniem od początku w nadziei, że bilans się zgodzi, że to, co było, powróci bez manka, w całości, nienaruszone, a może i oprocentowane przez miłość i tęsknotę. Czym w końcu jest podróż, jeśli nie wydatkiem, potem liczeniem tego, co zostało, i przetrząsaniem kieszeni. Cyganie, pieniądze, stemple w paszporcie, bilety, kamień znad rzeki Mát, krowi róg wygładzony przez fale Dunaju w Delcie, blok na pokutu, czyli mandat ze Słowacji, racun parkinrina – kwit parkingowy z Piranu, nota de plata – rachunek z knajpy w Sulinie: dwa razy smażony sum, dwa razy ziemniaki i dwie sałatki, karafka wina, jedno piwo silva – razem osiemdziesiąt pięć tysięcy siedemset...¹⁵.

¹³E. Kledzik, *Pochwała imagologii. Rozważania o obrazie Romów w literaturze polskiej XX wieku*, [w:] *Historie, społeczeństwa, przestrzenie dialogu. Studia postzależnościowe w perspektywie porównawczej*, red. H. Gosk, D. Kołodziejczyk, Kraków 2014, s. 487.

¹⁴Zob. J. Madejski, *Deformacje biografii*, Szczecin 2004. Tu rozdział: *(Auto)biografia i więzienie*.

¹⁵A. Stasiuk, *Jadąc do Babadag*, Wołowiec 2004, s. 233.

W *Jadąc do Babadag*, skąd pochodzi powyższy cytat, bohater pędzi przed siebie; bez przerwy „przetrzęsa kieszenie” i wylicza: miejsca, twarze, nazwy, przedmioty, krajobrazy. Taki punkt widzenia ma sens, ponieważ o podróży raczej opowiada się w czasie przeszłym, jako o czymś dokonanym, zamkniętym, przeżytym. Stasiuk komplikuje tę perspektywę, kiedy stwierdza, że musi podróż wciąż na nowo wymyślać – jego rekonstrukcja jest równocześnie konstrukcją. Opis tego, co było obserwowane, wydaje się zatem dokładny, ale czy nie jest równocześnie (re)kontekstualizowany na bieżąco, podrasowany literacko, w perspektywie rozważań Ramazaniiego – poetycko (nad)organizowany? Na przykład w takim fragmencie:

Trzy miesiące później jechałem o zmierzchu przez wieś Rozpucie u podnóża Słonich Gór. Krowy wracały z pastwisk i szły całą szerokością drogi. Musiałem zwolnić i w końcu całkiem się zatrzymać. Rozstępowały się przed autem jak ruda leniwa fala. Chwytał przymrozek i z nozdrzy buchała para. Były ciepłe, rozdęte i obojętne. Patrzyły wprost przed siebie, w dal, ponieważ rzeczy, przedmioty i pejzaż nie miały żadnego znaczenia. Po prostu patrzyły wskroś tego wszystkiego. I we wsi Rozpucie poczułem ogrom i nieprzerwaną ciągłość świata wokół. O tej samej porze, w tym samym gasnącym blasku, wracały do domów bydłota: od Kijowa, powiedzmy, po Split i do mojego Rozpucia po Skopje i – dajmy na to – Starą Zagorę działo się to samo¹⁶.

Kierowca samochodu widzi krowy na drodze, które, po chwili, kiedy musi zwolnić, wywołują w nim metafizyczne dociekania nad sensem egzystencji. Stasiuk często ucieka w „poetycką” warstwę narracji – tutaj patrzy zza kierownicy, a więc trochę inaczej, niż patrzy się na przykład przez szybę autobusu czy tramwaju. Może ma mniej czasu na rozglądanie się i dlatego sięga po środki stylistyczne, które pozwalają na zbudowanie nastroju jazdy przez górskie tereny? Tego rodzaju „poetyckie” chwytaki są dla autora charakterystyczne. Poetyckość rozumiem tutaj w ten sposób: opisywane miejsca, zdarzenia i ludzie mają na kartach prozy Stasiuka więcej do powiedzenia niż w rzeczywistości – zostają „upoetyzowane”, upiękkszane, dowartościowane. Można zatem odnieść wrażenie, że to obserwujący te wszystkie krajobrazy bohater jest ich twórcą, a wszystkie punkty na mapie, które odhacza, są jego mniejszą lub większą kreacją. Na tym zatem również polega (trans)narodowość: na umiejętności uniwersalnego przedstawienia własnego punktu widzenia.

Z podobną sytuacją mamy do czynienia w zbiorze prozy podróżniczej *Fado*, której bohater, po raz kolejny, obserwuje świat jako kierowca:

Po czterech godzinach dałem za wygraną. Nic chciało mi się czytać mapy. Skręciłem w pierwszy zjazd i wąską serpentyną opuściłem się na dno lesistej doliny. W górze na gigantycznych betonowych przęsłach biegła sześciopasmówka. Światła reflektorów ślizgały się po niebie. Monotonne dudnienie opadało w dół jak ciężki kurz. Po kilku minutach wszystko zniknęło i umilkło. Jechałem przez las. Czasami mijałem jakieś zabudowania. Były ciemne. Wszyscy spali. Nie miałem pojęcia, gdzie jestem¹⁷.

To wybrany fragment z mikroeseju *Autostrada*. Tego rodzaju widoki zza okna mogą się wydawać egzotyczne, ale nietrudno sobie wyobrazić dyskusję na ich temat w międzynarodowym

¹⁶Tamże, s. 38.

¹⁷A. Stasiuk, *Fado*, dz. cyt., s. 7.

gronie. Doświadczenie podróży ma charakter powszechny i może być przyczynkiem do przekraczania kulturowych barier. Przekraczania, ale nie likwidowania – nie zależy bowiem Stasiukowi na homogenizacji, do niej odnosi się raczej z niechęcią. Jak zauważyła Dorota Siwor, autor *Jadąc do Babadag* „eksponuje swoje uznanie dla Cyganów, Albańczyków, wszelkich pariasów cywilizowanej i uporządkowanej Europy”¹⁸.

Podróżowanie jest także motywem przewodnim *Dojczland*, eseju opowiadającego o losach literackiego *gastarbeiters*, który wszczepia i wzdłuż przemierza Niemcy. Bohater zatrzymuje się na dzień lub dwa w niemieckich miastach, przechadza się, obserwuje. Oprócz znanych z poprzednich książek obrazów tętniących życiem metropolii znajdujemy tu także opis doświadczeń z podróżowania pociągami. Jazda koleją to dobra okazja, żeby popatrzeć na współpasażerów:

Pociąg [do Tybingi – przyp. S.I.] był w rodzaju tych podmiejskich, zatłoczony. Jechali sami młodzi. Byłem najstarszy. Potem wsiadł facet w skórzaną kurtkę. Pod pachą miał nowe tablice rejestracyjne. Wyjął telefon i zaczął mówić po serbsku, może po chorwacku, w każdym razie jakoś tak stamtąd. Wyciągnął nogi daleko przed siebie i mówił, mówił, mówił. Próbowałem patrzeć na pejzaż, ale Serb czy może Chorwat mnie rozpraszał. Gadał, jakby był u siebie, jakby czas nie istniał, jakby siedział gdzieś w cieniu, popijał, palił, mądrzył się o polityce, naturze świata i motoryzacji. Za oknem był bawarski listopad, a ja czułem bałkańskie lato¹⁹.

W niemieckiej codzienności bohater-pisarz dostrzega to, co dobrze zna z Bałkanów – „swojskość” przyciąga jego uwagę, przypomina o sobie na każdym kroku, nęci. Serba czy Chorwata da się jednak rozpoznać tylko w bliższym kontakcie, właśnie podczas jazdy pociągiem, w przedziale, kiedy można się do niego zbliżyć, podsłuchać, jakim językiem mówi, zaobserwować charakterystyczne zachowania. Ciekawe jest tutaj jakby „tonalne” przejście od tej sytuacji w pociągu do wyimaginowanego obrazu Bałkanów. Raz opisując tę sytuację bohater znajduje się w drodze do Stuttgartu, raz znowu – jedzie z powrotem do Babadag. Gdyby wrócić na moment do książki Ramazaniengo, można by stwierdzić, że także i na tym opiera się (trans)narodowość literatury, która – w jednym zdaniu, w jednym krótkim fragmencie, na przestrzeni frazy – pozwala pokazać dwa przeciwstawne światy, zderzenie kultur.

W kolejnej podróżniczej historii, opartej na własnych doświadczeniach, Stasiuk powrócił na Bałkany. *Dziennik pisany później* otwiera krótki opis podróży promem do Wlory w Albanii:

Znowu tu jestem. Przy płynął promem z Brindisi. W kabinie nie było okna. Wziąłem karimatę, śpiwór i poszedłem na dziób. Pokład wibrował i cuchnął ropą. Niebo było pełne gwiazd. Natychmiast zasnąłem. Zbudziłem się o świcie. Widać było ląd. Przy burcie stali mężczyźni i patrzyli w stronę zamglonych wzgórz. Stali pojedynczo, nie rozmawiali. Mieli poważne twarze. Płynęli do ojczyzny, ale nie mogłem dostrzec śladów podniecenia ani radości. Poprzez mgłę, poprzez złociste światło poranka widzieli bezbrzeżny smutek swojego kraju²⁰.

¹⁸D. Siwor, *Między obcym a innym – kilka portretów z tożsamością w tle* (Nowak, Kornhauser, Stasiuk), [w:] *Etniczność, tożsamość, literatura. Zbiór studiów*, red. P. Bukowiec, D. Siwor, Kraków 2010, s. 151.

¹⁹A. Stasiuk, *Dojczland*, Wołowiec 2007, s. 8–9.

²⁰A. Stasiuk, *Dziennik pisany później*, Wołowiec 2010, s. 9.

Możemy być pewni: to nie jest wycieczka ponowoczesnego turysty na słoneczne wybrzeże; bohater *Dziennika pisanego później* raczej nie jest typowym obcokrajowcem w hawajskiej koszuli, który narzeka na zepsutą klimatyzację, ciepłe piwo i zimną wodę w basenie. Rejs promem nie należy do atrakcji krajoznawczych, trzeba ją odbyć, przeżyć, opisać, ale opis to, jak widać, porwany, niedokładny – rejs miał miejsce w nocy, niewiele było do oglądania, krótkie zdania, pisane w duchu „antyliteratury” Mirona Białoszewskiego, oddają fragmentaryczność zapamiętanych faktów. Dalej znajdujemy jeszcze jeden fragment opowiadający o rejsie:

W te strony [do Bajram Curri – przyp. S.I.] dotarliśmy wodą. Prom płynął długim i wąskim jeziorem pośród gór i czasem przybijał do brzegu. Wychodziła jedna albo dwie osoby i ruszały niewidoczną ścieżką w stronę przełęczy albo grani zarysowanej gdzieś pod samym niebem. Czasami na kogoś czekał ktoś z osłem. Jezioro nazywało się Komani. Było sztuczne i przypominało fiord. Ciągnęło się przez kilkadziesiąt kilometrów. Rzekę Drin zamknęto zaporą, żeby produkować prąd. Do przystani w Koman jechało się czarnym tunelem wydrążonym w skale. Tunel wyglądał jak naturalna jaskinia. Furgonetka ledwo się mieściła²¹.

Świat widziany z pokładu promu wygląda inaczej niż przez szybę samochodu albo pociągu – szczególnie wtedy, gdy nie ma na co patrzeć, bo wkoło rozpościera się tylko woda. Narracja staje się leniwa, jakby niedokończona (nieskończona?), płynie powoli. Czytając prozę Stasiuka, można dojść i do takiego wniosku: podróż, przez Polskę, Bałkany, Europę Wschodnią i Zachodnią, nigdy się nie kończy, trwa niczym niespokojny sen w obcym kraju.

Maciej Duda – interpretując pisany z Jurijem Andruchowiczem dwugłos *Moja Europa. Dwa eseje o Europie zwanej środkową* (2000) – stwierdził: „Stasiuk, zakreślający cyrklem na mapie okrąg swojej Europy, z ulgą zauważa, że nie ma w nim Rosji ani Niemiec”²². Mimo wszystko pisarz odwiedza i te kraje, między którymi, jak w uścisku, tkwi Polska. W książkach z drugiej dekady XXI wieku Stasiuk przedstawia nieco inne tereny i odmienne niż wcześniej krajo-brazy. W zbiorze felietonów *Nie ma ekspresów przy żółtych drogach* pisarz krętymi drogami prowadzi czytelników jeszcze dalej niż do tej pory: do Chin (m.in. opowiadając w przykuwającym uwagę tekście o postaci przewodniczącego Mao), do Mongolii, a w autobiograficznej relacji z podróży pod tytułem *Wschód* wypuszcza się do kraju do tej pory rzadziej odwiedzanego:

W dwa tysiące szóstym pierwszy raz pojechałem do Rosji, ponieważ chciałem zobaczyć kraj, w którego cieniu upłynęły mi dzieciństwo i młodość. Chciałem również zobaczyć duchową ojczyznę mojego pege-eru. Wysiadłem na lotnisku w Irkucku po trzynastu godzinach podróży. Lot z Moskwy miał trwać pięć godzin, ale z niewiadomych powodów zamiast w Irkucku wylądowaliśmy o poranku w Bracku i kazali nam wychodzić. Szary deszcz padał na szary beton²³.

Należałoby rzec i tak – wiele rzeczy się zmienia na świecie, natomiast podróże Stasiuka, mimo różnych azymutów, z reguły są do siebie podobne. Ziemowit Szczerek słusznie pisał

²¹Tamże, s. 12.

²²M. Duda, *Polskie Bałkany. Proza postjugosłowiańska w kontekście feministycznym, genderowym i postkolonialnym. Recepcja polska*, Kraków 2013, s. 35.

²³A. Stasiuk, *Wschód*, Wołowiec 2014, s. 20–21.

o autorze *Wschodu*: „Andrzej Stasiuk jest dla mnie tym, czym płyta, którą lubię: biorę którąś z jego książek, otwieram dowolny fragment i czytam parę stron – tak samo, jakbym słuchał przypadkowych kawałków muzycznych”²⁴. Nawet w Rosji pisarz znowu znajduje podobne miejsca, podobnych ludzi, prawie takie same krajobrazy. W rozmowie na łamach „Nowej Europy Wschodniej” mówił: „Rosja najciekawsza jest tam, gdzie zanika jej europejskość, gdzie graniczy z Azją. Ciekawi mnie, jak ten świat się przełamuje”²⁵.

Prawdopodobnie najbardziej poruszającym fragmentem *Wschodu* jest spotkanie bohatera z matką w jej domu. Jakby nieco niespokojny i melancholijny syn, który chciałby już ruszyć w drogę, nie potrafi wytłumaczyć starej kobiecie, skąd w nim potrzeba nieustannego podróżowania. „Jaka to męka, mówi rano. Szura i postępuje. Otwiera drzwi i wpuszcza poranne światło. Jaka, pytam. Że tak musisz jeździć, odpowiada”²⁶. Czy przymus podróżowania może być uciążliwy? Zygmunt Bauman upatrywał napięcia pomiędzy wolnością a zniewoleniem w figurze ponowoczesnego turysty: „Turysta płaci za wolność: prawo do ignorowania tubylczych uczuć i trosk, do otaczania się własną siecią znaczeń, nabywa on w trybie transakcji handlowej”²⁷. Stasiuk jest jednak zupełnie innym typem podróżnika, raczej bliższym tradycji amerykańskich beatników w rodzaju Jacka Kerouaca niż późnokapitalistycznych konsumpcjonistów.

Sedno najnowszej literatury opowiadającej o podróży jest trudne do uchwycenia – przykład prozy Stasiuka dowodzi, że tkwi ono w wielu miejscach: na marginesach wiejskich krajobrazów, w centrach wielkich miast, na bezdrożach, pod górami śmieci wysypiska cywilizacji zachodniej, w rzeczywistości wirtualnej, w podróżach po najbliższej okolicy i w dalekich wycieczkach. W ruchliwości i znieruchomieniu. W auto/bio/geo/grafiach, by użyć terminu ukutego przez Elżbietę Rybicką²⁸.

Kiedy Dorota Wodecka, dziennikarka „Gazety Wyborczej”, pytała Stasiuka o cel i sens jego podróży, pisarz odpowiadał: „Za każdym razem jest inaczej”²⁹. Czytanie jego tekstów może być pożyteczne z punktu widzenia tworzenia poetyki transnarodowej – gdyby miał powstać zbiór/kanon międzynarodowej literatury podróżniczej, to Polskę reprezentowałby zapewne Andrzej Stasiuk. W *Fado* pisze przecież – jakby przypominał sobie słowa Zimanda – „Bo jechać to jest nic. Najważniejsze zaczyna się potem, właśnie teraz, gdy wszystko już znieruchomiło, struchlało i powoli obraca się w nicość”³⁰.

²⁴Z. Szczerek, *Niechciana Polska*, „Nowa Europa Wschodnia” 2014, nr 6, s. 164.

²⁵*Na Wschodzie bez zmian. Z Andrzejem Stasiukiem rozmawia Grzegorz Nurek*, „Nowa Europa Wschodnia” 2015, nr 1, s. 13.

²⁶A. Stasiuk, *Wschód*, dz. cyt., s. 44.

²⁷Z. Bauman, *Włóczęga i turysta: typy ponowoczesne*, [w:] tegoż, *Etyka ponowoczesna*, przeł. J. Bauman i J. Tokarska-Bakir, przekład przejrzał Z. Bauman, Warszawa 1996, s. 328.

²⁸E. Rybicka, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014, s. 282.

²⁹*Życie to jednak strata jest. Andrzej Stasiuk w rozmowach z Dorotą Wodecką*, Warszawa 2015, s. 176.

³⁰A. Stasiuk, *Fado*, dz. cyt., s. 9.

SŁOWA KLUCZOWE:

PODRÓŻ

literatura polska po 1989 roku

Europa Środkowa

proza

t r a n s n a r o d o w o ś ć

ABSTRAKT:

Celem artykułu jest przedstawienie podróźniczych wątków w twórczości Andrzeja Stasiuka na tle teorii Jahana Ramazaniego, amerykańskiego literaturoznawcy z University of Virginia, autora książki *A Transnational Poetics* (2009). Teoria Ramazaniego daje się streścić w następujący sposób: sensem literatury jest podróżowanie, a utwory – przede wszystkim poetyckie – posiadają cechy podobne do podróży, są dynamiczne, zmienne, przekraczają granice. W takiej perspektywie samego Andrzeja Stasiuka – autora prozy podróźniczej – można przedstawić jako pisarza (trans)narodowego, specyficznego, ale równocześnie uniwersalnego. Gdyby trzeba było ułożyć (trans)narodowy kanon literacki, to Stasiuk mógłby reprezentować obszar kultury polskiej.

NOTA O AUTORZE:

Sławomir Iwasiów – ur. 1983 w Szczecinie, doktor nauk humanistycznych, literaturoznawca, krytyk literacki. Autor książki *Reprezentacje Europy w prozie polskiej XXI wieku* (Szczecin – Zielona Góra 2013), a także artykułów z zakresu najnowszej literatury i wybranych zagadnień medioznawczych. Wspólnie z Jerzym Madejskim zredagował *Interpretatywny słownik terminów kulturowych* (Szczecin 2014). Współpracuje z działem literatury dwutygodnika „artPAPIER”. Od 2008 roku jest redaktorem prowadzącym Zachodniopomorskiego Dwumiesięcznika Oświatowego „Refleksje”. Pracuje jako adiunkt w Zakładzie Mediów i Komunikowania (Instytut Polonistyki i Kulturoznawstwa Uniwersytetu Szczecińskiego). Zastępca kierownika Szkoły Języka i Kultury Polskiej dla Cudzoziemców przy Wydziale Filologicznym US.

P o e t y k a t r a n s n a r o d o w a

Jahan Ramazani

Poezja, nowoczesność, globalizacja

Narrator poematu *The Schooner „Flight”* Dereka Walcotta, marynarz przezywany w dialekcie karaibskim Shabine¹ ze względu na jasnobrązowy kolor skóry, w pamiętny sposób deklarował swoje międzyregionalne związki i dziedzictwo:

I'm just a red nigger who love the sea,
I had a sound colonial education,
I have Dutch, nigger, and English in me,
and either I'm nobody, or I'm a nation².

Shabine byłby „nikim”, gdyby warunek bycia kimś stanowiła przynależność do pojedynczej grupy kulturowej czy etnicznej; gdyby literacki głos był rozpoznawalny o tyle, o ile można mu przyporządkować kategorię narodowości; lub gdyby XIX-wieczny brytyjski historyk James Anthony Froude miał rację, pisząc o kulturowo i etnicznie zróżnicowanych Karaibach: „nie ma tam ludzi w prawdziwym znaczeniu tego słowa”³. Jednak w Walcottowskim manewrze z przydomkiem – niezwykle wymownym szyfrem poetyckiego „ja” przybieranym zarówno przez podstępного Odyseusza, jak i Emily Dickinson czy Sylwię Plath – ów rzekomy „nikt” tryska cielesnością, cielesnością ulokowaną genetycznie w jego fikcyjnym ciele przez holenderskich, afrykańskich i angielskich przodków, cielesnością rozmaitych narodowych i etnicznych literatur, którą bo-

¹ *Shabine* [slang] – używane głównie na Karaibach (w takich krajach, jak np. Dominika czy Saint Lucia) określenie osoby o jasnobrązowej skórze, najczęściej potomka lub potomkini mężczyzny rasy białej i kobiety rasy czarnej lub kobiety rasy białej i mężczyzny rasy czarnej [przyp. tłum.].

² D. Walcott, *The Schooner „Flight”*, [w:] tegoż, *Collected poems, 1948–1984*, New York 1986, s. 346: „Jestem tylko czerwonym Murzynem, który kocha morze, / Odebrałem staranne, kolonialne wykształcenie, / Mam w sobie Holendra, Murzyna, Anglika, / I albo jestem nikim, albo jestem narodem”.

³ J.A. Froude, *The English in the West Indies; or, The Bow of Ulysses*, New York 1887, s. 347.

hater literacki inkorporuje⁴. Ten „nikt” składa się z wielości. Będąc zaś „narodem”, przypomina mnogi, nieredukowalny konglomerat nie w sensie społeczności zjednoczonej wspólnym pochodzeniem i językiem, zamieszkującej określone terytorium, jak w przypadku narodu Holendrów lub Anglików czy nawet – w rozszerzonym sensie – narodu panaafrykańskiego. Reprezentując międzykulturową (*cross-cultural*) i międzyrasową (*cross-racial*) różnorodność, obwieszcza swe pluralistyczne więzi z Morzem Karaibskim i brytyjską edukacją podyktowaną zza morza. Jego ulokowana w basenie Morza Karaibskiego odyseja opowiedziana jest pentametrem jambicznym z rymami krzyżowymi i w standardowej angielszczyźnie, zakłócaną przez tamtejsze potrójne metrum wypowiedzi i karaibskie formy czasownikowe („who love the sea”). Kontrast pomiędzy rasistowskim, ordynarnym językiem użytym w odwołaniach do afrykańskiego dziedzictwa – aczkolwiek dumnie przewartościowanego – a sformułowaniami w standardowej angielszczyźnie stosowanymi przy opisie jego europejskiej części, ukazuje dotkliwą dysproporcję sił pomiędzy kulturowymi półkulami, które w dykcji, gramatyce i ciele Shabine’a uległy zespoleniu. Pojawszy, że nie wpasowuje się w tożsamościowe scenariusze ani białych osadników, ani czarnych nacjonalistów, Shabine ogłasza: „Nie dysponuję nacją – poza imaginacją”⁵. Jak wskazuje ta gra słów, Walcott, podobnie jak wielu innych nowoczesnych i współczesnych poetów, postrzega poetykę wyobraźnię jako transnarodową, wykraczającą ponad naród siłę, która sięga poza granice terytorialne i normy prawne⁶.

Walcottowski Shabine nie jest bynajmniej pierwszą ani ostatnią z tych „zespolonych” figur XX-wiecznej poezji angielskiego kręgu kulturowego – by przywołać „pospólnego ducha, znajomego bardzo” (*compound familiar ghost*) T.S. Eliota, którego spektralny adres nie przez przypadek łączy w sobie elementy angielskie i amerykańskie, włoskie (*terza rima*) oraz irlandzkie (ponad pół tuzina nawiązań do Yeatsa)⁷. Narratorka na poły autobiograficznego *Anglo-Mongrels and the Rose* Miny Loy jest świadkiem dziwnie komicznej relacji seksualnej pomiędzy ojcem – węgierskim Żydem a matką – angielską protestantką, która zaowocowała wydaniem na świat „skundlonego” potomstwa oraz

⁴ Homer, *Odyseja*, *Pieśń IX*, domena publiczna, E. Dickinson, 288: *I'm nobody! Who are you (Jestem Nikim! A ty?)*, przeł. S. Barańczak, „Zeszyty Literackie” 1989, nr 28, s. 65, S. Plath, *Tulipany*, przeł. J. Hartwig, [w:] *Dziki brzośkwinię. Antologia poetek amerykańskich*, wybór J. Hartwig, przeł. J. Hartwig, S. Barańczak i in., Warszawa 2003, s. 125-128.

⁵ D. Walcott, *The Schooner „Flight”*, dz. cyt., s. 350.

⁶ Używam pojęcia „transnarodowy” jako określenia dla wierszy i innych tekstów kultury, które stylistycznie, topograficznie, intelektualnie bądź w inny sposób przekraczają granice narodów – w książce kładziony jest nacisk na pewne przykładowe grupy transnarodowych utworów poetyckich. Niektóre wiersze są w sposób bardziej oczywisty „transnarodowe” od innych – na przykład wiersze T.S. Eliota od wierszy Williama Carlosa Williamsa lub poezja Christophera Okigbo od poezji Okota p’Biteka. Dodatkowo nakładam to pojęcie na soczewkę hermeneutyki, przez którą obserwuję i badam przekraczające naród właściwości poezji. W tym sensie jeszcze szersza gama różnych typów poezji zorientowanej globalnie bądź lokalnie może ujawnić transnarodowe znamiona i powiązania. W moim użyciu „transnarodowego” kładę nacisk na wymiany i związki nie pomiędzy poszczególnymi podmiotami państwowymi, jak sugeruje czasem określenie „międzynarodowy”, ale w poprzek granic państw i narodów, regionów i kultur. Niemniej jednak idealne terminy nie istnieją – używane w kontekstach: „transnarodowy”, „międzynarodowy”, „globalny”, „ziemski”, „kosmopolityczny”, „międzykulturowy (*cross-cultural*)”, „świat” oraz pokrewne, poprzez rozmaite odcienie znaczeniowe, mają wydobyc rozmaite aspekty ekstranarodowej poetyki, której badań się podjąłem. Podobnie niedoskonałego słownictwa używam do opisu międzykulturowych procesów, takich jak „hybrydyzacja”, „kreolizacja”, „interkulturyzacja”, „urdzennianie” (*indigenization*) itp. Definiuję i występuję w obronie „hybrydyzmu” w mojej książce *The Hybrid Muse: Postcolonial Poetry in English*, Chicago 2001, s. 179-184.

⁷ T.S. Eliot, *Little Gidding*, przeł. J. Niemojowski, [w:] tegoż, *Wybór poezji*, wybór tekstów K. Boczkowski, W. Rulewicz; wstęp W. Rulewicz, koment. K. Boczkowski, W. Rulewicz, przeł. K. Boczkowski i in., Wrocław 1989, s. 312.

narodzinami jej „skundlonego” poematu⁸. Esej, będący zadaniem domowym w *Theme for English B* Langstona Hughesa, połączy afroamerykańskiego studenta i europejsko-amerykańskiego wykładowcę w dyskusji na temat dysproporcji sił, tak międzykulturowej jak skomponowana dwuwargowo lista ulubionych „nagrań – Bessie, bop, Bach”⁹. „Czy jestem panią, czy niewolnicą / Pochodzę z Londinium czy z Nubii?” – pyta teatralnie „złożona” bohaterka Zuleika, afroromańska, czarnoskóra Brytyjka, bohaterka *The Emperor’s Babe* Bernardine Evaristo¹⁰. To właśnie imię Marilyn Chin – „Mei Ling” przepisane przez ojca poetki, emigranta z Chin zafiksowanego na punkcie amerykańskiej gwiazdy, jako „Marylin”, staje się metaforą rozszczepionej pomiędzy dwie półkule tożsamości w *How I Got That Name* – ponadpacyficznym poemacie splecionym z wątków chińskich i konfesyjnych, zaczerpniętych z europejskiego modernizmu oraz czarnego feminizmu¹¹. Powyżsi międzykulturowi bohaterowie wraz z całą grupą innych uosabiają różnorodność transnarodowych poezji XX-wiecznych i późniejszych będących przedmiotem tej książki – od modernizmu Williama Butlera Yeatsa, Thomasa Stearnsa Eliota, Ezry Pounda, Miny Loy, Wystana Hugh Audena, poprzez renesans harlemski Claude’a McKaya, Jeana Toomera i Langstona Hughesa, twórczość północnoamerykańskich poetek tworzących po drugiej wojnie światowej – Elizabeth Bishop i Sylvi Plath, północnoatlantyckich poetów – Seamusa Heaney, Tony’ego Harrisona i Paula Muldoona, współczesnych „rdzennych Amerykanów” – Dionisio D. Martinez i Li Younga Lee, „czarnoskórych Brytyjczyków” – Lintona Kwesi Johnsona i Bernardine Evaristo, aż po twórczość postkolonialnych afrykańskich, karaibskich i południowoazjatyckich poetów, takich jak Wole Soyinka, Lorna Goodison i Agha Shahid Ali. Pomimo że kreolizacja, hybrydyzacja i tym podobne są postrzegane często jako egzotyczny, wielokulturowy margines oficjalnych postępów w ramach poszczególnych historii literatur i odrębnych poezji narodowych, wspomniane dynamizmy międzykulturowe są prawdopodobnie siłą napędową poetyckiego, nowoczesnego i współczesnego rozwoju oraz innowacyjności.

Badanie poezji w kontekstach transnarodowych może się wydawać mało uzasadnione. Globalna mobilność innych form kulturowych, takich jak media cyfrowe i kino jest błyskawicznie dostrzegalna, zaś większość opracowań dotyczących literackiego kosmopolityzmu odnosi się do prozy – pewna badaczka stworzyła teorię kosmopolitycznej wspólnoty uczuć jako „wyobraźni narracyjnej”¹². Poezja jest częściej postrzegana jako lokalna, regionalna, słowami Eliota: „uparcie narodowa”, a według Audena: „najbardziej prowincjonalna ze sztuk”¹³. Inny krytyk podsumowuje poezję jako „ekspresję i utrwalanie więzi lokalnych”, „nosiciela indywidualnych przywiązań: do matki, domu, ziemi ojczystej”¹⁴. Podczas gdy interdyskursywna i interkulturowa przepuszcza-

⁸ M. Loy, *Anglo-Mongrels and the Rose*, [w:] tejsze, *The Lost Lunar Baedeker*, red. R.L. Conover, J. Society, Highlands 1982, s. 109-172.

⁹ L. Hughes, *Theme for English B*, [w:] tegoż, *The Collected Poems of Langston Hughes*, red. A. Rampersad, D. Roessel, New York 1997, s. 410.

¹⁰ B. Evaristo, *The Emperor’s Babe*, London 2001, s. 201.

¹¹ M. Chin, *How I Got That Name*, [w:] tejsze, *The Phoenix Gone, the Terrace Empty*, Minneapolis 1994, s. 16-18.

¹² M. Nussbaum, *Cultivating Humanity*, Cambridge MA 1997, s. 85-112. Dwa odmienne zdania na temat fabuły i kosmopolityzmu prezentują Rebeca Walkowitz w *Cosmopolitan Style: Modernism beyond the Nation*, New York 2006 i Timothy Brennan w *At Home in the World: Cosmopolitanism Now*, Cambridge MA 1997. Zob. także nacisk na narrację w dwóch wydaniach specjalnych opublikowanych w tym samym roku: *Anglophone Literature and Global Culture*, „South Atlantic Quarterly” 100, nr 3, 2001 i *Globalizing Literary Study*, *PMLA* 116, nr 1, 2001.

¹³ T.S. Eliot, *The Social Function of Poetry*, [w:] tegoż, *On Poetry and Poets*, New York 1957, s. 8; W.H. Auden, *Writing*, [w:] tegoż, *The Dyer’s Hand and Other Essays*, New York 1968, s. 23.

¹⁴ R.E. Livingston, *Global Knowledges: Agency and Place in Literary Studies*, *PMLA*, 116, 2001, s. 150-151. Livingston wnikliwie analizuje teorie globalizacji.

ność (*porosity*) prozy jest przedmiotem regularnych analiz, utwory poetyckie, a zwłaszcza lirykę postrzega się jako dziedzinę zwrotów kulturowo i psychologicznie skierowanych do wewnątrz, formalnie umocowaną w takich kanonicznych cechach, jak: zwięzłość, autorefleksywność, zwartość dźwiękowa, rytmiczność, afektywność i kunsztowność.

Według słynnego rozróżnienia Michaiła Bachtina cechami poezji są: „dośrodkowość”, „jednorodność”, „jedność i zamknięty charakter”, zaś strukturę powieści charakteryzują: dialogowość, dwugłosowość, różnojęzyczność i odśrodkowość¹⁵. Łatwo byłoby zakwestionować taki podział, przywołując kontrargumenty – sam Bachtin przyznawał, zwłaszcza odnośnie XX wieku – że jego klasyfikacja ulega rozmyciu, a XX-wieczną poezję postrzegał jako radykalnie sprozaizowaną¹⁶. Powszechna interkulturowość w poezji postkolonialnej i mniejszości etnicznych oraz antyromantyczność poezji modernistycznej i lingwistycznej w sposób naturalny podały w wątpliwość Bachtinowską definicję jednolitej, zsubiektywizowanej i monologicznej poezji. Jednak być może bardziej owocna od uchYLENIA tej teoretycznej antytezy okaże się próba przebadania, jak transnarodowe utwory w rodzaju *Schooner „Flight”* Walcotta sprzęgają ze sobą biegunowe przeciwieństwa. Ich cechą jest różnojęzyczność – często jednak zinternalizowana (np. poprzez – w autorefleksji Shabine’a – krzyżowanie dyskursu dialektu ze standardowym), a także psychokulturowe nakierowanie do wewnątrz – zgoda – ale rozproszone w międzykulturowej różnorodności (Shabine jako skupiony na sobie poeta i zarazem karaibska kolektywność). Wykazują one Bachtinowską intencjonalność dośrodkową (poeta staje się Shabine’em), której jednak przeciwdziała odśrodkowa siła kosmopolitycznego doświadczenia, aluzji i podróży. Paradygmat współwystępowania dośrodkowych i odśrodkowych dążeń poezji omija Scyllę ściśle poststrukturalnych modeli, w których wiersz jako dyskursywny kolaż jest wyssany z subiektywności, i Charrybde modeli nadmiernie podkreślających intencjonalność, w których wiersz jako wypowiedź prywatna zostaje zredukowany do autorskiego aktu mowy. Choć wiele transnarodowych wierszy poprzez swą zwartość, samoświadomość i dźwiękową gęstość reprezentuje „liryczność”, uwiadamiając się w nich także Bachtinowska dialogowość, różnojęzyczność i hybrydyzm – ostatniego z wymienionych pojęć Bachtin używa na określenie literackiej mieszanki „wypowiedzi, stylów, języków i wartości”¹⁷. Międzykulturowa poezja od Eliota i Sterlinga Browna po Brathwaite’a, Muldoona i Grace Nichols nie może być zredukowana do sugerowanej przez Bachtina lirycznej jednorodności – poeci zastępują ją przemieszczaniem się pomiędzy kodami dialektu i języka standardowego, zderzaniem mowy potocznej z wypowiedziami literackimi, inspirowaniem sobą wzajemnie gatunków rdzennych i obcych, łączeniem brzegów odległych lokalności, umieszczaniem jednych dyskursów w ramach innych, przysposabianiem zapożyczonych form, by mogły obejmować skrajności. Ponieważ skondensowanie poezji wymaga intensywnego zestawiania wykluczających się idiomów, pejzaży dźwiękowych, tropów i podgatunków, poezja – ulegająca sile tej konwergencji i rozszczelniająca się pod jej wpływem – umożliwia dokładny wgląd w to, jak międzykulturowe wektory globalnego modernizmu niekiedy współgrają, innym razem kolidują, a czasem kontrapunktują się wzajemnie. Z tego powodu włączenie poezji do krytycznych debat na temat globalizacji może pomóc w skoncentrowaniu uwagi na skreolizowanej strukturze transnarodowego doświadczenia, które poezja formalnie i wyobrazeniowo ucieleśnia.

¹⁵M. Bachtin, *Słowo w powieści*, [w:] tegoż, *Problemy literatury i estetyki*, przeł. W. Grajewski, Warszawa 1982.

¹⁶Zob. M. Eskin, *Bachtin on Poetry*, „Poetics Today” 21, nr 2, 2000, s. 384-386.

¹⁷M. Bachtin, *Słowo w powieści*, dz. cyt., s. 133.

Wierszem z lat 60., który sugeruje umocowanie poezji w „matce, domu i ziemi ojczystej”, jest *Heavensgate* Christophera Okigbo z inwokacją do lokalnej wschodnionigeryjskiej bogini rzeki zawartą w poniższym fragmencie:

Before you, mother Idoto
naked I stand;
before your watery presence,
a prodigal

leaning on an oilbean,
lost in your legend¹⁸.

Wiersz ten ukazuje wytęsknioną komunie z czczoną od pokoleń boginią wiejskiego strumyka płynącego nieopodal Ojoto, gdzie Okigbo dorastał – będącego częścią Biafry, za którą zginął w walce podczas nigeryjskiej wojny domowej w 1967 roku. Środki wykorzystane na okoliczność spotkania – podczas którego uniżony opiera się o totemiczne zachodnioafrykańskie drzewo (*oil-bean tree*) należące do bogini – obejmują: obrazowanie wodnego odbicia, formuły zwrotów liryki drugoosobowej, symetrię dwóch pierwszych i dwóch ostatnich strof, epanalepsę w zwrocie „watchman for the watchword”, aliterację „leaning on an oilbean, / lost in your legend”. Poetyckie zasoby wiążą mówiącego z jego toponimicznie i botanicznie umiejscowionym światem. Wiersz może być odczytywany jako wypełnienie przez Okigbo przeznaczonej mu życiowej funkcji – objęcie odziedziczonych po dziadku kapłańskich powinności względem potoku Idoto.

Jak jak na ironię jednak, poetycka mitologizacja powrotu do korzeni jest poprowadzona okrężną drogą – poprzez zachodni modernistyczny synkretyzm i wiersz wolny, chrześcijańską opowieść o synu marnotrawnym oraz – w ostatnich dwóch wersach – język psalmów¹⁹:

Under you power wait I
on barefoot,
watchman for the watchword
at *Heavensgate*

out of the depths my cry:
give ear and hearken...²⁰.

¹⁸Ch. Okigbo, *Heavensgate*, [w:] tegoż, *Labirynty, with Path of Thunder*, London 1973, s. 3. „Przed tobą, matko Idoto / nagi stoję; / przed twym wodnym jestestwem, / marnotrawny / oparty o oleiste drzewo, / zbłąkany w twej legendzie”. Do książek krytycznych na temat poezji Okigbo zaliczają się: *Critical Essays on Christopher Okigbo*, red. U. Esonwanne, G.K. Hall, New York 2000 i *Critical Perspectives on Christopher Okigbo*, red. D.I. Nwoga, Washington DC 1984. Dwoma pomocnymi esejami wprowadzającymi są: *The Achievements of Christopher Okigbo* Roberta Fräsera ([w:] R. Fraser, *West African Poetry*, Cambridge 1986, s. 104-137) i *The Poetry of Christopher Okigbo* Davida Richardsa ([w:] *Debating Twentieth-Century Literature, 1900-1960*, red. R.D. Brown, S. Gupta, New York 2005. Korzystałem również z niepublikowanego manuskryptu Chukwumy Azuonye *Christopher Okigbo at Work: Towards a Pilot Study and Critical Edition of His Previously Unpublished Poems, 1957-1967*.

¹⁹„Usłysz, Panie, moje słowa, / zwróć na mój jęk uwagę; / natęż słuch na głos mojej modlitwy” (Psalm 5) i „Z głębokości wołam do Ciebie, Panie, / o Panie, słuchaj głosu mego! / Nakłoń swoich uszu” (Psalm 130).

²⁰Ch. Okigbo, *Heavensgate*, dz. cyt., s. 3 (elipsa w oryginale): „Twej mocy oddany wyczekuję / bosy / jak strażnik na hasło / przy *Heavensgate*; / z głębokości wołam do ciebie / nakłoń uszu i wysłuchaj...”.

Poprzez swą głęboką aluzyjność i pamięć formalną wiersz zarówno umiejscawia, jak i odmiejszcawia podmiot. Mimo decyzji o powrocie do ojczyzny, przykłada on do politeizmu Igbo język monoteistycznej modlitwy, stosuje łacińskie inwersje składniowe i afrykanizuje modernistyczną koncepcję poezji jako intymnego rytuału werbalnego. Fragment ukazujący kapłańską ofiarę składaną lokalnej bogini jest także, według wprowadzającego komentarza Okigbo, orfickim poszukiwaniem kreatywnej siły poezji, którego domyślnym rezultatem jest właśnie czytany przez nas wiersz²¹. Skoro mówiący podmiot jest zarazem synem marnotrawnym, psalmistą, orfickim poetą i ofiarnikiem Igbo, to bogini, do której się zwraca – ukazująca się kolejno pod postaciami lwicy i syreny – jest bóstwem rzeki Igbo, Matką Ziemią, muzą, kulturą maternalistyczną, Eurydyką, Madonną oraz ukochaną. Okigbo trzyma w zanadru cały wachlarz poetyckich narzędzi, których źródła tkwią w Igbo, chrześcijaństwie, klasycyzmie i wysokim modernizmie. Podczas gdy Walcottowski Shabine eksponuje rażące kontrasty pomiędzy wykluczającymi się sferami jestestwa, ten podmiot spina bieguny bliskich i odległych odniesień poprzez poetyckie zastosowania muzycznych rezonansów, aliteracji i płynnej składni, pozostając w zgodzie z deklarowanym przez Okigbo poglądem, że jego europejskie, afrykańskie i inne dziedzictwa wzajemnie sobie nie zaprzeczają²². Pomimo tych różnic, i dla Okigbo, i dla Walcotta i dla wielu innych autorów poezja stanowi język będący w stanie pośredniczyć pomiędzy pozornie zastygłymi opozycjami lokalności i globalności, swojskości i obcości, poprzez zawieszenie czasem wykluczających roszczeń do prawdy w obrębie odmiennych systemów religijnych i kulturowych, zderzonych ze sobą przez kolonializm i nowoczesność oraz poprzez włączenie ich do gry.

Jeżeli nowoczesność jest „z natury rzeczy globalizująca”, jak ujmuje to Anthony Giddens, to XX- i XXI-wieczny udział poezji w procesach odbywających się w poprzek geograficznych i politycznych granic powinien być aksjomatyczny²³. Jako katolicki Igbończyk albo igboński katolik, klasycznie wyedukowany i wychowany po afrykańsku, selekcionujący w Nigerii manuskrypty na zlecenie Cambridge University Press, Okigbo żył i zbudował korpus swoich dzieł, opierając się na rozmaitych globalnych i ekskolonialnych, krzyżujących się porządkach – podobnie jak na swoje sposoby czynili to inni transnarodowi poeci od Pounda po Walcotta i od Loy po Chin. Mówiąc wprost, w nowoczesności globalna czasoprzestrzeń skurczyła się, ludzie podróżowali i migrowali częściej niż kiedykolwiek, technologia i systemy komunikowania umożliwiły wymianę idei, obrazów i głosów pomiędzy odległymi lokalnościami; imperia wprawiły w ruch swoje armie, religie, towary, kanony i artefakty; wojska rozpętywały konflikty na całym świecie, a kapitalizm „zglokalizował” produkty i usługi ponad granicami krajów. Globalizacja – rozumiana tutaj jako zjawisko mające za sprawą imperiów i handlu długą historię, ale w nowoczesności, a zwłaszcza w XX stuleciu gwałtownie rozpędzone²⁴ – jest pojemnym, amorficznym terminem, skupiającym rozmaite, odrębne, lecz nakładające się procesy, którego zróżnicowane aspekty są uwypuklane w poszczególnych modelach teoretycznych.

²¹Ch. Okigbo, *Introduction*, [w:] tegoż, *Labiryntys*, dz. cyt., s. xi.

²²M. Whitelaw, *Interview with Christopher Okigbo (1965/1970)*, [w:] *Critical Essays on Christopher Okigbo*, dz. cyt., s. 55.

²³A. Giddens, *Konsekwencje nowoczesności*, przeł. E. Klekot, Kraków 2008, s. 47.

²⁴Tamże.

Globalizacja jest często ukazywana jako jednokierunkowa homogenizacja i okcydentalizacja świata. W takim modelu akcentowana jest nieustępliwa asymetria ekonomicznych i politycznych sił w świecie oficjalnej dekolonizacji. Rzeczywiście, część poetów w swoim sprzeciwie na wymazywanie ich kulturowych światów uczyniła z poezji narzędzie oporu przeciwko spustoszeniom sianym przez (neo)kolonializm i nowoczesność, o czym przekonamy się w rozdziale szóstym. Już w *Song of Lawino* z 1966 roku, obszernym poemacie autorstwa Okota p'Bitek, mieszkanka aczolijskiej wioski – kobieta imieniem Lawino, uprzedzając antyglobalistyczny dyskurs, skarży się na wypieranie tradycyjnych afrykańskich praktyk przez zachodnie technologie, potrawy, tańce, religie i ideały piękna. Do swego męża – rozkochanego w białości, wypierającego się Afryki kierowcy mercedesa zwraca lament:

Listen, Ocol, my old friend,
The ways of your ancestors
Are good,
Their customs are solid
And not hollow....
.....
I do not understand
The ways of foreginers
But I do not despise their customs
Why should you despise yours?²⁵.

Ale Ocol jest już stracony – ucieleśnia całkowicie imperialistyczne nastawienie wobec wiejskiej kultury afrykańskiej, uznając ją za prymitywną i wsteczną. On i inni jemu podobni ubierają się, jak donosi Lawino:

As if they are in the white man's country.
At the height of the hot season
The progressive and civilized ones
Put on blanket suits
And woolen socks from Europe,
Long under-pants
And woolen vests,
White shirts;
They wear dark glasses
And neck-ties from Europe.
Their waterlogged suits
Drip like the tears
Of the *kituba* tree
After a heavy storm²⁶.

²⁵O. p'Bitek, „*Song of Lawino*” and „*Song of Ocol*”, London 1984, s. 41: „Słuchaj, Ocol, mój stary przyjacielu / Tryby twoich przodków / Są dobre, / Ich zwyczaje są pewne / A nie jałowe... / / Nie pojmuję / Trybów cudzoziemców / Ale nie pogardzam ich zwyczajem / Dlaczego ty wzgardziłeś swoim?”.

²⁶Tamże, s. 45: „Jak gdyby byli w kraju białych ludzi. / W najgorętszej porze / Ci postępowi i cywilizowani / Nakładają ciężkie garnitury / I wełniane skarpety z Europy, / Długie kalesony, / Wełniane kamizele, / Białe koszule; / Noszą ciemne okulary / I krawaty z Europy. / Ich przemoczone garnitury / Kapią jak łzy / Z drzewa *kituba* / Po silnej burzy”.

Dokonane przez Lawino porównanie ociekających potem garniturów do „drzewa *kituba* / Po silnej burzy” jest ironicznym oswojeniem faktu, że jej mąż durzy się we wszystkim, co zachodnie. Okot – stanowczy obrońca afrykańskich kultur przed asymilacją z Zachodem – utrwała w czułym etnograficznym detalu pieśni, tańce, lekarskie i religijne praktyki egzystujących w wiejskiej kulturze Aczoli.

Pomimo tego, forma, układ i język jego długiego poematu jednak problematyzują postrzeganie poezji jako lokalnego czy narodowego środka oporu przeciwko hegemonicznej nowoczesności. *Song of Lawino* – stroniąc przecież od wełnianego kostiumu – łączy obszerny zachodni monolog dramatyczny wierszem wolnym z powtórzeniami i oralną spontanicznością aczolijskich pieśni; w poetyckiej dykcji słowa z języka aczoli i częściowo przetłumaczone przysłówia przeplatają się z topornie zafrykanizowaną angielszczyzną; antyzachodni regionalizm jest zasilany, jak na ironię, zachodnim antropologicznym wykształceniem Okota²⁷. Literacki transnacionalizm wiersza inspiruje dialog pomiędzy jednokierunkowym naporem zachodniej homogenizacji a argumentami adwokata lokalności. Wiersze tego typu poprzez swój język, formę i tematykę stanowią ekspresję i wyobrażeniową wersję rywalizacji sił globalizacji i regionalizacji, obcych wpływów i rdzennego oporu. W *Omerosie*, późniejszym długim poemacie, podejmującym temat ekonomicznej globalizacji, Walcott umieszcza w wulkanicznym piekle „zdrajców”, czyli oficjeli z lokalnego rządu, którzy „dostrzegli w tej ziemi widoki / z hoteli” i tym sposobem stali się współnikami przemysłu turystycznego w grabieży jego ojczystej Saint Lucii²⁸. A jednak Walcott przyznaje, że jego utwór ma także współudział w turystycznym wyzysku wyspy, jej malowniczego ubóstwa i okrutnej historii. Poeta jest niczym jego bohater, Philoctet, który na początku książki „uśmiecha się do turystów”, a za dodatkową opłatą „pokazuje im bliznę”, emblematyczną dla ran niewolniczych pokoleń²⁹. Poemat zarazem powstaje w konflikcie współpracuje z globalną siecią, która naznacza jego ukochaną wyspiarską lokalność turystyczną monotonią, ale równolegle uczestniczy w narodzinach wyjątkowej syntezy zawartej w tym międzykulturowym eposie. Poemat, podobnie jak inne, w których dochodzi do konfrontacji między niesymetrycznymi, sprzecznymi światami, uwidacznia to, co Homi Bhabha określał jako „szczelinowe” (*interstitial*) – trzecią przestrzeń zrodzoną z wyobrażeniowych „negocjacji niewspółmiernych różnic”³⁰.

Złożona struktura tych utworów udowadnia, że model homogenizującej globalizacji nie jest predysponowany do analizy poetyckiego wariantu transnacionalności. Ponadto przyłożenie go do poezji i innych form kulturowych stwarza ryzyko metodologicznego powielenia totalizacji, którą w zamyśle potępia. Poezja obnaża uproszczenia w opinii Andreasa Huyssena, mówiącego że: „lokalne przeciwstawia się globalnemu jako autentyczna tradycja kulturowa, podczas gdy globalne funkcjonuje jako [...] siła alienująca, dominująca i dezintegrująca” oraz „że tylko lokalna kultura lub kultura jako lokalność jest dobra, autentyczna i trwała, zaś globalne formy kulturowe zasługują na potępieniu jako manifestacje kulturowego imperializmu”³¹.

²⁷Por. rozdział z mojej książki poświęcony poematowi: J. Ramazani, *Hybrid Muse...*, dz. cyt., s. 141-178.

²⁸D. Walcott, *Omeros*, New York 1990, s. 289.

²⁹Tamże, s. 3, 4.

³⁰H.K. Bhabha, *Miejsca kultury*, przeł. T. Dobrogoszcz, Kraków 2000, s. 239.

³¹A. Huyssen, *Geographies of Modernism in a Globalising World*, [w:] *Geographies of Modernism: Literatures, Cultures, Spaces*, red. P. Brooker, A. Thacker, New York 2005, s. 9, 13.

Tak radykalny paradygmat ukazuje „poszczególne kultury narodowe” jako coś, co Frederic Jameson nazywał „jednolitą siecią zwyczajów i praktyk, budujących totalność lub system”, do tego stopnia zagrożoną przez „jednostkową nowoczesność”, że niewielką pomocą będzie przebadanie dynamiki nachodzenia na siebie prądów oraz wymian w obrębie poetyckich form, gatunków i słowników, niezależnie od ewentualnych dysproporcji pomiędzy nimi³². Niuanse kulturowych napływów i odpływów rozmywają się, gdy przyjmujemy, że niezachodnia poezja i inne formy ulegają nieodwracalnemu „popsuciu” lub „rozpuszczeniu” na skutek wpływów zachodnich. W jednej z niewielu krytycznych prac dotyczących poezji i globalizacji Stephen Owen ubolewa nad mającą miejsce w modernizmie degradacją autentycznie „lokalnej” i „narodowej” poezji chińskiej do zhomogenizowanej „poezji świata”³³. Podobnie autorzy *Toward the Decolonization of African Literature* utyskują, że modernizm wywiera na takich poetów jak Okigbo imperialistyczną presję i wpycha afrykańską literaturę oralną na tory reakcyjnej i egoistycznej twórczości z udziałem pisma³⁴.

Jednak uważniejsze spojrzenie na transnarodową poezję wydobywa na jaw bardziej złożone schematy asymilowania się i stawiania oporu. Krytyka, która ostrzega zarówno przed globalizacją, jak i każdym poszczególnym wierszem jako tekstem w jego dosłownym znaczeniu – czymś, co zostało utkane z czasem sprzecznych, a czasem współpracujących dyskursów, form, technik i ideologii – powinna raczej się zwrócić ku modelom dialogu czy uwikłania, zestrojonym z „rosnącym zakresem, intensywnością i prędkością globalnych współoddziaływań” i „pogłębiającym się splątaniem lokalności i globalności”³⁵. Tego typu modele uwzględniają zarówno homogenizację, jak i heterogenizację, uniformizację i przeciwstawną dywersyfikację. Stuart Hall podkreśla, że siły „homogenizacji i przyswajania” oraz „lokalne praktyki oporu i kontestacji” ujawniają się „dokładnie w tym samym momencie”³⁶. Taki wiersz jak *Song of Lawino* jest egzemplifikacją lokalnego oporu, ale – poprzez swój formalny i konceptualny hybrydyzm – stanowi także miarę przystosowania się i przemodelowania hegemonicznego jarzma, przeciwko któremu występuje. Według Arjuna Appaduraia, dla którego „zasadniczym problemem współczesnych relacji globalnych jest napięcie pomiędzy kulturą homogenizacją a kulturą heterogenizacją”, przesadny nacisk na homogenizację uniemożliwia wzięcie pod uwagę, że „siły napływające z różnych metropolii do nowych społeczeństw są osławiane w ten czy inny sposób z co najmniej taką samą prędkością, z jaką do nich docierały: dotyczy to w tym samym stopniu muzyki i stylów budownictwa mieszkaniowego, co nauki i terroryzmu, widowisk i konstytucji”³⁷. Okigbo urzecznił zachodnie formy poetyckie, by oddać hołd lokalnej boginie rzeki Igbo zamieszkującej nieopodal jego rodzinnej wioski, Okot natomiast przemodelowuje zachodni monolog, by udzielić literackiego głosu wiejskiej społeczności Aczoli. Obaj poeci unaocniają to, co antropolog Ulf Hannerz miał na myśli, mówiąc

³²F. Jameson, *Notes on Globalization as a Philosophical Issue*, [w:] *The Cultures of Globalization*, red. F. Jameson, M. Miyoshi, Durham 1998, s. 63; tegoż, *A Singular Modernity*, New York 2002.

³³Wyrażenie „ulegają popsuciu” zaczerpnąłem od Jamesona: *Notes on Globalization...*, dz. cyt., s. 63; S. Owen, *World Poetry*, „New Republic”, November 19, 1990, s. 28-32, zob. tegoż, *Stepping Forward and Back: Issues and Possibilities for 'World' Poetry*, „Modern Philology” 100, 2003, s. 532-548.

³⁴O.J. Chinweizu, I. Madubuike, *Toward the Decolonization of African Literature*, Washington, DC 1983.

³⁵D. Held i in., *Global Transformations: Politics, Economics, and Culture*, Stanford 1999, s. 2.

³⁶S. Hall, *The Local and the Global: Globalization and Ethnicity*, [w:] *Culture, Globalization and the World-System*, red. A.D. King, London 1991, s. 34.

³⁷A. Appadurai, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis 1996, s. 32.

o kulturowych przedsiębiorcach Trzeciego Świata, którzy „szperają i majsterkują” przy obcych formach, wytwarzając nowe, bardziej odpowiadające ich doświadczeniom – na wzór tego, co Janet Abu-Lughod określał „orientacją” zachodnich wpływów kulturowych³⁸. W takim modelu globalizacji (zawdzięczającym swój kształt studiom postkolonialnym) kultura, jak opisuje to Revathi Krishnaswamy, nie jest postrzegana jako jedynie „unilinearne” transmisja, „ponieważ dynamizmy pomiędzy kulturowymi/geograficznymi regionami uwzględniają zawsze: selekcję, interpretację, przetłumaczenie, mutację i adaptację – procesy warunkowane przez takie pojęcia, jak «indygenizacja» i «wernakularyzacja» – a także kulturę-adresata, wnoszącą własne zasoby – na dialektyczną modłę, ponad kulturowy import”³⁹. Kwame Anthony Appiah stwierdza, że homogenizując, globalizacja „jest w równym stopniu zagrożeniem dla homogeniczności”, ponieważ ludzie „wciąż wynajdują nowe formy różnicy: nowe fryzury, nowe slangi, a nawet, od czasu do czasu, nowe religie” – a także, moglibyśmy dodać, nowe rodzaje poezji⁴⁰. Zauważywszy więc straty spowodowane przez globalizującą nowoczesność, możemy także rozpoznać, jak poeci – tworzący w dziedzinie szczególnie obfitującej w formalne i językowe tropy – skreolizowali i wyobrażeniowo przewartościowali globalne siły, by dać wyraz swojemu specyficznemu doświadczeniu zglobalizowanej lokalności i lokalizującej się globalności.

W przeciwieństwie do jednokierunkowego, homogenizującego modelu, transnarodowe prądy poezji można opisać jako poruszające się wahadłowo, wielokierunkowo lub, posługując się określeniem teoretyka kreolizacji Édouarda Glissant’a – ruchem pętli i powrotów (*le retour et le détour*)⁴¹. Kamau Brathwaite zauważa, że jak na ironię, karaibscy pisarze dostrzegli w rytmach swej lokalnej mowy materię poetycką dzięki nie komu innemu jak T.S. Eliotowi, którego głos krążył po Barbados za pośrednictwem transmisji British Council – twórcy stawali się bardziej „rdzenni” poprzez równoległe rozwijanie waloru „nowoczesności”. W innej wymianie, odbywającej się między dwiema półkulami i analizowanej w piątym rozdziale tej książki, Ezra Pound odkrywa w haiku i innych wschodnioazjatyckich formach kulturowych możliwość przełamania impasu europejskiego symbolizmu na rzecz imagistycznej poetyki naturalnego obrazu, choć możliwe, że opierając się na twórczo naiwnym niedoczytaniu dalekowschodniej poezji jako niesymbolicznej⁴². Nie sugeruję bynajmniej, że globalne łączy transnacionalizmów,

³⁸U. Hannerz, *Scenarios for Peripheral Cultures*” i J. Abu-Lughod, *Going Beyond Global Babble* – oba artykuły w: *Culture, Globalization and the World-System*, dz. cyt., s. 124, 133.

³⁹R. Krishnaswamy, *Postcolonial and Globalization Studies: Connections, Conflicts, Complicities*, [w:] *The Postcolonial and the Global*, red. R. Krishnaswamy, J.C. Hawley, Minneapolis 2008, s. 11. Odnosnie punktów styczności i rozbieżności między badaniami w naukach humanistycznych (postkolonializm) a społecznymi (globalizacja) zob. także: S. Gikandi, *Globalization and the Claims of Postcoloniality*, „South Atlantic Quarterly” 100, nr 3, 2001, s. 627-658.

⁴⁰K.A. Appiah, *Cosmopolitanism: Ethics in a World of Strangers*, New York 2006, s. 101-103. Por. opis Appiaha, jak zagraniczne show telewizyjne przyswajane są w obrębie lokalnych kontekstów kulturowych, zmieniających ich znaczenia (s. 108-111) i przeciwstawną opinię Jamesona o globalnej „amerykanizacji” bądź standaryzacji kultury, unicestwieniu lokalnych różnic” będących rezultatem eksportu amerykańskich programów telewizyjnych (F. Jameson, *Notes...*, dz. cyt., s. 57-58, 70).

⁴¹É. Glissant, *Caribbean Discourse: Selected Essays*, przeł. J.M. Dash, Charlottesville 1989, s. 14-26; tegoż, *Le Discours antillais*, Paris 1981, s. 28-36.

⁴²Na temat wczesnej wiary Pounda, że wschodnioazjatyckie obrazowanie poetyckie jest przedstawiające, niealuzyjne i wyzbyte konwencji zob.: M. Xie, *Ezra Pound and the Appropriation of Chinese Poetry*, New York 1999, s. 41, 69, 223. Obrony „niedoczytania” i „niezrozumienia” chińskiej poezji przez Pounda jako lektury produktywniej podjęła się Xiaomei Chen: *Rediscovering Ezra Pound: A Postcolonial 'Misreading' of a Western Legacy*, „Paideuma” 22, nr 2-3, 1994, s. 81-105 – ta i inne prace krytyczne dotyczące tematu zyskały pożyteczne podsumowanie [w:] E. Hayot, *Critical Dreams: Orientalism, Modernism and the Mind of Pound's China*, „Twentieth-Century Literature” 45, nr 4, 1999, s. 511-533.

u Brathwaite'a ukierunkowane na północ, zaś u Pounda na wschód, są tym samym: nagrania z „mroźnej Punocy”, które odsłuchuje Brathwaite, wyprodukowane zostały przez propagandowe ramię Imperium Brytyjskiego, natomiast przywłaszczenia przez Pounda minimalistycznej azjatyckiej techniki nie można potraktować jako niewinnego w obliczu amerykańskiego ekspansjonizmu⁴³. Pomimo tych geopolitycznych rozbieżności, obaj poeci projektują poetyki reagujące lokalnie, paradoksalnie, poprzez rajd wokół globu. Znajdując pożywkę w międzynarodowej, wiecznie ewoluującej składnicy form, technik, gatunków i obrazów, poszczególne wiersze są ekspresją lokalności, a równolegle – formalnie, lingwistycznie i aluzyjnie zwracają się także w innych kierunkach. Być może najbardziej wyraziste XX-wieczne poetyckie świadectwo wschodnioafrykańskiego doświadczenia – *Song of Lawino* Okota – pośredniczy w przekazie życia aczolijskiej wioski częściowo dzięki reterytorializacji etnograficznej *Pieśni o Hajawacie* Longfellowa i biblijnej *Pieśni Salomona*⁴⁴. Nawet gdy poeta powraca do lokalnych bądź regionalnych zdarzeń, wyobrażeń, języków i formalnych składowych poezji, przeplata je – zwłaszcza gdy jest mowa o globalizującej się nowoczesności – transnarodowymi elementami.

Przez swe dążenia do stworzenia teorii kategorii międzykulturowości w skali globalnej, orientalizm – koncepcja głosząca, że Wschód jest wytworem dyskursu, egzotycznym wobec Zachodu i jemu podporządkowanym – pomógł oświecić istotną część wzajemnych stosunków Wschodu i Zachodu – czy też globalnej północy i południa⁴⁵. Jednak niektóre zastosowania wczesnego paradygmatu transkontynentalnych studiów Edwarda Saida, dość przewrotnie, bagatelizują ponadgraniczne moce poezji i raczej utwierdzają, niż problematyzują granice tożsamościowe. Krytyka sprowadzająca wysoki modernizm i późniejsze międzykulturowe „przywłaszczenia” do orientalistycznej kradzieży lub prymitywnego egzotyzowania, niesie ryzyko ograniczenia zamiast otwarcia możliwości globalnej lub transnarodowej analizy⁴⁶. Intelktualna rama zamkniętego i nieprzepuszczalnego systemu dyskursywnego, determinującego relacje Zachodu z orientem nie jest adekwatna – jak przekonuję w rozdziale piątym – do opisu przeciwstawnych napięć w obrębie zachodniego modernizmu, sugerowanych przez wiersze Yeatsa, Eliota, Pounda, w których kulturowo „obce” tworzywo bywa przyswajane częściowo lub fragmentarycznie i dzięki temu, przynajmniej w jakimś stopniu, zachowana zostaje możliwość zakwestionowania bądź rozszczelnienia kulturowej *episteme* ich tekstów. Jak pisze Dennis Porter, takie „przyciszone głosy i energie sprzeciwu wobec hegemonii” kwestionują „monolityczny” orientalizm⁴⁷. Orientalizm nie jest także wydolnym modelem, jak zaryzykuję stwierdzić w rozdziale siódmym, do badania międzynarodowych (*cross-national*) aliansów, które Said – ostatecznie przeciwstawiający się ograniczeniom swojego wczesnego paradygmatu – analizował w obrębie poezji dekolonizacji. Tego typu przymierza, zawiązywane często

⁴³E. [Kamau] Brathwaite, *Calypso*, [w:] tegoż, *The Arrivants*, New York, 1973, s. 49. Na temat amerykańskich ambicji Pounda zob. J. Nock-Hee Park, *Apparitions of Asia: Modernist Form and Asian American Poetics*, New York 2008, s. 23-56.

⁴⁴K. Peterson, *Okot p'Bitek, Interview*, „Kunapipi” 1, nr 1, 1979, s. 89; *An Interview with Okot p'Bitek*, „World Literature Written in English” 16, 1977, s. 282-283.

⁴⁵E. Said, *Orientalism*, przeł. M. Wyrwas-Wiśniewska, Poznań 2005.

⁴⁶Zob. na przykład: M. Torgovnik, *Gone Primitive: Savage Intellectuals, Modern Lives*, Chicago 1990 lub E. Marx, *The Idea of a Colony: Cross-Culturalism in Modern Poetry*, Toronto 2004. Por. także krytykę tego typu podejść [w:] M. Perloff, *Tolerance and Taboo: Modernist Primitivism and Postmodernist Pieties*, [w:] *Prehistories of the Future: The Primitivist Project and the Culture of Modernism*, red. E. Barkan, R. Bush, Stanford 1995, s. 339-354.

⁴⁷D. Porter, *Orientalism and Its Problems*, [w:] *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: A Reader*, red. P. Williams, L. Chrisman, New York 1994, s. 153-154, 155.

na linii Południe–Południe, były czasem zawierane ponad biegunowym podziałem świata, jak w przypadku twórczości takich poetów z Północy, jak Yeats, Allen Ginsberg, Tony Harrison i Joy Harjo, którzy wplatali swe doświadczenie w literatury i kultury Południa.

Być może najbardziej znanym i kontrowersyjnym przykładem artystycznego przywłaszczenia, dokonanego ponad linią podziału Północy i Południa, jest wkomponowanie przez Pabla Picassa afrykańskich masek i form w obraz *Panny z Awinionu* (1907). Praca ta jest słynnym odbiciem prymitywistycznych wizerunków i może być odczytywana jako estetyczna inscenizacja kolonialnego importu⁴⁸. Równolegle jednak obraz rozrywa binarną opozycję wysokiej sztuki Zachodu i afrykańskiego folkloru, zaawansowanej techniki perspektywy zbieżnej i prymitywnego niefiguratywnego rękodzieła, oferując przy tym możliwość wyłonienia się nowych transkontynentalnych form, niewystępujących wcześniej ani w europejskich, ani afrykańskich estetykach. Jeśli jednym z probierzy takich transkontynentalnych splotów na wyboistym, globalnym terytorium jest to, czy odzwierciedlają dominującą ideologię, to innym – być może bardziej estetycznie skalibrowanym miernikiem – jest ich ewentualny potencjał do wykreowania świeżej kulturowej jakości, niezależnie od tego, czy o zasięgu lokalnym, czy globalnym. Pozostające bardziej złożonym uwikłanie poezji w kontrapunktowe rytmy i piętrzące się pejzaże, skreolizowane idiomy i zwernakularyzowane formy w wierszach Yeatsa czy Toomera, Lorny Goodison czy Aghy Shahida Alego, kwestionuje nie tylko krytyczne modele dyskursu-pułapki, lecz także – tym mniej wyrafinowane, im popularniejsze – kulturowe modele ukazujące świat podzielony na niemożliwe do pogodzenia fragmenty, między innymi jak w sugestii Samuela Huntingtona. Poetyckie sploty międzykulturowe ukazane w postaci Shabine’a, prezentujące się jako wielowymiarowy i ponadkontynentalny podmiot albo w inwokacji Okigbo wypowiedzianej przez igbońsko-klasyczo-modernistycznego wyznawcę, dostarczają bardziej zniuansowany i wycieniony obraz międzykulturowych zapożyczeń, podobieństw i wymian niż dychotomizująca i mechanicznie kawałkująca wizja „wielkich podziałów wśród rodzaju ludzkiego” i „zderzenia cywilizacji”⁴⁹ Huntingtona. Światowe i transnarodowe studia nad poezją potrzebują, mówiąc w skrócie, dialogicznych alternatyw dla monologicznych modeli: tych, w obrębie których artefakt kulturowy jest synekdochą lokalnej bądź narodowej kultury narażonej na niebezpieczeństwo globalnego ujednolicenia; monolitycznej epistemologii orientu zamkniętej na zewnętrzne i wewnętrzne różnice; samowystarczalnej jednostki cywilizacyjnej pozostającej w ciągłym konflikcie z innymi.

Nie sugeruję wcale, że naród zniknie ze studiów nad poezją nowoczesną i współczesną, podobnie jak przepływ globalnego kapitału nie sprawia, że pojęcie państwa dezaktualizuje się w światowych analizach historii politycznej. Wyobrażenie i wypowiedzenie tożsamości narodowej (np. Jamajczyk lub Irlandczyk), subnarodowej (Biafranin lub Amerykanin z Dalekiego Wschodu) czy międzynarodowej (Panafrzykanin, Karaibczyk) to potężne bodźce dla XX- i XXI-wiecznej poezji. Louise Bennett, podająca w wątpliwość predyspozycje narodu i państwa jako *telosu* dla dekolonizacyjnego projektu, używa poezji, by ogłosić kreolskość sercem jamajskiej tożsamości. Choć silnie i świadomie zhybrydyzowana i międzynarodowa w swej genezie

⁴⁸Por. wnikliwą krytykę afrykańskich przywłaszczeń Picassa w: S. Gikandi, *Picasso, Africa, and the Schemata of Difference*, „Modernism/Modernity” 2003, 10, nr 3, s. 455-480.

⁴⁹S.P. Huntington, *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*, New York 1996.

oraz w rezultatach, twórczość poetycka Yeatsa przyczynia się także do stworzenia nowej nazwy i mitologii narodu wyłaniającego się spod kolonialnych rządów. Jak stwierdza Pascale Casanova, pozycja wielu pisarzy może być postrzegana jako „podwójna, dwukrotnie zdefiniowana”, „nierozzerwalnie narodowa i międzynarodowa” (choć jej europocentryczna rama dla światowej literatury być może zbyt silnie poddaje się narodowemu paradygmatowi)⁵⁰. Poetycznym centrum Brathwaite’a są Karaiby, Okota – Afryka Wschodnia, Yeatsa zaś – Irlandia; jednocześnie ci i inni poeci za sprawą poetyckich, ideologicznych i innych globalnych obiegów współuczestniczą w transnarodowych imaginariach. Jak pisze Simon Gikandi, nawet „światowe teksty”, nawet jeśli „wzorcowe dla globalizacji”, ukazują „trwanie pojęcia narodu i państwa właśnie w tych utworach literackich, które miały ciążyć ku transcendującej kulturze globalnej”⁵¹. Unieważnienie tych świeżo wyartykułowanych, mniejszościowych i postkolonialnych tożsamości dokonane pod spłaszczającym szyldem homogenicznej globalności byłoby wyjątkowo niefortunne – właśnie dlatego zwracam uwagę na ślady pozostawione przez *transnarodowość* i *translokalność*⁵². Jak pomagają mi dowieść w rozdziale siódmym prace Said’a – częściowo poprzez przykład Yeatsa – można zauważyć intymną współzależność poezji i dekolonizacji. Wywód na temat elegii z rozdziału czwartego ukazuje, jak poetyckie struktury dźwiękowe i konwencje żałobne mogą wspierać nacjonalizm. Na ironię zakrawa jednak, że dysponująca tak długą pamięcią poezja – nawet ta przeraźliwie nacjonalistyczna – poprzez rytmy i tropy, schematy stroficzne i gatunkowe adaptacje jest uwikłana w złożone, międzynarodowe wątki. Za sprawą globalizacji poezja jeszcze bardziej rozszerza swój wyobraźniowy zasięg wzdłuż horyzontalnych osi przestrzeni, a równolegle, w odróżnieniu od bardziej ulotnych i krócej oddziałujących mediów globalnych, uaktywnia także wertykalną – temporalną oś tropów, etymologii i form ponadnarodowego języka, który przeobraża. Wzajemnie oddziałujące kulturowe tropy, które przenikają do DNA poetyckich form i języka, sprawiają, że międzynarodowa, cząsteczkowa struktura poezji ujawnia swą narodową wyobraźniowość, w imieniu której zdarza jej się przemawiać.

Gatunki poetyckie, takie jak epos, gazel czy elegia pastoralna, nie mówiąc o poszczególnych typach strof czy figurach retorycznych, od dawna znajdują się w transnarodowym obiegu i ulegają adaptacjom, ale napędzana nowoczesnością globalizacja przyspieszyła i zintensyfikowała te procesy. W nowoczesności, jak stwierdza Giddens w *Konsekwencjach nowoczesności*, poziom wzajemnych oddziaływań pomiędzy odległymi regionami jest „o wiele wyższy niż kiedykolwiek w poprzedzających ją okresach, a relacje zachodzące między lokalnymi a odległymi formami społecznymi i wydarzeniami uległy odpowiedniemu «rozciągnięciu»”. Rozwijając tę obrazową metaforę, autor pisze: „Globalizacja odnosi się właśnie do tych procesów rozciągania, zachodzących w miarę, jak tryby nawiązywania połączeń między różnymi kontekstami społecznymi czy regionami zaczynają obejmować powierzchnię całego globu” oraz stwierdza, że „wydarzenia lokalne kształtowane są pod wpływem wydarzeń rozgrywających się w odległości wielu kilometrów i *vice versa*”⁵³. Globalizację można zatem postrzegać jako utrwalającą i powielającą dwubiegunowy „rozłam przestrzenny” imperium, skoro, jak zauważa Jameson, „to

⁵⁰P. Casanova, *Literature as World*, „New Left Review” 31, 2005, s. 81.

⁵¹S. Gikandi, *Globalization and the Claims of Postcoloniality*, dz. cyt., s. 632.

⁵²Moje użycie pojęcia „translokalności (nie globalności czy uniwersalności)” zawdzięczam Jamesowi Cliffordowi: *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Cambridge, MA 1997, s. 7.

⁵³A. Giddens, *Konsekwencje nowoczesności*, dz. cyt., s. 47.

właśnie imperium rozciąga ścieżki ku nieskończoności, ponad brzegami i granicami państw”, a sieci globalizacji jeszcze mocniej rozwijają się i ścieśniają te połączenia⁵⁴. Według Jamesona: „kolonializm oznacza, że istotny element całościowej struktury systemu ekonomicznego jest ulokowany gdzie indziej”, zaś rozłączność ta odciska swoje piętno na „kognitywnym mapowaniu” literatury⁵⁵.

Pisarze nowocześni, postkolonialni i inni angażują poetyckie zasoby do unaocznienia tej nie do końca uchwytnej rozciągłości przestrzennej. Faktycznie jest znaczącym zbiegiem okoliczności, że poetyckie użycia języka są często postrzegane jako jego „rozciąganie”. Elastyczność poezji – slalomy przestrzenne jej figur i aluzji, rytmiczne i dźwiękowe wyznaczanie współrzędnych dystansu, zawieszanie poznawalnych granic poprzez łańcuchy skojarzeń – dobrze sprawdza się w unaocznianiu powiązań między bardzo odległymi miejscami globalnej nowoczesności, od *Ziemi jałowej* Eliota i *Murzyna mówiącego o rzekach* Hughesa po *W poczekalni* Elizabeth Bishop i *Hysterię* Dionisio D. Martíneza, jak zobaczymy w rozdziale trzecim. Elektryczne przewody w *The Powerline Incarnation* Lesa Murraya zerwane z dachu i przekształcające ciało podmiotu (i wiersza) w tablicę rozdzielczą mogą być postrzegane jako egzemplifikacja i metafora poetyckiej elastyczności. W pospiesznych, pozbawionych interpunkcji, wypchanych geografiami wersach góry spotykają się z równinami, australijskie farmy z miastami, a europejska muzyka klasyczna z amerykańskimi melodiami country:

I make a hit in towns
I've never visited: smoke curls lightbulbs pop grey
discs hitch and slow I plough the face of Mozart
and Johnny Cash I bury and smooth their song...⁵⁶.

Zderzająca granice składnia i gramatyczne wyrzutnie Murraya uprzytamniają translukujący potencjał tkwiący zarówno w poezji, jak i w nowoczesności.

Translokálny zasięg poezji może być z łatwością dostrzeżony za sprawą nakładania na siebie map: u Eliota – Tamizy i okolic śródziemnomorskich oraz południowoazjatyckich, u Evaristo – Londinium i fragmentów południa globu skolonizowanego w późniejszych epokach przez Wielką Brytanię, u Heaneya – Irlandii i Jutlandii, a u Goodison – Jamajki i Irlandii, ale jest to również widoczne w poezji, która zdaje się konkretnie umiejscowiona. W ogłoszonym drukiem podczas drugiej wojny światowej *South Parade Peddler* Louise Bennett, posługując się językiem kreolskim i nazwą ulicy w Kingston, jednoznacznie sytuje swoją handlarkę. Jednak w nowoczesności nawet „poeta narodowy” przy wnikliwym spojrzeniu okazuje się poetą transnarodowym. W tym przypadku globalny zasięg nowoczesnych wojen i relacjonujących ich systemów komunikacji rozszerza pole widzenia nawet silnie autochtonicznej

⁵⁴F. Jameson, *Modernism and Imperialism*, [w:] F. Jameson i in., *Nationalism, Colonialism and Literature*, Minneapolis 1990, s. 51, 57. Pomimo zbieżności pomiędzy Jamesonem i Giddensem, należy zauważyć, że Jameson postrzega marksistowskie obramowanie jako nieprzystające do Giddensowskiej socjologii globalizacji i atakuje go jako „ideologę «nowoczesności»”. F. Jameson, *A Singular Modernity*, dz. cyt., s. 11.

⁵⁵Tegoż, *Modernism and Imperialism*, dz. cyt., s. 50, 52.

⁵⁶L. Murray, *The Powerline Incarnation*, [w:] tegoż, *Learning Human: Selected Poems*, New York 2000, s. 2021: „Uderzam w miasta / których nie odwiedzałem: kłęby dymu żarówki brzdęk szare / dyski tną się i zwalniają spinam twarz Mozarta / i Johnny'ego Casha grzebię i gładzę ich pieśń...”.

poezji. Bennetowska przekupka, nakręcając się językiem agresji militarnej, ostrzega jednego z przechodniów, by zrobił u niej zakupy, bo inaczej „rozleci się jak Graf Spee” – niemiecki krążownik wysadzony na początku wojny przez kapitana załogi w Urugwaju nieopodal Montevideo. Pomysłowo przygaduje innemu rozrzutnikowi: „Tobie / dopiero włosy rozszabrowali!” i pyta innego „Torpeda spustoszyła panu szczękę / czy to sprawka pańskiej żony?”⁵⁷. Nie są to jedynie egzotyczne wzmianki, incydentalne i zewnętrzne wobec tekstu. W swej elastycznej materii utkanej z translokalnych gier słów, metafor i aluzji wiersz Bennett formalnie ucieleśnienia to, jak jamajska przestrzeń – zarówno realna, jak i wyobrażona – prześląkała tak zwanym teatrem globalnej wojny. Co więcej, stychiczna, balladowa struktura utworu kreolizuje pochodzącą z Wysp Brytyjskich formę jamajską dykcją, ortografią i rytmem w procesie, który odwraca poprzednie wtargnięcia europejskiego kolonializmu w jamajską przestrzeń. W XX wieku nawet w silnie naznaczonych lokalnością wierszach ujawnia się skurczenie czasu i przestrzeni w transnarodowych obiegach i imaginariach.

[...]

Poetyka transnarodowa

[...]

Być może zatem należałoby przyłożyć bardziej dekonstrukcyjne napięcie nie tylko do jedn narodowych narracji, ale także do rozróżnienia na autochtonów i kosmopolitów (aczkolwiek nie unieważniając go całkowicie), ponieważ zawiera ono w sobie ryzyko zatarcia transnarodowości „autochtonów” i sztucznego oddzielenia poetyki „kosmopolityzmu” od głównego, narodowo zdefiniowanego nurtu nowoczesnej i współczesnej poezji w języku angielskim. Wiersze nigeryjskich rówieśników – Wole Soyinka i Christophera Okigbo – były często zderzane z „tradycjonalistyczną”, „autentyczną” poezją innych afrykańskich pisarzy, takich jak Okot p’Bitek⁵⁸, pomijano zaś fakt, że Soyinka i Okigbo urdzenniali modernizm za pomocą mitów Igbo i Joruby, konstrukcji składniowych oraz gier słów, zaś natywizm Okota jest zrośnięty (jak już wcześniej wspominałem) z jego zachodnim wykształceniem antropologicznym. Na Karaibach internacjonalizm Walcotta kontrastowany jest z lokalizmem kreolskich twórców, takich jak na przykład Louise Bennett, a pomija się, że Walcottowskie rytmy calypso kreolizują standardową angielszczyznę (*Omeros* rozpoczyna się słowami: „This is how, one sunrise, we cut down them canoes”)⁵⁹, podczas gdy ramę kreolskiej poezji Bennett, podobnie jak McKaya, stanowi strofa balladowa angielska – na przykład w jej wierszu *Bans a Killin*, w którym poetka porównuje jamajski angielski do innych dialektów legitymizowanych przez „de Oxford Book / A English Verse”:

Dat dem start fi try tun language
From de fourteen century –
Five hundred years gawn and dem got
More dialect dan we!⁶⁰.

⁵⁷L. Bennett, *South Parade Peddler*, [w:] tejże, *Selected Poems*, red. M. Morris, Kingston 1983, s. 83-84.

⁵⁸Zob. np.: Ch.J. Onwuchekwa, I. Madubuike, *Toward the Decolonization of African Literature*, dz. cyt., s. 163, 259.

⁵⁹D. Walcott, *Omeros*, dz. cyt., s. 3.

⁶⁰L. Bennett, *Bans a Killin*, [w:] tejże, *Selected Poems*, s. 4-5: „Próbowali uzgodnić wspólny język / od czternastego stulecia – / pięćset lat przeminęło i teraz / mają więcej dialektów niż my!”.

Bennett humorystycznie wyprowadza jamajski kreolski z peryferii i rekontekstualizuje go w perspektywie światowej jako jeden z wielu dialektów, które rozpleniły się podczas globalnej cyrkulacji języka. Podobnie w obrębie harlemskiego renesansu – przechodząc od transnarodowości do blisko związanej kwestii międzyetniczności (*cross-ethnic*) – euroamerykański warsztat Countee Cullena i Claude’a McKaya jest często stawiany w kontraście z bardziej „rdzennymi” praktykami Langstona Hughesa, a angloimagizm Jeana Toomera ze stylizacją na język mówiony Sterlinga Browna. Whitman, Sandburg i Robinson jednak stanowili wyraźne inspiracje także dla „autochtonów”, czego dowodzą ich użycia kolektywnego podmiotu oraz satyryczne rysunki postaci. Natomiast poezja „kosmopolitów”, włączając w to silnie aluzyjny i wielojęzyczny modernizm *Harlem Gallery* Melvina Tolsona, naznaczona jest afrykańską tradycją ustną wraz z jej uporczywym rymowaniem, przejawioną ironią, retorycznym lawirowaniem i rozbuchaniem:

Convulsively, unexampedly,
Snakehips body and soul
Began to twis and untwist like a gyrating rawhide –
Began to coil, to writhe
Like a prismatic-hued python
In the throes of copulation⁶¹.

Nacjonalizm spod znaku ruchu Black Arts Amiriego Baraki, rezygnującego z przyswojenia europejsko-amerykańskich norm poetyckich, a w zamian celebrującego za to schematy bluesowe i jazzowe, może się wydawać opozycją wobec formalizmu takich zwolenników sonetu, jak Rita Dove, Robert Hayden i wczesna Gwendolyn Brooks. Jednak improwizatorska estetyka Baraki bazuje na spontanicznej poetyce bitników i twórców z kręgów Black Mountain College, którzy z kolei silnie inspirowali się jazzową czy bluesową improwizacją na znak protestu wobec formalnego uładzenia i domknięcia – norm Nowej Krytyki (por. *I Know a Man* Roberta Creeleya i *Kaddish* Allena Ginsberga)⁶². Obecnie, gdy krytyka uwypukliła genealogiczną i etniczną swoistość korzeni nowoczesnej i współczesnej twórczości – nawet tej pozornie nieprzyporządkowanej do miejsca i rasy – być może przyszedł czas na bardziej aktywne zbadanie źródeł międzykulturowych i zasięgu poezji na przykład Baraki, Hughesa, Browna, Bennett czy Okota, sprawiającej wrażenie solidnie umocowanej w rdzennych tradycjach i lokalnym podłożu. W szerokim kontekście XX-wiecznych „podróżujących kultur” (sformułowanie Clifforda) i „uderzająco zdelokalizowanego świata” (określenie Appaduraia) poezje, które uznawaliśmy za rdzenne, regionalne czy lokalne, często okazują się mieć niezwykle zróżnicowany rodowód.

W dalszym ciągu jednak narodowość i etniczność mają do odegrania istotną rolę w przemodelowaniu nowoczesnej i współczesnej historii poezji. Trzeba ustrzec się przed uaktualnioną wersją uniwersalistycznego modelu „złotego skarbcza”, który unieważnia narodowe i etniczne doświadczenie. Ani

⁶¹M. Tolson, *Mu*, [w:] tegoż, *„Harlem Gallery” and Other Poems*, red. R. Nelson, Charlottesville 1999, s. 263.

„Konwulsyjnie, bezprzykładnie / ciało i dusza Wężych Bioder / zaczynają związać się i rozwijać jak wstęga surowej skóry – / zaczynają skręcać się, płatać / jak połyskujący barwami pyton / w kopulacyjnym znoju”.

⁶²Na temat międzyrasowych kontekstów u Baraki zob. A. Epstein, *Beautiful Enemies: Friendship and Postwar American Poetry*, Oxford 2006.

lokalistyczna, ani uniwersalistyczna, nie nacjonalistyczna i nie bezmyślnie globalistyczna – *translokalna poetyka* eksponuje dialogiczne punkty przecięcia – czasem wytrwale stawiających opór, czasem jawnie asymilujących – specyficznych dyskursów, gatunków, technik i form o zróżnicowanej proveniencji. Umiejscowiona translokalnie, transnarodowa i międzyetniczna historia literatury odróżnia się w ten sposób od historii „postnarodowej” i „postetnicznej”, w ramach której postrzega się pisarzy (przy najogólniejszym zastosowaniu tych terminów) jako dryfujących w oceanie form i dyskursów pozbawionych narodowości i rasy. Globalizacja zaszła daleko, jednak stwierdzenie, że naród i państwo stanowią akceptowany anachronizm, marginalizuje dośrodkową siłę umiejscawiania oraz prądy kultur narodowych. Także paradygmat „internacjonalnego modernizmu”, sformułowany przez wcześniejsze, uznane pokolenie krytyków, takich jak Hugh Kenner i Richard Ellmann nie powinien być reaktywowany bez wprowadzenia korekty. Zawarty w nim internacjonalizm nie zawsze był przedstawiany w szczegółach, jego europocentryzm pozostawiał zbyt ciasną przestrzeń dla tak zwanego rozwijającego się świata, zaś postulowany uniwersalizm na ogół pozbawiał *ethnosu* pisarzy – na przykład żydowscy poeci byli rzadko uwzględniani lub opisywani jako tacy. A żydowskość może być pomocna w zrozumieniu obiektywistycznego, niemal sakralnego znaczenia słowa w *Psalmie* George’a Oppena:

The small nouns
Crying faith
In this in which the wild deer
Startle and stare out⁶³

– lub jego odwrotności u poety nurtu Language, Charlesa Bernsteina, z jego satyrycznym rozładowywaniem niechęci wobec sztuki słowa, które można potraktować jako próbkę żydowskiego humoru:

Poetry services provide cost savings
to readers, such
as avoiding hospitalizations (you’re less likely
to get in an accident if you’re home reading poems), minimizing
wasted time (condensare), and reducing
adverse idea interactions⁶⁴.

Jednak narodowościowe lub etniczne dane opisowe, jakkolwiek pomocne, nie są same w sobie wystarczające, o czym świadczą różnice pomiędzy rewolucyjną retoryką Muriel Rukeyser a niechętną politycznym agitacjom poezją Oppena lub między konfesyjnością Adrienne Rich a antykonfesyjnością Bernsteina (umocowaną w kontynentalnym, poststrukturalnym sceptycyzmie wobec subiektywności). Międzykulturowa poetyka bazuje na tożsamościowych

⁶³G. Oppen, *Psalm*, [w:] tegoż, *New Collected Poems*, red. M. Davidson, New York 2002, s. 99. „Skromne rzeczowniki / Głośno wyznają wiarę / W to, co spłoszyło jelenie / A czego one teraz wypatrują. [Przytaczany polski przekład wiersza autorstwa Artura Grabowskiego opublikowany został w piśmie „Europa” – dodatku kulturalnym do „Dziennika” z 11.05.2007 – przyp. tłum.] Na temat żydowsko-amerykańskiej poezji zob.: N. Finkelstein, *Not One of Them in Place: Modern Poetry and Jewish American Identity*, Albany 2001 i M.Y. Shreiber, *Singing in a Strange Land: A Jewish American Poetics*, Stanford 2007.

⁶⁴Ch. Bernstein, *The Lives of the Toll Takers*, [w:] tegoż, *Dark City*, Los Angeles 1994, s. 23. „Usługi poetyckie gwarantują obniżkę kosztów / czytelników, takich / jak uniknięcie hospitalizacji (występuje mniejsze ryzyko / wypadku, kiedy siedzisz w domu i czytasz poezję), minimalizację / zmarnowanego czasu (*condensare*) i ograniczenie / konfrontacji z wrogimi przekonaniami”.

paradygmatach, które sama komplikuje – polega na nich w swym tropieniu kultur literackich ulegających zacieraniu, ironizowaniu i przemodelowaniu.

Takie identyfikatory, jak „europejskość” czy „angloamerykańskość” przytwierdzone do metod i narzędzi, które zostały potraktowane jako kulturowo przechodnie, także mogą się okazać pomocne. Na przykład etniczne obciążenie sonetu pomaga zrozumieć dokonane przez McKaya zdeponowanie złości i ambiwalentnych uczuć w formie, która umożliwia mu przemówienie, nawet jeśli równolegle pogłębia się jego kulturowa alienacja: „Zmuszony wieść życie ducha / Wśród synów ziemi byt osobny”⁶⁵. O ile nie określimy konkretnie współrzędnych odniesień – czarnoskóry Jamajczyk imigrujący do Stanów Zjednoczonych i Europy, adaptujący klasyczną europejską formę poetyką – możemy przeoczyć silne napięcia w relacjach pomiędzy tymi punktami, które ujawniają się niekiedy w tego typu transkulturowych przedsięwzięciach. W *Portrait in Georgia* Jean Toomer w sposób wyrazisty przekształca metodę zestawień angloamerykańskiego imagizmu (zaczepniętą częściowo ze źródeł dalekowschodnich) w narzędzie kodowania przemocy wewnątrz amerykańskiego doświadczenia rasizmu. Zamiast wywoływać wewnętrzny stan lub wrażenie, wiersz Toomera nakłada niemal heraldyczny opis twarzy białej kobiety na obraz linczu czarnoskórego mężczyzny:

Hair – braided chestnut, coiled like a lyncher’s rope,
 Eyes – fagots,
 Lips – old scars, or the first red blisters,
 Breath – the last sweet scent of cane,
 And her slim body, white as the ash
 of black flesh after flame⁶⁶.

Gwałtowność imagistycznych zestawień, na przykład twarzy i płatków kwiatów u Pounda (*In a Station of the Metro*) albo sosen i morza u Hildy Doolittle (*Oread*) ulega silnemu przeakcentowaniu – otrzymuje społeczną i polityczną treść w kontekście przemocy, której doświadczali nękanani Afroamerykanie. Toomerowskie zestawienia otwierają markowaną kolorem skóry szczylinę pomiędzy rasami i zarazem ją przekraczają – naruszają erotycznie nacechowaną granicę pomiędzy białym – kobiecym a czarnym – męskim ciałem, podkreślając przy tym różnice ich losów. Spektakl międzyrasowego połączenia odegrany wewnątrz wiersza – stanowiący ponieważ międzyetniczne spotkanie afroamerykańskiego poety z białym, usilnie przez niego rekonfigurowanym dziedzictwem – jest estetycznym splotem, dzięki któremu zapamiętane przez tekst historyczne tabu zostaje odrzucone. Wiersz Toomera, podobnie jak inne afrykańskie, amerykańskie i żydowskie przepisanie europejskiej i białej, amerykańskiej spuścizny, wskazuje, że rasa, etniczność i narodowość są niezbędnymi elementami międzykulturowych rachunków. Wyodrębnienie różnicy umożliwia oświecenie interlingwistycznych, interkulturowych i interetnicznych napięć i tęsknot, napędzających współczesną i nowoczesną poezję.

⁶⁵C. McKay, *Outcast*, [w:] tegoż, *Completed Poems*, red. W.J. Maxwell, Urbana 2004, s. 174.

⁶⁶J. Toomer, *Portrait in Georgia* (1923), [w:] tegoż, *Cane: A Norton Critical Edition*, red. D.T. Turner, New York 1998, s. 29. „Włosy – spleciony kasztan, ściśnięty jak sznur oprawcy, / Oczy – różgi, / Wargi – dawne blizny albo czerwieniące się pęcherze / Oddech – ostatnia słodka wonność trzciny, / I jej wiotkie ciało, białe jak popiół / z czarnego mięsa strawionego ogniem”.

Mimo to w zbyt silnie narodowo lub etnicznie zorientowanych narracjach tkwi ryzyko niedoszacowania energii interkulturowych wymian i konfrontacji. W swojej nastawionej na szacunek lub lęk przed wpływem postawie jednokulturowe narracje dotyczące literackiej transmisji pomijają *ironie wpływu* (*ironies of influence*). Chociaż zamieszkujący faszystowskie Włochy Pound ostentacyjnie wyrażał swój antysemityzm, jego obiektywistyczni spadkobiercy: Reznikoff, Oppen i Zukofsky to lewicowi, głównie nowojorscy Żydzi. Zukofsky, wyrażający się o Poundzie per „papa”, skorzystał z antysemitycznych metod poetyckich przy tworzeniu drugopokoleniowej estetyki modernistycznej, zawierającej elementy pieśni i humoru jidysz. W utworze *Poem Beginning 'The'* żartuje:

...mother

Assimilation is not hard

And once the Faith's askew

I might as well look Shagetz just as much as Jew⁶⁷

Analogicznie Reznikoff, który zapożyczył od Pounda praktykę posiłkowania się historycznymi dokumentami, by skomponować swój *Holocaust* – obszerny, dokumentalny poemat powstały na kanwie procesów norymberskich i Eichmanna. Tak długo jak nasze sylabusy i historyczne narracje dotyczące nowoczesnej poezji nie staną się transnarodowe, będziemy narażeni na przeoczenia licznych ironii wpływu, takich jak ta, że Pound mógł stanowić podstawową inspirację dla żydowskich poetów od Zukofskiego po Ginsberga i Bernsteina; że imagistyczne zestawienia mogły pomóc Tommerowi w udratyzowaniu binarnej struktury amerykańskiej przemocy rasowej; że „angielscy” poeci z kręgu Audena mogli przysposobić prawicowy katastrofizm „irlandzkiego” Yeatsa i „amerykańskiego” Eliota na cele swej lewicowej polityczności; że Gwendolyn Brooks mogła przekształcić nowokrytyczną estetykę kontrastu elokwencji i powściągliwości w celu zgłębienia społecznych ograniczeń afroamerykańskiej ekspresji; że urodzona w Hongkongu Marilyn Chin mogła się posłużyć zaczepną, tożsamościowo zorientowaną poetyką feminizmu spod znaku Black Arts, by wyrazić amerykańskie wydziedziczenie azjatyckiej kultury; że urodzony na Kubie Dionisio D. Martinez mógł skorzystać z surrealistycznych przemieszczeń szkoły nowojorskiej, by dać wyraz dosłownym przemieszczeniom latynoskich imigrantów, że urodzony na Jamajce Linton Kwesi Johnson mógł się posiłkować afroamerykańskimi poetami przy tworzeniu swoich londyńskich „dubowych” i „reggaeowych” wierszy; że „etniczni” poeci ze Stanów Zjednoczonych pokroju Li-Younga Lee, Joy Harjo, Lorny Dee Cervantes i Alberto Riosa, w tak prywatnych modelach, jak poezja konfesyjna czy *Deep Image*, odnaleźli sposób upamiętnienia kolektywnych historii kulturowych.

Eksponowanie transnarodowych i międzyetnicznych ironii jest, koniec końców, utwierdzeniem właśnie tych narodowych i etnicznych kategorii tożsamościowych, wobec których międzykulturowa poetyka chce się zdystansować. Postrzeganie poetów jako kreolizujących imagizm lub formalizm Nowej Krytyki, europejski modernizm lub feminizm spod znaku Black Arts wymaga przypisania tym pisarzom etniczności i narodowości. Reprezentowana przez nich estetyka jest każdorazowo rezultatem złożonych dziejów wcześniejszego procesu kre-

⁶⁷L. Zukofsky, *Poem Beginning 'The'*, [w:] tegoż, *Complete Short Poerty*, Baltimore 1991, s. 17: „...matko / Asymilacja nie jest trudna / A gdy tylko Los się odmienni / Mogę równie dobrze wyglądać na szajgę, jak i Żyda”.

olizacji. Ostatnio jednak proponowane alternatywy ryzykują jeszcze większy redukcjonizm. Potraktowanie „modernizmu” jako terminu ogólnego, który obejmuje przykładowo zarówno postkolonializm, jak i modernizm europejski, jest równoznaczne z zatarciem różnic pomiędzy ludźmi, kontynentami i historiami, upodobnieniem ich w homogenicznej masie XX- i XXI-wiecznych „modernistycznych” kultur. Poza tym postrzeganie ogółu literatur jako jednolite „globalnych” niesie ryzyko unicestwienia specyfiki interkulturowych konfrontacji czy upodobnień. Używając często kwestionowanych terminów, takich jak „transnacionalizm”, „hybrydyzacja” czy „kreolizacja” musimy sobie wciąż przypominać, że zlepione lub zestawione kultury, miejsca i tożsamości są konglomeratami zróżnicowanych motywów – choć konwergentne rezultaty tych zderzeń były często naturalizowane w sposób, który pozbawił je potencjału zaskoczenia lub ironii. Hybrydyzmy najnowszych postkolonialnych i międzyetnicznych literatur mogą rzeczywiście pomóc w odzyskaniu wcześniejszych hybrydyzmów – modernizmu europejskiego czy renesansu z Harlemu, a te z kolei mogą się przyczynić do przywrócenia świadomości o jeszcze wcześniejszych momentach kultury.

Salman Rushdie, celebrując „hybrydyzmy, domieszki, melanże – przemian[ę], która bierze się z nowych i nieoczekiwanych kombinacji”, dostrzega, że „mieszmasz, galimatias, trochę tego i trochę owego – oto w jaki sposób nowe wkracza do świata”⁶⁸. Kiedy śledzimy meandry transnarodowego dziedzictwa, natykamy się na opowieści, w których – według Eliota – jest „wiele skrytych przejęć, wiele tajemnych / Korytarzy i progów”⁶⁹. Wytropienie tych skomplikowanych, interkulturowych relacji, które były nawiązywane w poprzek granic państw i etniczności, bez wymazywania tych granic i ulokowanych w nich wcześniej hybrydyzmów, stanowi początek wyjaśniania, jak poezja pomaga nowemu wkroczyć do świata.

Poprzez swoje terytorialnie i narodowo sprofilowane kawałkowanie świata dyscypliny humanistyczne przyczyniały się często do umacniania – aczkolwiek zgodnie ze swoimi kompetencjami – narodowych i cywilizacyjnych granic. „Milczący bądź wyartykułowany literacki nacjonalizm – pisze Meredith McGill – nadal wyznacza porządek organizacyjny wydziałów anglistyki – pomimo faktu, że językowe i demograficzne ciągłości, podobnie jak złożone, przenikające się koleje publikowania i dzieje form literackich przeczą przyjmowanemu często bez zastrzeżeń binarnemu podziałowi dziedziny na literatury brytyjską i amerykańską⁷⁰. Rzeczywiście na większości wydziałów anglistyki w Stanach Zjednoczonych literacka materia wciąż jest dzielona na amerykańską i brytyjską, przy czym pozostawia się pewną przestrzeń na „literaturę angielską inną niż amerykańska i brytyjska” – jak brzmi wiele odsłaniająca nazwa nadana przez wydział Modern Language Association of America temu bezsprzecznie transnarodowemu obszarowi. Natomiast w miarę odchodzenia od paradygmatu jednonarodowego, gdy tożsamościowe sposoby konstruowania wiedzy zostaną poddane zintensyfikowanej analizie, a postkolonialne i globalne studia zyskają większą siłę oddziaływania, anglistyka i inne dyscypliny humanistyczne będą lepiej sobie radzić z projektowaniem i definiowaniem modeli międzynarodowego, wyobrażeniowego obywatelstwa, które jest mobilne, ambiwalentne i wieloaspektowe.

⁶⁸S. Rushdie, *In Good Faith*, [w:] tegoż, *Imaginary Homelands: Essays and Criticism 1981–1991*, London 1991, s. 394.

⁶⁹T.S. Eliot, *Gerontion*, przeł. C. Miłosz, [w:] tegoż, *Wybór poezji*, dz. cyt., s. 60.

⁷⁰M. McGill, *Introduction: The Traffic in Poems*, [w:] *The Traffic in Poems: Nineteenth-Century Poetry and Transatlantic Exchange*, red. M. McGill, New Brunswick 2008, s. 2.

Chociaż narodowe etykiety implikują odrębność i spójność, poeci konstruują i rekonstruują swe często szczelinowe (*interstitial*) obywatelstwo, jak zaobserwowaliśmy, poprzez formalne i ideologiczne przepisania, przekształcanie dźwięków i tropów, obejmujące wiele narodowości. Koncepcja poetyckiego obywatelstwa stwarza przestrzeń dla wierszy ukształtowanych zarówno przez niewolicjonalne dziedzictwo wyobrażeniowe, jak i podlegającą wyborowi tożsamość konstruowaną w poprzek granic narodowych – dogodniejszą niż normy ustalone na podstawie orzecznictwa politycznego i miejsca narodzin (*demos*) albo pokrewieństwa (*ethnos*). Kiedy czynni poeci konfrontują się ze sztywnymi granicami narodów i państw na lotniskach i w punktach kontrolnych, na niewiele zdaje im się, że praktykują podróżną poezję, że są obywatelami wyobrażeniowych sieci skonstruowanych przez międzynarodowe lektury i przepisania. Nie ulega jednak wątpliwości, że każdy z nas, pracujących w dziedzinie anglistyki powinien zrobić wszystko, co w jego mocy, by oddzielić się od tych praktyk dyscypliny, które definiują podmiot, opierając się na granicach terytorialnych podlegających nadzorowi urzędników imigracyjnych.

Transnacionalizm nie jest, przyznaję, immanentnie emancypacyjny, tak jak nacjonalizm nie zawsze jest reakcyjny. U zarania dekolonizacji w Kenii, pod koniec lat 60. XX wieku Ngũgĩ wa Thiong'o w pamiętny sposób przewodził ruchowi dążącemu do rozwiązania Wydziału Anglistyki Uniwersytetu w Nairobi i utworzenia w jego miejsce Wydziału Literatury i Języków Afrykańskich. W świetle imperialistycznego odseparowania afrykańskiej ludności od lokalnych języków i kultur wspieranie nacjonalizacji badań literackich – na wzór nacjonalizacji zasobów naturalnych w obrębie dekolonizującego się świata – było uzasadnione, nawet jeśli instytucjonalna reforma oznaczała odtworzenie w negatywie brytyjskich imperialistycznych założeń dotyczących literatury i narodowości⁷¹. Wszystko wskazuje na to, że badania literackie w najsilniejszych obecnie narodach powinny zwrócić się w przeciwnym kierunku. Osobiście piszę z perspektywy początkowych lat XXI wieku amerykańskiej akademii, w momencie, gdy najbardziej konsekwentnym nacjonalizmem świata jest ten amerykański, gdy hipotezy dotyczące cywilizacyjnych różnic stanowią czasem poręczenie w obrębie dyskursu politycznego czy nawet dla zamiarów amerykańskich sił zbrojnych działających za granicą. W tych warunkach i w szerszych okolicznościach postzimnowojennej hegemonii Stanów Zjednoczonych pożytek płynący z dekonstrukcji jednonarodowych paradygmatów i uwidocznienie sieci dialogujących powiązań, które je podważają oraz z spluralizowania i skreolizowania naszych modeli kultury i obywatelstwa nie powinien być bagatelizowany. „Rzecz w tym – jak pisze Edward Said – że jesteśmy wzajemnie ze sobą powiązani na sposoby, o jakich większość narodowych systemów edukacji nawet nie marzyła. Dostosowanie wiedzy o sztuce i nauce do owych integrujących realiów jest, jak wierzę, intelektualnym i kulturalnym wyzwaniem chwili”⁷². Zniuansowany obraz międzynarodowych i międzycywilizacyjnych (*cross-civilizational*) aliansów i napięć jest dziś wyjątkowo potrzebny, zaś zdenacjonalizowane dyscypliny humanistyczne mogą pomóc go zagwarantować, mimo ograniczonego pozainstytucjonalnego zasięgu badawczego. Jak udowodniły przykłady skomplikowanych powiązań na pozór przeczących sobie oddziaływań i opowieści oraz polifoniczne nawarstwienie idiomów i ideologii w poszczególnych utwo-

⁷¹Zob. A.O. Amoko, *The Problem with English Literature: Canonicity, Citizenship, and the Idea of Africa*, „Research in African Literatures” 32, nr 4, 2001, s. 19-43 i S. Gikandi, *Globalization and the Claims of Postcoloniality*, dz. cyt.

⁷²E. Said, *Kultura i imperializm*, przeł. M. Wyrwas-Wiśniewska, Kraków 2009, s. 19.

rach Yeatsa czy Eliota, Loy czy Toomera, Aghy Shahida Alego czy Lorny Goodison, poetycki transnacionalizm może pomóc nam zarówno w zrozumieniu świata, którego kulturowe granice są przepuszczalne, jak i w odczytaniu nas samych – obdarzonych wyobraźnią obywateli światów, które bezustannie przenikają się, krzyżują i spotykają.

przekład z języka angielskiego: Iwona Ostrowska

SŁOWA KLUCZOWE:

globalizm

poetyka

kultura narodowa

transnarodowość

ORIENTALIZM

transnarodowa

NOTA O AUTORZE:

Jahan Ramazani, profesor na Uniwersytecie w Virginii oraz autor pięciu książek: *Poetry and Its Others: News, Prayer, Song, and the Dialogue of Genres; A Transnational Poetics* (2009), za którą otrzymał w 2011 Nagrodę Harry'ego Levina Amerykańskiego Stowarzyszenia Komparatystycznego dla najlepszej książki z zakresu komparatystycznej historii literatury opublikowanej w latach 2008-2010; *The Hybrid Muse: Postcolonial Poetry in English* (2001); *Poetry of Mourning: The Modern Elegy from Hardy to Heaney* (1994), która znalazła się w finale Nagrody Narodowego Stowarzyszenia Krytyków Literackich; *Yeats and the Poetry of Death: Elegy, Self-Elegy, and the Sublime* (1990). Jahan Ramazani jest również współredaktorem najnowszych wydań *The Norton Anthology of Modern and Contemporary Poetry* (2003) oraz *The Norton Anthology of English Literature* (2006, 2012), a także redaktorem współpracującym *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* (2012). Jest członkiem Guggenheim Fellowship, NEH Fellowship, otrzymał Stypendium Rhodes, Nagrodę MLA Williama Riley'a Parkera oraz Nagrodę Thomasa Jeffersona, najważniejsze wyróżnienie przyznawane na University of Virginia.

Transnarodowy

modernizm a problem temporalnej spacji

w Budowie chińskiego muru

Franza Kafki

Verita Sriratana

Można powiedzieć, że na poziomie treściowej zawartości tekstów w literaturze modernizmu odbija się zainteresowanie zmianą postrzegania i rozumienia czasu oraz przestrzeni w stosunku do ludzkiej egzystencji. Projekt modernistyczny skupia się raczej wokół dogłębnych obserwacji oraz reprezentacji konkretnej chwili niż chronologicznych łańcuchów zdarzeń, które uważane są za główny przedmiot zainteresowania literackiego realizmu. Zmianę na poziomie przestrzennej i temporalnej konceptualizacji powodują socjopolityczne, kulturowe oraz ekonomiczne transformacje w historii światowej:

Pojęcie czasu jako stałego ciągu następujących po sobie chwil oraz poczucie przestrzeni jako zjawiska obiektywnego i stałego, a przede wszystkim wyrazistość temporalnych i przestrzennych wymiarów rzeczywistości, zostały całkowicie zakłócone. Ustanowienie obiektywnej ogólnoświatowej linii zmiany daty oraz nowe koncepcje czasu i przestrzeni podkreśliły ich zależność od obserwatora, a także kontekstu, w jakim działają, co radykalnie osłabiło pewniki oparte na idei stabilnego wszechświata oraz jego stałej, racjonalnej percepcji¹.

¹ *Modernism: Volume 1*, red. A. Eysteinsson, V. Liska, „A Comparative History of Literatures in European Language” 2007, t. 21, s. 251.

Literatura modernizmu kwestionuje pojęcie „przestrzeni absolutnej”, czyli „przestrzeni, która istnieje jako tło dla wydarzeń i procesów, a przedmioty i inne byty we wszechświecie nie mają na nią wpływu”². Ta koncepcja „przestrzeni absolutnej”, która przyczyniła się do pomysłu wzajemnego wykluczenia czasu i przestrzeni, została określona przez naukowe zasady oświecenia oparte na absolutyzmie i racjonalizmie. Wiąże się je zatem z Kartezjuszem (1596–1650), który założył, że przestrzeń jest nieskończona, oraz Isaakiem Newtonem (1642–1727), który stwierdził, że czas i przestrzeń są odrębnymi bytami. Punktem zwrotnym, będącym czynnikiem zmiany myślenia o czasie i przestrzeni pod koniec XIX i na początku XX wieku, były teorie względności Ernsta Macha (1838–1916) oraz pojęcie czasu jako czwartego wymiaru przestrzeni wprowadzone przez Hermanna Minkowskiego (1864–1909). Zarówno krytyka Macha Newtonowskiej koncepcji przestrzeni absolutnej, jak i pojęcie czasu jako czwartego wymiaru Minkowskiego stanowiły fundament, na którym Albert Einstein (1879–1955) rozwinął ogólną teorię względności – sformułowaną po raz pierwszy w roku 1905, a następnie skorygowaną w 1916. Teoria Einsteina obala pojęcie stałej ciągłości czasu i przestrzeni, utrzymując, że czas i przestrzeń są względne wobec każdego obserwatora. Pod wpływem Einsteina zatem literatura modernizmu kwestionuje realistyczną linearną narrację oraz pojęcie czasu i przestrzeni jako *tabula rasa* czekającej na zdefiniowanie bądź przypisanie znaczeń: „W powieści modernistycznej rozbito tradycyjną symetrię życia i narracji – w której opis późniejszego następuje po wcześniejszym, a jego logika odzwierciedla właściwie temporalny porządek ludzkiego życia”³.

Jednak na poziomie teoretycznej periodyzacji naukowe próby definiowania oraz określenia modernizmu jako ruchu estetycznego i intelektualnego okazały się zawodzić ducha modernistycznego sceptycyzmu wobec stałości czasu i przestrzeni – tego eksperymentalnego ducha stanowiącego o jego wyjątkowości, opisanego przez Malcolma Bradbury’ego i Jamesa McFarlane’a jako „jedyna sztuka, która odpowiada na scenariusz naszego chaosu”⁴. W jaki sposób periodyzacja modernizmu sprzeciwia się jego dekonstrukcyjnym skłonnościom? Wpisujące go w stałe czasowe ramy pomiędzy lata 90. XIX wieku a lata 40. XX wieku przyjęte definicje modernizmu, określające go symbolicznie jako „idzie nowe”, są zachodnio-europocentryczne, ponieważ za źródło i istotę ruchu modernistycznego przyjmują Europę Zachodnią. Choć podjęto próby poszerzenia czasowego zasięgu modernizmu, Susan Stanford Friedman ostrzega, że „realne jest zagrożenie ekspansywnego modernizmu, który popada w bezsens lub kolonizacyjne gesty”⁵. Próby ekspansji mogą tylko potwierdzić oraz utrwalić zachodnioeuropejski modernizm i nowoczesność jako standard, wobec którego określa się wszystkie inne modernizmy i nowoczesności poza Zachodem. Mój argument znalazł oddźwięk w *Planetarity: Musing Modernist Studies* Friedman, gdzie autorka zachęca do opuszczenia bezpiecznej strefy periodyzacji poprzez ponowne przemyślenie jej polityki przestrzennej, propagującej wyższość nowoczesności i innowacji Zachodu nad innymi:

² *A Dictionary of Science*, red. J. Daintith, E.A. Martin, Oxford 2010, s. 3.

³ *Modernism: Volume 1*, dz. cyt.

⁴ M. Bradbury, J. McFarlane, *Modernism 1890–1930. Pelican Guides to European Literature*, Harmondsworth 1976, s. 27.

⁵ S. Stanford Friedman, *Planetarity: Musing Modernist Studies*, „Modernism/modernity” 2010, t. 17, nr 3, s. 474.

Czyżby obawy o geohistoryczną i gatunkową ekspansję badań modernistycznych odzwierciedlały osobliwe pragnienie ponownego ustanowienia pewnego XX-wiecznego zachodniego stylu estetycznego jako *sine qua non* modernizmu? Czym jest etyka tej powtarzanej w nieskończoność strefy komfortu? Jak wyrwać się z uścisku starej modernistycznej formy?⁶.

W tym artykule pokazuję, że modernizm można lepiej zrozumieć jako ruch transnarodowy poprzez zbadanie niebezpieczeństw płynących z ukrycia w strefie komfortu temporalnej przestrzenności zarówno na poziomie treściowej zawartości modernistycznej literatury, jak i jej teoretycznej periodyzacji. Założenie, że modernizm miał miejsce tylko w określonym czasie, nie jest w stanie uchwycić dynamiki zmian oraz transnarodowej względności, które uczyniły literaturę modernistyczną „naszą sztuką”⁷ lub intelektualnym i estetycznym ruchem „nowego”, „tutaj” i „teraz”. Nacisk na wywrotowy aspekt modernizmu jako „oderwania” od starego i przeszłości w konkretnych kontekstach pozwoli istniejącym już, lecz częstokroć niewyraźnym nowoczesnościom i modernizmom ujawnić się w innych miejscach i czasach.

„Odspacealizowanie” czasu to niełatwe zadanie, ponieważ często uważa się, że czas można rozumieć tylko w kontekście przestrzeni, a jego przestrzenność ogranicza siłę tego, co abstrakcyjne lub dosłowne poprzez bezpośrednie uzależnienie od pożądaných warunków materialnych. Trudno zaprzeczyć, że w ciągu dnia dzielimy czas na obszary, na których rozplanowane są cele i działania. Można sobie wyobrażać poranki, popołudnia, późne popołudnia, wieczory i noce jako puste przestrzenie na kartce papieru. Każdy wytyczony czas przypomina stronę lub dział w terminarzach i kalendarzach, które należy wypełnić zadaniami do wykonania w tym konkretnym momencie. Nie da się też ukryć, że regularnie „spacealizujemy” czas lub myślimy o nim na co dzień w kategoriach przestrzeni. Spacealizacja temporalna, jak już wspomniałem, opiera się na założeniu, że czas jest stały – to *tabula rasa*, która zawsze oczekuje na zdefiniowanie i przypisanie znaczeń, podczas gdy my wytyczamy wciąż na nowo kartografię działań w każdej przemijającej minucie, a nawet sekundzie. Aby odprzestrzennić, odspacealizować czas, czyli odizolować politykę przestrzenną od dominującego rozumienia czasowości, najlepiej zacząć od zbadania historii pojęcia przestrzeni.

Pojęcie przestrzeni jako stałego pojemnika sięga aż *Fizyki* Arystotelesa. Jego zdaniem, przestrzeń działa jak pojemnik pełen mniejszych przedmiotów, „forma” zawierająca „materię”: „Wobec tego miejsce jako dające się oddzielić od rzeczy nie jest formą, a jako obejmujące jest zgoła czymś innym niż materia. Oczywiście to, co istnieje gdziekolwiek, jest zawsze czymś, a co jest na zewnątrz, jest czymś zupełnie innym”⁸. Myśląc o czasie w kategoriach naczynia, Arystoteles utrzymuje, że przeszłość i teraźniejszość można rozumieć w przestrzeni i poprzez nią: „Wyrazy *przed* i *po* odnoszą się najpierw do miejsca”⁹. Ów paradygmat pojęciowy Arystotelesa, zakładający, że stałość stanowi istotę przestrzeni, jest szeroko akceptowany jako *sine qua non*. Literatura modernistyczna jednak poprzez eksperymenty stylistyczne stwarza kreatywną możliwość traktowania przestrzeni i czasu: spacealną temporalizację, czyli sztukę

⁶ Tamże.

⁷ M. Bradbury, J. McFarlane, *Modernism 1890–1930...*, dz. cyt.

⁸ Arystoteles, *Fizyka*, przeł. K. Leśniak, Warszawa 1968, s. 100.

⁹ Tamże, s. 133.

obrazowania i postrzegania przestrzeni w kategoriach czasu. Na przykład narratorka w opowiadaniu Virginii Woolf *Flying over London* opowiada o swoim doświadczeniu lotu aeroplanem i opisuje widok Londynu z góry. Temporalizację przestrzeni, czyli oglądanie i doświadczanie krajobrazu Londynu w kategoriach czasu poprzez wyobrażanie sobie jego przeszłości, można zaobserwować w następującym fragmencie:

Trudno sobie wyobrazić coś fantastyczniejszego. Budynki, ulice, brzegi, domy publiczne, habity, baranina i brukselki zostały zamiecione w długie spirale i zakręty różu oraz fioletu – jakie pozostawia mokry pędzel, kiedy zagarnia razem kleksy farby. Dało się zobaczyć Bank of England; wszystkie urzędy wyglądały przejrzysto; Tamiza była taką, jaką widzieli Rzymianie, jaką o świcie ze wzgórza porośniętego lasem widział człowiek paleolitu, podczas gdy nosorożec wykopywał rogiem korzenie rododendronów¹⁰.

Pionowa odległość między samolotem a ziemią daje nową perspektywę, która zaprasza podglądacza/odkrywcę [*voyeur/voyageur*] do oglądania miejsca w kontekście historycznym. Narratorka wyobraża sobie Tamizę podczas epoki kamienia oraz Imperium Rzymskiego, a zatem temporalizuje widziany krajobraz. Należy tu jednak zwrócić uwagę na pewien paradoks. Myśląc o miejscu, którego nigdy w rzeczywistości nie widzieliśmy (ponieważ rzeczne miejsce istnieje tylko w przeszłości) w kategoriach czasu, jak to ma miejsce w opowiadaniu Woolf, nieuniknienie spacjalizujemy czas. Teraz już oczywiste jest, że temporalizacja przestrzeni opiera się w istocie na uprzestrzennieniu czasu i na odwrót. Jacques Derrida określa tę przestrzenno-czasową (inter)reakcję oraz logiczne współznaczenie jako rozsunięcie [*espacement*]: „Rozsunięcie nazywa powstającą przestrzeń czasu oraz powstający czas przestrzeni, czyli *différance*, która usuwa wszelką niemożliwą samoświadomość lub pełną samoobecność oraz prześladuje wszelką różnicę i powtórzenie tego samego”¹¹. Rozsunięcie pozostawia niedecydowalne, lecz powtarzalne ślady. Jest niezbędnym warunkiem śladu: „Derrida definiuje znak jako powstającą przestrzeń czasu oraz powstający czas przestrzeni, który skrótowo nazywa rozsunięciem [*espacement*]”¹². Nie da się odpowiedzieć na pytanie, czy obrazy Tamizy w paleolicie i czasach Imperium Rzymskiego w opowiadaniu Woolf wywodzą się bezpośrednio z temporalizacji przestrzeni, czy wprost z uprzestrzennienia czasu. Dowody są nie do wytropienia:

Ponieważ zdaniem Derridy, ślad jest śladem innego śladu, nie ma prostego źródła. Według Derridy ślad nie jest nigdy słowem oryginalnym, tylko zastępowalnym terminem w pozbawionej oryginału serii obejmującej *différance*, suplement, pisanie, popiół i tak dalej. O śladzie nie można też myśleć zgodnie z logiką obecności. Ponieważ każdy znak w swojej manifestacji lub pozornej „obecności” zawsze zawiera ślady innych, które są ponoć „nieobecne”, ślad nie może zostać zredukowany do żadnej ze stron opozycji obecności–nieobecności tak cenionej przez tradycję metafizyczną. Ślad zatem na nowo opisuje całe pole, które metafizyka obecności próbuje od wieków zdominować. Ślad określa ten niemożliwy do usystematyzowania zasób, który w obrębie takiego pola jest zarazem stanowiący i niereprezentowalny¹³.

¹⁰V. Woolf, *Flying over London*, [w:] tejże, *The Captain's Death Bed and Other Essays*, New York 1978, s. 204 [przeł. A.R.].

¹¹S. Solomon, *L'espacement de la lecture: Althusser, Derrida, and the Theory of Reading*, „Décalages” 2012, t. 1, nr 2, s. 20.

¹²M. Hägglund, *Dying for Time: Proust, Woolf, Nabokov*, Cambridge, Massachusetts 2012, s. 15.

¹³Hasło *trace*, [w:] *The Derrida Dictionary*, red. S. Wortham, London 2010, s. 229-230.

Pojęcie „śladu” zostało obszernie omówione w *Głosie i fenomenie* Derridy, wydanym w 1967 roku studium o Edmundzie Husserlu:

Ponieważ ślad jest stosunkiem intymności żywej obecności do jej zewnątrz, otwarciem na zewnątrz w ogóle, na nie-własne i tak dalej, czasowanie sensu jest od początku „rozprzestrzenieniem”. Odkąd przyjmuje się rozprzestrzenienie zarazem jako „interwał” lub różnicę i jako otwarcie na zewnątrz, nie ma już absolutnej wewnętrzności, „zewnątrze” zainsynuowało się w ruchu, za pośrednictwem którego wewnątrz nie-przestrzeni, to, co nosi miano „czas”, ujawnia się, konstytuuje, „uobecnia”. Przestrzeń jest „w” czasie, jest ona czystym wyjściem czasu poza siebie, jest poza-sobą jako stosunkiem czasu do siebie¹⁴.

Derrida podkreśla tutaj względny paradygmat czasoprzestrzenny w opozycji do absolutystycznego oddzielenia przestrzeni od czasu. Kiedy zewnętrzne (współczesna Woolf Tamiza) zostaje zinternalizowane, wewnętrzne (wyobrażenie Woolf Tamizy z przeszłości), jest zarazem jednocześnie eksternalizowane, czyli re-prezentowane w formie pisania. W nawiązaniu do pojęcia śladu Derrida rewiduje także Husserlowskie pojęcie *augenblick*¹⁵, które tłumaczy się na polski jako „chwile”, „moment”. Dosłownie znaczy „mgnienie oka”. Husserl opisuje „żywą terażniejszość” – terażniejszość, której doświadczamy teraz – jako percepcję i utrzymuje, że żywa terażniejszość jest gruba. Dlaczego gruba? Terażniejszość jest gruba, ponieważ obecny moment z natury składa się ze wspomnień najbliższej przeszłości aż do momentu, w którym przeszłość i terażniejszość stają się niemal nierozłączne. Co więcej, zarówno terażniejszość, jak i przeszłość nie są wynikiem powtórzenia ani reprodukcji. Husserlowskie uprzestrzennienie czasu prowadzi do założenia, że „teraz”, ten moment jest bieżącą chwilą. Derrida twierdzi odwrotnie – „teraz” nie jest bieżącą chwilą. Terażniejszość sama w sobie jest reprodukcją¹⁶. A zatem każdy kawałek najbliższego doświadczenia jest niepotrzebnie niesprawiedliwy lub pełen przemocy. Przemoc narzucona przez „teraz” i „tutaj” została wyjaśniona w książce Derridy *Widma Marksa* (1993), której tytuł nawiązuje do pierwszego zdania *Manifestu partii komunistycznej* Karola Marksa i Fryderyka Engelsa: „Widmo krąży po Europie – widmo komunizmu. Wszystkie potęgi starej Europy połączyły się dla świętej nagonki przeciw temu widmu”¹⁷. Według Derridy widmo marksizmu staje się jeszcze bardziej namacalne po upadku muru berlińskiego w 1989 roku, który doprowadził do rozwiązania Związku Radzieckiego. Widmo krążące po Europie, nawiązanie do widma z *Hamleta* Szekspira, przypomina, że czas, podobnie jak nasze doświadczenie czasu, jest chaotyczny, połamany:

DUCH

Przysięgnijcie!

¹⁴J. Derrida, *Głos i fenomen. Wprowadzenie do problematyki znaku w fenomenologii Husserla*, przeł. B. Banasiak, Warszawa 1997, s. 143-144.

¹⁵Tamże, s. 105.

¹⁶S.B. Rosenthal, *Time, Continuity, and Indeterminacy: A Pragmatic Engagement with Contemporary Perspectives*, Albany 2000, s. 33.

¹⁷*Manifest partii komunistycznej*, [w:] K. Marks, F. Engels, *Dzieła*, t. 4, Warszawa 1962.

HAMLET

Spocznij już, spocznij, udręczony duchu!

Wiem, przyjaciele, że mogę polegać

Na was – wy za to także pamiętajcie,

Że nawet biedny Hamlet znajdzie w sercu

Dosyć przyjaźni, aby wam odpłacić.

Chodźmy. I proszę: odtąd już na ustach

Palec milczenia. – Przeklęty mój los:

Ten czas jest kością, wyłamaną w stawie [podkr. aut.] –

Jak można liczyć, że ją nastawię?

Chodźmy już stąd¹⁸.

W jaki sposób czas jest „kością wyłamaną w stawie”¹⁹? Kiedy stoimy przed lustrem i przeglądamy się w nim, jesteśmy oddaleni [*distanced*] od lustra. To oddalenie jest niezbędnym warunkiem. Musimy być odsunięci [*spaced*] od siebie, aby móc jednocześnie patrzeć oczyma podglądacza [*voyeur*] i być oglądanym. Jednak przestrzeń między nami a lustrem pozostaje niewidzialna i dlatego, podobnie jak mgnienie oka, jest w stanie natychmiast nas oślepić. Widzimy swoją projekcję w lustrze, lecz tamten byt jest naszym „innym”. Nie da się postrzegać siebie jako siebie. Ta temporalizacja odsunięcia [*spacing*] między nami a lustrem jest „wyłamanym w stawie” mgnieniem chwili, niemożliwym do wytropienia śladem pozostawionym przez odsunięcie pomiędzy żywym a dręczącym umarłym, podglądaczem a obserwowanym, teraźniejszością a przeszłością.

Tezą tego artykułu jest stwierdzenie, że *Budowa chińskiego muru* [*Beim Bau der Chinesischen Mauer*] Franza Kafki, napisana w 1917 a opublikowana w 1931 roku, stanowi przykład pisarstwa modernistycznego, które nie tylko problematyzuje pojęcia czasu i temporalności oraz przestrzeni i spacji, lecz także koncentruje się na problemie teoretycznej periodyzacji modernizmu. Dzięki fizycznym i ideologicznym lukom oraz fragmentom, a także śladom iluzorycznego i niedokończonego znaczenia, „wrywkowa” budowa Wielkiego Muru Chińskiego w opowiadaniu Kafki nie tylko obnaża proces spacji czasu, ale także odzwierciedla modernistyczną, subtelna (re)ewaluację takiego paradygmatu pojęciowego.

Zacznijmy od tego, że w fabule Kafki budowa Wielkiego Muru Chińskiego opiera się i jest napędzana przez silną wyobraźnię zbiorową. Robotnicy oraz nadzorujący pracują niezachwianie z wyobrażeniem obrazu ukończonego zamkniętego muru, obrazem przyszłości. Budowa muru nie posuwa się od punktu A do B. Zamierzenie przeprowadzana jest we fragmentach. Tak Kafka wyjaśnia powody stojące za „wrywkową” budową Wielkiego Muru Chińskiego oraz kontrowersje, jakie z tego wynikają:

Czy jednak mur, który nie stanowi zwartej całości, może chronić? Taki mur nie tylko nie chroni, lecz sam znajduje się w ciągłym niebezpieczeństwie. Odosobnione fragmenty muru w pustynnych okolicach z łatwością mogą być wciąż na nowo burzone przez koczowników, zwłaszcza że w tym czasie

¹⁸W. Szekspir, *Hamlet*, przeł. S. Barańczak, Kraków 1997, s. 52.

¹⁹Tamże.

owe plemiona, przestraszone budową muru, z niepojętą szybkością – jak szarańcza przenosiły się z miejsca na miejsce i dlatego może orientowały się w całokształcie postępującej budowy lepiej od nas – budowniczych muru. Mimo wszystko jednak dzieło nie mogło chyba zostać inaczej niż w ten właśnie sposób wykonane. Żeby to zrozumieć, trzeba wziąć pod uwagę, że mur miał być naszą osłoną na czas długich stuleci; najstaranniej przeprowadzona budowa, wykorzystanie wiedzy wszystkich znanych epok i narodów w zakresie budownictwa, stałe poczucie osobistej odpowiedzialności budowniczych, należały do nieodzownych warunków wykonania tego dzieła²⁰.

Widmem, które krąży nad narratorem w noweli Kafki, jest problem braku ciągłości. Pytanie „Czy jednak mur, który nie stanowi zwartej całości, może chronić?”²¹ jest retoryczne. Narrator, który je stawia, to chiński historyk. Spoglądając wstecz z perspektywy teraźniejszości, lub raczej „przyszłości jego teraźniejszości”, na czasy, kiedy budowa dopiero ruszyła, a kamienne płyty były świeżo osadzone, narrator doskonale wie, czy mur się sprawdził: „Moje dociekania mają wszakże tylko wartość historyczną, z rozwianych dawno obłoków żaden grom już nie spadnie [...]”²². Odpowiedź brzmi: nie, mur się nie sprawdził.

Kiedy czytamy *Budowę...* Kafki, również doświadczamy Derridiańskiego rozsunienia [*espace-ment*]. Można powiedzieć, że czytając przedstawione przez narratora sprawozdanie z przeszłości, automatycznie spaczalizujemy czas, czyli myślimy o czasie w kategoriach przestrzeni, co jest normalną reakcją. Chciałbym jednak wyjaśnić, jak narracja Kafki subtelnie popycha czytelnika ku zabiegowi odwrotnemu.

Kiedy myślimy o czasie w kategoriach przestrzeni – w tym wypadku w kategoriach Wielkiego Muru Chińskiego – mamy skłonność, by wyobrażać sobie upływ czasu jako tor jednokierunkowy. Jeśli proces budowy muru od początku do całkowitego zakończenia, aczkolwiek wyobrażonego, przypomina proces czasu od przeszłości, poprzez teraźniejszość, do przyszłości, wyrwykowa budowa Kafki zaburza stopniowy przebieg czasu, podobnie jak samego muru. Do zrozumienia i podjęcia projektu Wielkiego Muru robotników i nadzorców skłania wyobrażenie przyszłości. Motywuje ich „obietnica”, że pewnego dnia mur zostanie w całości ukończony, czyli, innymi słowy, puste luki będą wypełnione, a fragmentaryczny mur spojony w całość:

Przy takim systemie powstały naturalnie w murze liczne poważne luki, które stopniowo i powoli wypełniano, chociaż niektóre z nich dopiero wówczas, gdy ukazało się już obwieszczenie o ukończeniu muru. Co więcej, istnieją podobno luki, których w ogóle nie zamurowano, jest to jednak twierdzenie należące być może do wielu legend, powstałych w związku z budową muru; człowiek sam na własne oczy i własną miarą wskutek olbrzymiej rozległości budowy w żadnym razie nie zdoła tego sprawdzić²³.

Przedstawiona zatem przez Kafkę fragmentaryczna konstrukcja *Budowy...* obrazuje chaotyczny czas teraźniejszości. Pokazuje, że nie ma w opowieści czasowej miejsca na „czas teraźniejszy ciągły”. W centrum przypowieści zawartej w tym opowiadaniu stoi więc także pojęcie czasu jako

²⁰F. Kafka, *Budowa chińskiego muru*, [w:] tegoż, *Budowa chińskiego muru i inne nowele*, przeł. A. Kowalkowski, R. Karst, Gdańsk 1996, s. 72.

²¹Tamże.

²²Tamże, s. 77.

²³Tamże, s. 71.

„wyłamanego w stawie”. Przypowieść, opublikowana osobno w 1919 roku jako *Wiadomość od cesarza* [*Eine Kaiserliche Botschaft*]²⁴, opisuje historię umierającego chińskiego cesarza, który wyszeptał posłańcowi swoje ostatnie słowa. Posłaniec ów otrzymał zadanie przekazania wiadomości od cesarza do jednego z poddanych mieszkającego w najodleglejszym zakątku cesarstwa chińskiego: „ale Pekin jest dla ludzi ze wsi czymś bardziej odległym niż życie pozagrobowe”²⁵. Im dłużej posłaniec usiłuje przemierzać z wiadomością rozległe obszary cesarstwa, tym więcej czytelników zaczyna zdawać sobie sprawę, że to niewykonalna misja: „Kraj nasz jest tak wielki – żadna baśń nie odtworzy jego ogromu, wystarczy dlań zaledwie sklepienia niebios – ale Pekin jest tylko jednym małym punktem, a cesarski pałac co najwyżej drobnym punkcikiem”²⁶. Wiadomość, opóźniana przez niezmierzoną odległość i upływający czas, nigdy nie dotrze do swojego odbiorcy. Podczas gdy słowa umierającego cesarza podróżują przez ogromne tereny Chin, obietnica zawartości listu pozostaje dla narratora w opowiadaniu Kafki obietnicą złożoną w przeszłości przyszłości. Dla Kafki-pisarza to zobowiązanie, czyli Derridiańska obietnica została złożona w przeszłości przeszłości. Zaś z punktu widzenia czytelników cesarskie zobowiązanie zostało złożone w przeszłości teraźniejszości. Rozległy krajobraz Chin, który można uznać za metaforę nieskończonych granic czasu, powstrzymywał wypełnienie obietnicy Wielkiego Muru oraz wymazał zawartość listu od cesarza. Jednak praca w kierunku wypełnienia obietnicy oraz podróży mimo widma porażki w dotarciu do zamierzonego celu, okazuje się sama w sobie pewnym oświadczeniem:

Goniec wyrusza natychmiast – silny, niezmordowany człowiek – toruje sobie drogę przez ciżbę, wysuwając przed siebie raz to, raz tamto ramię, jeśli spotka się z oporem, wskazuje na swą pierś, gdzie widnieje znak słońca; toteż łatwiej od innych przepycha się naprzód. Ale tłumy są tak liczne; mieszkania tych ludzi ciągną się bez końca. Gdyby otwarła się przed nim wolna przestrzeń, jakże raźnie pomknąłby przed siebie i chyba wkrótce usłyszałby już u swoich drzwi radosne uderzenia jego pięści. Lecz jakże bezskutecznie musi się trudzić; wciąż jeszcze usiłuje przecisnąć się przez komnaty centralnego pałacu; nigdy tedy nie przejdzie, a gdyby mu się to nawet udało, jeszcze by nic nie zyskał; trzeba by przebyć nowe dziedzińce, po dziedzińcach zaś drugi, okalający je pałac; i tak ciągle przez tysiąclecia; a jeśliby wreszcie wydostał się za ostatnią bramę – ale nigdy, przenigdy to się nie stanie – rozciągnie się dopiero przed nim stolica, środek świata, cała zasypana własnymi odpadkami. Nikt tamtędy nie przebrnie, zwłaszcza zaś z poselstwem od zmarłego. – Ty zaś siedzisz przy oknie i próbujesz je sobie wymarzyć, kiedy zbliża się wieczór²⁷.

Podobnie jak wyrywkowa budowa, obietnica pozostawia ślad iluzorycznego i niepełnego znaczenia, które może zostać uzupełnione wyłącznie przez wyobraźnię czytelnika: „Przez taki świat przebijały się teraz wieści o budowie muru. One też przyszły poniewczasie, jakieś trzydzieści lat po ogłoszeniu”²⁸. Kiedy czytelnicy dochodzą do akapitów pochodzących z przypowieści zawartej w *Budowie...*, wiadomość cesarza jest już dawno wysłana do swojego odbiorcy. Jej odbiór już się opóźnia. Zatem rozsunięcie [*espacement*], jakiego czytelnicy wspólnie doświadczają w obrębie muru opowieści oraz samej opowieści, zdążyło już wytworzyć luki

²⁴R. T. Gray i in., *Eine Kaiserliche Botschaft*, [w:] *A Franz Kafka Encyclopedia*, Westport, Connecticut 2005, s. 156.

²⁵Tamże, s. 82.

²⁶Tamże, s. 79.

²⁷Tamże, s. 80.

²⁸Tamże.

czy też szczeliny pomiędzy uprzestrzennioną temporalnością odległej przyszłości oraz obecną „przeszłością naszej przyszłości”, która w rzeczywistości jest teraźniejszością. Co więcej, wynikające z tego wrywkowa budowa i rozsunięcie pokazują, jak chaotyczny czas teraźniejszości niezręcznie oczekuje wypełnienia luk poprzez wspólną obietnicę przyszłości. Czytelnicy w 2015 roku i później wiedzą, podobnie jak Kafka w roku 1917, że obietnica ukończenia Wielkiego Muru Chińskiego nigdy nie zostanie spełniona. Zwierzchnictwo spacjalizowanego czasu może najwyżej wskazać pustą obietnicę, podobnie jak niewyraźną, może nawet nieznaną, zawartość wiadomości od cesarza. Fragmentaryczna budowa jednak zaprasza czytelnika do wyobrażenia sobie zawartości tej obietnicy, niemożliwego projektu ukończonego Muru Chińskiego. Spacjalna temporalizacja jest modernistycznym zabiegiem, który zamienia pasywnego podglądacza [*voyeur*] w zaangażowanego odkrywcę [*voyageur*], podróżującego po niewyobrażalnej przestrzeni chińskich krajobrazów oraz wielkiej przestrzeni czasu. Według Derridy „obietnica” jest aktem performatywnym: „Nawet jeśli obietnica może być dotrzymana, nie ma to wielkiego znaczenia. Najważniejsze, że czysta obietnica nie może właściwie nastąpić we właściwym miejscu, mimo że obiecywanie jest nieuniknione, kiedy tylko otworzymy usta – a właściwie kiedy tylko pojawi się tekst”²⁹. Ponieważ obietnica, która się spełnia, przestaje być obietnicą, odzwierciedla „wyłamaną w stawie”³⁰ temporalność. Mój argument znajduje oddźwięk w twierdzeniu Martina Hägglunda w jego *Dying for Time: Proust, Woolf, Nabokov*: „Warunek temporalności jest, ściśle mówiąc, «nieodcydowalny», ponieważ składa się nań niepowstrzymane przeniesienie [*displacement*], które zakłóca definitywną pewność lub dane znaczenie”³¹. Co więcej, obietnica jest strukturalnie otwarta na możliwość „innego” poza sobą, heterogenicznego „innego” i nadchodzącej „temporalności”: „Obietnica odpowiada na **przyszłość** oraz **innego**, jest zarówno performatywna, jak i zawiera zobowiązanie, **afirmację** lub dar, które nie jest po prostu identyczne lub wyczerpane przez swoją konkretną zawartość. Nawet jeśli obietnica nie zostanie dotrzymana, sam gest ma konkretne znaczenie”³².

Kontekst narracji Kafki odkrywa pewną nowoczesność, która wynika z niedotrzymanej obietnicy bezpieczeństwa państwowego. Narrator w opowiadaniu, Kafka oraz jego czytelnicy mają tę przewagę w swojej perspektywie, że znają „przyszłość przeszłości” Wielkiego Muru Chińskiego, czyli wiedzą, iż jego budowa nie została nigdy ukończona. Kafka oraz czytelnicy jego opowieści mogą wiedzieć o chińskiej rewolucji z 1911 roku znanej jako rewolucja Xinhai, która zakończyła ponad dwa tysiące lat cesarskich rządów i zapoczątkowała w Chinach epokę republiki. Fakt, że obalona dynastia Qing, ostatnia cesarska dynastia Chin, należała do etnicznej mniejszości Mandżurów, wydobywa głęboką ironię. Mandżurowie uważani są za część etnicznej grupy nomadów zwanej Xiongnu, uznani przez autorytety za barbarzyńców, byli właśnie tym wrogiem, przed którym cesarz w noweli Kafki chciał Wielkim Murem ochronić swoje imperium³³. Czas pokazał, że murowi daleko było do skutecznego narzędzia obrony. Podczas gdy Chinami rządzą na przemian cesarze i dyktatorzy, ludność wciąż brutalnie i niesprawiedliwie uciskano w imieniu wyobrazonego wroga:

²⁹J. Derrida, *Memoires for Paul de Man*, przeł. C. Lindsay, J. Culler, E. Cadava, New York 1986, s. 98.

³⁰W. Szekspir, *Hamlet*, dz. cyt.

³¹M. Hägglund, *Dying for Time...*, dz. cyt., s. 62.

³²Hasło *promise*, [w:] *The Derrida Dictionary*, red. S. Wortham, London 2010, s. 146.

³³*The History of Chinese Civilization: Vol. 2. Qin, Han, Wei, Jin, and the Northern and Southern Dynasties (221 B.C.E.-581 C.E.)*, red. Y. Xinpei i in., New York 2012.

Przed kim miał nas Wielki Mur chronić? Przed plemionami północy. Pochodzę z południowo-wschodnich Chin. Żadne plemię z północy nie może nam tutaj zagrozić. Czytamy o nich w starożytnych księgach; okrucieństwa, które ludy te zgodnie ze swą naturą popełniają, dobędą nam czasem z pierśi westchnienie w cichej altanie. Na trafnie odmalowanych obrazach artystów oglądamy te twarze potępieńców, szeroko rozwarte pyski, szczęki najeżone ostrymi, długimi zębami, przebiegle zmrużone oczy, jak gdyby już z ukosa wypatrujące łupu, który zmiażdżą i rozerwą w swych paszczach. Gdy dzieci bywają niegrzeczne, pokazujemy im te obrazki i dziatwa z płaczem tuli się zaraz do naszej pierśi. Ale nic więcej o tych północnych ludach nie wiemy. Nie widzieliśmy ich nigdy i jeśli pozostaniemy w naszej wiosce, nigdy ich nie ujrzymy, nawet gdyby na dzikich koniach zechcieli pędzić na oślep prosto w nasze okolice – zbyt wielki jest kraj, żeby mógł ich aż do nas przepuścić, zabłąkają się w pustce bez końca³⁴.

Przeszłość przeszłości pozostawia ślady na przeszłości teraźniejszości. Rewolucja Xinhai, która miała wpływ wyłącznie na klasę rządzącą, została zbudowana na fragmentach jej przeszłości. Los przeciętnego człowieka został zapieczętowany w czasach dynastii Qin, kiedy to chłopów zmuszono i wykorzystano do budowy Wielkiego Muru. Trudne warunki życia przeciętnego człowieka pozostały nienaruszone i nie poprawiały się z czasem³⁵. Lata uciążliwego reżimu Shi Huang Di (znanego też jako Qin Shi Huang), pierwszego cesarza Chin, oraz jego następców doprowadziły do nieuniknionych konsekwencji: „Istota ludzka, w gruncie rzeczy lekkomyślna, z natury podobna do unoszącego się w powietrzu pyłu, nie znosi żadnego skrępowania; nawet gdy sama sobie nałoży pęta, wkrótce jak szalona zacznie szarpać swe więzy i wreszcie mur, łańcuch oraz samą siebie rozerwie na strzępy”³⁶. Chłopi skutecznie obalili rządy dynastii Qin i położyli kres jej reżimowi³⁷. Obietnica bezpieczeństwa, jaką miał zapewnić Wielki Mur budującym go i mieszkającym w jego obrębie ludziom, sprowadziła się jedynie do potwierdzenia tyranii i nierówności – ot, gorzka ironia. Podobnie zagrożenie ze strony powszechnego wroga na północy okazało się widmem wspólnego strachu, który został do granic wykorzystany przez cesarzy i arystokratyczne elity. To widmo przeszłości powraca, by dręczyć współczesność. Mechanizm ten widać między innymi na przykładzie demonizacji Arabów oraz muzułmanów przez Stany Zjednoczone, zwłaszcza w obrębie psychologicznej wojny propagowanej przez reżim George’a W. Busha:

Wokół cesarza tłoczy się błyszczący, a jednak mroczny tłum dworaków – złośliwość i wrogość przebrana w szaty służby i przyjaciół, przeciwwaga cesarstwa – zawsze gotowych zatrutymi strzałami zestrzelić cesarza z chwiejącej się szali tronu³⁸.

Choć Franz Kafka uważany jest zwykle przez wielu czytelników i badaczy „za jeden z klejnotów w koronie wysokiego modernizmu”³⁹ oraz „niemieckojęzycznego modernizmu”⁴⁰, zarówno autora, jak i jego dzieła rzadko umieszcza się w „konkretnej nowoczesności” Austro-Węgier, w których mieszkał i tworzył. Wręcz przeciwnie, ranga Kafki jako pisarza od dawna jest częścią zachodnio-europocentrycznej periodyzacji modernizmu, która wyznacza jego czasowe granice między 1890

³⁴F. Kafka, *Budowa chińskiego muru*, dz. cyt., s. 77.

³⁵Y.F.L. Zhao i in., *An Outline History of China, China Knowledge Series*, Pekin 1982, s. 127.

³⁶F. Kafka, *Budowa chińskiego muru*, dz. cyt., s. 75.

³⁷Jian B. i in., *A Concise History of China*, Pekin 1986, s. 21-22.

³⁸F. Kafka, *Budowa chińskiego muru*, dz. cyt., s. 79.

³⁹P. Bridgwater, *Kafka, Gothic and Fairytale*, Amsterdam 2003, s. 5.

⁴⁰*From Kafka to Sebald: Modernism and Narrative Form*, red. S. Wilke, London 2012, s. 2.

a 1940 rokiem. Milan Kundera przekonuje: „Proszę mi wierzyć, nikt by dzisiaj nie znał Kafki, nikt, gdyby on był Czechem”⁴¹. Zjadliwa uwaga Kundery na temat tego, że Kafka mógłby być mniej znanym lub rozumianym pisarzem, gdyby pisał po czesku i uważał się za Czecha, stanowi potwierdzenie założenia, iż literatura modernistyczna, a także jej nauczanie, jest produktem wykluczającej teoretyzacji i kanonizacji, przed którą stanowczo ostrzegała Stanford Friedman:

Najwyższa pora odrzucić znajomą litanię estetycznych właściwości czerpanych z zachodnich stolic kultury początku XX wieku, która stanowi definicyjną podstawę modernizmu. Przyznaję, że jestem do niej przywiązana. Powinniśmy ją jednak sprowincjonalizować, czyli zacząć postrzegać modernizm „wysoki” lub „awangardowy” jako jeden wyraz konkretnie osadzonego modernizmu – ważny, ale niebędący miarą, którą będziemy mierzyć i oceniać wszystkie pozostałe. Zamiast tego lepiej rozejrzeć się po świecie, w głąb czasu oraz poziomo w obrębie różnych lokalizacji, aby zidentyfikować strony przecięcia – nowoczesność/modernizm – a następnie skupić naszą uwagę przede wszystkim na naturze tej nowoczesności, zbadać zajmujące ją kształty i formy kreatywnej ekspresji oraz postawić pytania o to, jaką istotną kulturową i polityczną pracę wykonują te praktyki estetyczne w jej obrębie⁴².

Aby odspacjalizować łatkę okresu modernizmu, rozbierając pojęcie wysokiego modernizmu jako kwintesencji tej epoki, trzeba podjąć niezbędne kroki. Dzieło Kafki, napisane w konkretnym kontekście nowoczesności doświadczanej przez niemieckiego pisarza żydowskiego mieszkającego w Pradze podczas przełomowych momentów historii Austro-Węgier, które doprowadziły do I wojny światowej oraz jej następstw, dostatecznie dowodzi, że istnieje wiele nowoczesności oraz modernizmów. Moim zdaniem, dzięki zbadaniu jednego „konkretnego” można dostrzec całościowy fotomontaż różnorodności i dynamiki modernizmu. Choć często niezauważane, taka różnorodność i dynamika tkwią w istocie złożonych subiektywności modernistycznych pisarzy oraz niemożliwych do wytropienia „śladów” czy też nawiedzających niedecydowalnych widm, niezliczonych żyć, myśli i historii znajdujących odbicie w ich dziełach. Innymi słowy, studium (po)szczególnych modernizmów odkrywa nieograniczone wersje i odmiany nowoczesności, od początku głęboko zakorzenionych w ruch modernizmu. Na zakończenie tego artykułu ostatni akapit chciałabym poświęcić zastosowaniu mojej teorii w praktyce.

Franz Kafka napisał *Wiadomość od cesarza* wiosną 1917 roku w domu swojej siostry Ottli przy Alchimistengasse (znanej po czesku jako Zlatá ulička [Złota Uliczka])⁴³ w obrębie kompleksu Zamku Praskiego. W tym samym roku wynajął także dwupokojowe mieszkanie w Pałacu Schönborn w praskiej dzielnicy Malá Strana⁴⁴. Ze swojego mieszkania miał dobry widok na Laurenziberg, wzgórze znane po czesku jako Petřín, gdzie w XIV wieku na rozkaz Karola IV (1316–1378) – pierwszego króla Czech, który został Świętym Cesarzem Rzymskim – wznieziono Mur Głodowy [Hladová zed’]. Legenda głosi, że po głodzie w 1361 roku budowę Muru Głodowego prowadzono tylko po to, by zapewnić utrzymanie miejskiej biedocie. Ten praski mur nie miał zatem spełniać podstawowego zadania większości murów – ochrony militarnej.

⁴¹M. Kundera, *Zasłona. Esej w siedmiu częściach*, przeł. M. Bieńczyk, Warszawa 2006.

⁴²S. Stanford Friedman, *Planetarity...*, dz. cyt., s. 487–488.

⁴³Choć niemiecka nazwa uliczki, Alchimistengasse, oznacza „ulicę alchemików”, alchemicy nigdy tu nie mieszkali. Legenda głosi jednak, że XVI-wieczni alchemicy przychodzili na tę właśnie ulicę, by badać reakcje chemiczne, które pozwoliłyby produkować złoto. Stąd prawna nazwa ulicy: Zlatá ulička, czyli Złota Uliczka.

⁴⁴K. Wagenbach, *Kafka*, przeł. E. Osers, London 2003, s. 112.

Dlatego w języku czeskim określenie *hladová zed'* stało się eufemizmem oznaczającym beżyteczną pracę społeczną. Ślady Muru Głodowego można odnaleźć w Kafkowskim przedstawieniu Wielkiego Muru Chińskiego: „Na pierwszych kilku stronach tak zwanego szóstego zeszytu octavo zaczyna się przydługa opowieść *Budowa chińskiego muru*, bardzo wyraźnie inspirowana historycznym miejscem w bliskim sąsiedztwie mieszkania Kafki⁴⁵”. Podobieństwo tych dwóch murów będących *hladová zed'* – budowli, które nigdy nie spełniają swoich obietnic – staje się wyraźniejsze, gdy wziąć pod uwagę także szczegółowy kontekst czasów, w jakich Kafka żył i pisał. *Wiadomość od cesarza* napisał w 1917 roku, wiele miesięcy przed tym, nim dowiedział się o swojej gruźlicy. Było to jednak długo po wiadomości, z której dowiedział się, że obligacje pożyczki wojennej monarchii Habsburgów, w jakie zainwestował swoje oszczędności, nie przyniosą mu oczekiwanego zysku. W 1914 roku, po zamachu na arcyksięcia Franciszka Ferdynanda Habsburga, domniemanego następcy tronu Austro-Węgier oraz jego małżonki księżnej Zofii von Hohenberg, jego ojczyzna pogrążyła się w wojnie. Franciszek Józef I zmarł w 1916 roku. Wtedy też cesarstwo chińskie, które próbował przywrócić chiński generał Yuan Shikai (1859–1916), aby po rewolucji 1911 roku na nowo ustanowić w Chinach monarchię absolutną, przestało istnieć. Czytelnicy mają korzystniejszą perspektywę, bo znają społeczny i historyczny kontekst *Budowy chińskiego muru* Kafki, odzwierciedlający poczucie daremności i rozpacz zarówno na poziomie osobistym, jak i zbiorowym, a także narodowym i transnarodowym. Unikając pułapki temporalnej spacji, która zwykła szufladkować opowiadanie Kafki tylko jako metafizyczną alegorię wysokiego modernizmu, można przyjąć, że przedstawienie chińskiego cesarza stanowi odbicie Kafkowskiego postrzegania przemijającego reżimu Austro-Węgier. Ludzie w czasach Kafki – czyli z przeszłości przyszłości – podobnie jak nam współcześni – z przyszłości Kafki – wspólnie tęsknili za pocieszającymi słowami z przeszłości, która już dotarła, lecz jednocześnie nie udało jej się dotrzeć, kiedy wyruszył goniec.

przekład z języka angielskiego: Anna Rogucka

⁴⁵Tamże, s. 113.

SŁOWA KLUCZOWE:

t e m p o r a l i z a c j a
p r z e s t r z e n i

spacjalizacja przestrzeni

ABSTRAKT:

Zazwyczaj przyjmuje się, że czas postrzegany może być tylko w kategoriach przestrzennych i że spacjalizacja czasu, uzależniając go ściśle od tego, co materialne, ogranicza moc jego abstrakcyjności lub wirtualności. Literatura modernistyczna, tak jak zwykle ją się rozumie, przyswaja ten paradygmat, sugerując jednocześnie, że również przestrzeń tłumaczyć można w kategoriach czasowych, temporalizacja przestrzeni dekonstruuje fasadę trwałych oraz skodyfikowanych znaczeń przestrzennych. Derrida definiuje tę czasoprzestrzenną (inter)reakcję i logiczną współzależność jako „rozsuniecie” (*espacement*). Niemniej jednak analizy czasu i czasowości, jak również przestrzeni/miejsca i przestrzenności w twórczości modernistycznej często wpadają w pułapkę z powodu problemu czasowego następstwa, a następnie z powodu błędnego przekonania, że przestrzeń jest nieruchoma. Problem następstwa znajduje się w przekonaniu, że czas płynie i przestaje być natychmiast(owy), pozostawiając po sobie tylko derridański „ślad”, który jest przestrzenny. Pojęcie to jest problematyczne, ponieważ opiera się na implikacjach, że przestrzeń jest nieruchoma i pasywna, wbrew temporalnej „rozsuniecie” czy temporalnemu następstwu, i że ślady czasu są w niej biernie odcisnięte. Dowodzę, że przestrzeń daleka jest od nieruchomości i pasywności. Jej dynamika czyni spacjalizację czasu problematyczną. Opowiadanie Franza Kafki *Budowa chińskiego muru* (napisane w 1917 roku) jest dobrym przykładem modernistycznej twórczości, która nie tylko problematyzuje pojęcia czasu i czasowości oraz przestrzeni i przestrzenności, ale stawia w centrum problem spacjalizacji czasu.

modernizm

FRANZ KAFKA

NOTA O AUTORZE:

Verita Sriratana – stypendystka Fundacji Anandamahidola pod Królewskim Patronatem JKM Króla Tajlandii, odbiorczyni Narodowego Stypendium Słowackiego, zdobyła tytuł licencjata na Chulalongkorn University, magisterium w zakresie kolonialnej/postkolonialnej literatury w języku angielskim obroniła na Uniwersytecie w Warwick, natomiast stopień doktora uzyskała na Uniwersytecie St. Andrews. Obecnie jest wykładowczynią w Katedrze Anglistyki na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Chulalongkorn. Jej książka pod tytułem „Particular Modernity/Modernism: Locating Modernist Moments in Czech and Slovak Literature” zostanie opublikowana przez wydawnictwo Uniwersytetu Komeńskiego w Bratysławie.

Dwujęzyczność w twórczości Jana Kochanowskiego

Agnieszka Kwiatkowska

W całej Europie od wczesnego średniowiecza aż po początek XVI wieku literatura łacińska i polska rozwijały się niemal niezależnie od siebie, a ich wzajemne oddziaływanie dotyczyło niewielu aspektów. Domeną liturgii i utworów powiązanych z ceremoniałem religijnym bardzo długo pozostawała łacina. Dopiero w XIV wieku zaczęły powstawać po polsku pierwsze utwory liryczne o tematyce religijnej (ich szereg otwiera *Bogurodzica*, datowana już na koniec XIII wieku) i najstarsze tomy polskojęzycznych kazań (m.in. *Kazania świętokrzyskie*). Hagiografia i historiografia – jako formy wymagające bardziej precyzyjnego i operującego słownictwem abstrakcyjnym języka – realizowane były niemal wyłącznie po łacinie jeszcze w późnym średniowieczu. Wielu twórców posiadało znajomość obu języków, w każdym z nich realizując inne konwencje i tematy. Tak czynił na przykład Władysław z Gielniowa, autor między innymi polskojęzycznych abecedariuszy i łacińskiego – również abecedariuszowego, ale pisanego heksametrem – poradnika dla kapłanów. Rozwój wczesnoreniesansowej poezji nowołacińskiej, służącej intelektualnej rozrywce, w żaden sposób nie podważył rozłączności literatury powstającej w obu językach. Łacińska nadal pozostawała domeną humanistów, skupionych na retoryce i poezji, polska – stała się żywiołem popularnych narracji i obfitowała, z jednej strony, w utwory nawiązujące do średniowiecza, z drugiej – w wypowiedzi utrzymane w duchu reformacji.

Wykształcony Staropolarin przełączał się z jednego kodu na drugi, zależnie od sytuacji kulturowej, w której się znalazł i adekwatnie do podejmowanej właśnie konwencji literackiej. W sposób typowy dla zjawiska dwujęzyczności kompetencje użytkownika pozostawały ściśle sprofilowane, każdy z języków miał inną specjalizację i obsługiwał przypisaną sobie sferę działalności życiowej (czy – w tym przypadku – działalności twórczej) pisarza dwujęzycznego¹. Interferencja – szczególna gra oddziałujących na siebie systemów językowych – polegała wówczas przede wszystkim na wpływie łaciny na polszczyznę (m.in. w dziedzinie składni), na-

¹ E. Kraskowska, *Dwujęzyczność a problemy przekładu*, [w:] *Miejsca wspólne*, red. E. Balcerzan, S. Wyśtouch, Warszawa 1985, s. 195.

tomiast w odwrotnym kierunku prawie nie zachodziła. W łacińskich utworach średniowiecznych niemal nie widać wpływów polszczyzny, realizują one powszechnie przyjęte w Europie konwencje, w niewielkim stopniu dopuszczając do głosu interferencję kulturową czy językową². W poezji humanistycznej wczesnego renesansu nowołacińskie teksty pozostają osadzone w polskiej kulturze, co znacząco wpłynęło na opis lokalnych elementów, ale nadal jedynym przejawem nakładania się dwóch systemów językowych były nazwy własne, wprowadzane do wielu utworów Andrzeja Krzyckiego czy Konrada Celtisa. Jan Kochanowski zdołał połączyć oba nurty i w polszczyźnie dać wyraz myśli humanistycznej, dotąd w pełni werbalizowanej wyłącznie po łacinie³.

Poeta dorastał w rodzinie szlacheckiej, ceniącej wykształcenie i wrażliwej na kulturę słowa. Jego matka – Anna z rodu Odrowążów – została wspomniana w *Dworzaninie polskim* Łukasza Górnickiego jako osoba stateczna i obdarzona poczuciem humoru („stateczna pani i bardzo trefna”). Ojciec poety – Piotr Kochanowski – planował posłać synów na studia, choć i bez wykształcenia zapewne mógłby im zapewnić dostatnie życie. Komornik radomski i sędzia sandomierski wytrwale gromadził doczesne dobra, pomnażane dzięki mariażom, korzystnym transakcjom i wygrywanym procesom⁴. Spośród licznych rodzeństwa Mikołaj tłumaczył Plutarcha i był autorem *Rotuła*, Andrzej przekładał *Eneidę*, jedna z siostr stała się „inspiratorką i niemal współautorką” *Dziwosłęba dworskiego*⁵. Talentu nie zabrakło i w następnym pokoleniu Kochanowskich – bratanek Jana, Piotr, był wybitnym poetą i tłumaczem *Jeruzalem wyzwolonej* Torquatta Tassa.

Zanim Jan Kochanowski trafił na uniwersytet, z pewnością opanował podstawy gramatyki łacińskiej oraz posiadał umiejętność czytania i pisania. Nie wiemy, czy wraz z braćmi kształcił się pod opieką domowego nauczyciela, czy korzystał ze szkoły prowadzonej przez benedyktynów sieciechowskich, musiał jednak już wówczas podejmować pierwsze próby lektury pisarzy rzymskich⁶. Bez wątpienia zetknął się również z chłopsko-szlacheckim folklorem, z polskojęzyczną literaturą ustną, w XVI wieku harmonijnie współistniejącą z książką drukowaną. Janina Abramowska tak pisze o młodzięńczych doświadczeniach literackich Kochanowskiego, wskazując utwory, które mógł poznać za młodu:

Obok „babich baśni” mogły to być wątki pochodzenia literackiego, z *Historii rzymskich*, *Poncjana*, *Żywota Ezopa* *Fryga*, *Sowiżrzała*. Wszystkie te utwory były już wydane w wersji polskiej, musiano je kupować, pożyczać, a pewnie i opowiadać zapamiętane fabuły. [...] Możliwe więc, że już jako chłopiec Kochanowski poznał z lektury lub ze słyszenia opowieści błazeńskie, a na pewno nie były mu obce sąsiedzkie anegdoty i tłuste facecje. W ten sposób wcześniej znalazł się w kręgu kultury ludycznej, której znajomość, pogłębiona potem w krakowskich gospodach i włoskich tawernach, odegra tak ważną rolę w jego twórczości⁷.

² Por. tamże, s. 185.

³ J. Abramowska, *Kochanowski*, Poznań 1994, s. 16.

⁴ Tamże, s. 9. J. Pelc podaje, że Piotr Kochanowski był to „średniozamożny ziemianin, zapobiegliwy o swe interesy”. J. Pelc, *Jan Kochanowski poeta renesansu*, Warszawa 1988, s. 23.

⁵ Wspomina o tym Abramowska, *Kochanowski*, dz. cyt., s. 10.

⁶ Tamże, s. 12.

⁷ Tamże.

W krakowskiej Akademii, która wówczas miała już za sobą lata świetności, Kochanowski pogłębił znajomość języka i kultury łacińskiej – uczestniczył w wykładach poświęconych traktatom Cyserona, poznał dzieła Wergiliusza i Horacego, zyskał dostęp do nowości wydawniczych z zakresu poezji nowołacińskiej, rozbudził w sobie chęć dalszego studiowania⁸. W Padwie wybrał wydział humanistyczny (*universitas artistorum*), odrzucając prawo i medycynę. Nie zdobywał stopni naukowych, skoncentrował się na poszerzaniu własnych horyzontów i pogłębianiu erudycji, świadom wymagań, jakie epoka stawiała twórcom literatury, dążąc do zrealizowania wzoru *poetae docti*. O jego ówczesnych lekturach pisze Abramowska:

Oczytanie Kochanowskiego w literaturze antycznej obejmowało przede wszystkim pisarzy rzymskich: Cicerona, Wergiliusza, Senekę, Owidiusza, Lukrecjusza, a nade wszystko wielkich liryków: Horacego, Proprecjusza, Katulla. Literaturę grecką znał chyba raczej z przekładów łacińskich, choć język grecki nie był mu obcy, o czym świadczą późniejsze prace translatorskie (Homer, *Antologia grecka*, Eurypides, uzupełnienie Cycerońskiego przekładu *Fenomenów* Aratosa). Czytał też na pewno humanistów piszących po łacinie, jak Hieronim Vida, którego heroikomiczny poemacik *Scaccia ludus* parafrazował potem w *Szachach*⁹.

Bez wątpienia w czasie studiów padewskich opanował też język włoski i poznał liryki Petrarcki. Hołd, jaki oddał poezjom pisanym na cześć Laury w dwóch łacińskich epigramatach, uzmysławia, jak cenił Kochanowski rozwój literatur narodowych. W renesansowej Europie Petrarka zasłynął przede wszystkim jako autor pism łacińskich, które polski poeta znał doskonale, ale mimo to w nagrobnych epigramatach zdecydował się uwiecznić pisane po włosku *Canzoniere*¹⁰.

Następujący w Europie rozwój literatur narodowych musiał nasunąć Kochanowskiemu myśl o wprowadzeniu elementów zaczerpniętych z klasycznej starożytności do utworów polskojęzycznych. Zabieg taki miałby podnieść literaturę polską do rangi greckiej i rzymskiej, wzbogacić polszczyznę i rozwinąć jej możliwości. Zasada *imitatio* – naśladowania antyku – była fundamentalna dla ówczesnej kultury i doskonale uzupełniała postulat *mimesis*. Przypomina o tym Ludwika Szczerbicka-Ślęk:

Jednym ze sposobów odzyskiwania antyku, obok poszukiwania zabytków, ich gromadzenia, konserwowania, badania, a w przypadku literatury – wydawania drukiem, którego wynalazek był wielkim sprzymierzeńcem renesansowych dążeń – stało się naśladowanie literatury stworzonej przez starożytnych mistrzów – *imitatio*. Filozoficzne podłoże naśladownictwa stanowiła wypracowana przez Platona i Arystotelesa teoria *mimesis*, zgodnie z którą sztuka bierze się z naśladowania natury (obaj przy tym różnie definiowali naturę i rezultaty jej naśladowania). W renesansie przez naturę rozumieć zaczęto świat stworzony przez antycznych poetów i antyk stał się „drugą naturą”. Zauważono także, że w efekcie podobnego postępowania niegdyś Rzymianie, naśladowując greckich poprzedników, stworzyli wielką sztukę¹¹.

⁸ Tamże, s. 15.

⁹ Tamże, s. 21.

¹⁰ J. Pelc, *Jan Kochanowski poeta renesansu*, dz. cyt., s. 35.

¹¹ L. Szczerbicka-Ślęk, *Wstęp*, [w:] J. Kochanowski, *Pieśni*, Wrocław 1998, s. LVII.

Realizując te zasady, Kochanowski – jak pisał Janusz Pelc – dążył do podjęcia roli

wielkiego i uznanego, doskonałego poety, nowego Orfeusza, twórcy znakomitych, dorównujących arcydziełom starożytności dzieł literatury narodowej komponowanych w języku ojczystym¹².

Jednym ze środków służących osiągnięciu tego celu stało się tłumaczenie i parafrazowanie rzymskiej liryki. Przekłady utworów Horacego – zgodnie z konwencją epoki opublikowane w zbiorze *Pieśni Kochanowskiego* bez wskazania oryginału – nie służyły pokonaniu bariery komunikacyjnej czy przyswojeniu dokonań literatury rzymskiej polskiej kulturze. Potencjalni odbiorcy tych tłumaczeń, ludzie wykształceni i biegle władający łaciną, z pewnością znali pieśni Horacego – fundamentalne utwory europejskiego klasycyzmu. Poeta, parafrazując antycznego mistrza, ćwiczył polską frazę i sprawdzał możliwości ojczystego języka, aby wprowadzić rodzimą poezję na wyżyny literackiego parnasu. Nierzadko dostosowywał tłumaczone utwory do realiów, w których żył i do swojej biografii. Niekiedy zmieniał ich wymowę, dopasowując przesłanie Horacego do swoich idei. Zawsze szukał odważnych rozwiązań translatorskich i nie bał się tłumaczyć nawet tego, co z uwagi na różnice kulturowe wydawało się nieprzekładalne.

Do najbardziej znanych parafraz poezji Horacego należą dwa utwory Kochanowskiego: *Pieśń XXIV z Ksiąg wtórych* (o inc. „Niezwykłym i nie leda piórem opatrzony...”) oraz fragment *Pieśni świętojańskiej o Sobótce*¹³. W pierwszej z nich, głoszącej apoteozę poety i podejmującej motyw *non omnis moriar*, wybitny tłumacz zastąpił nazwy plemion żyjących poza obszarem rzymskiego imperium (Getulów, Kolchów), którymi posłużył się Horacy, nazwami współczesnych narodów, a zwrot do Mecenasza zastąpił przywołaniem Myszkowskiego. Fragment ten odbiega od podniosłej stylistyki całego utworu, a personalna wzmianka o Myszkowskim ma charakter poufały i prywatny¹⁴. Z kolei sobótkowa pieśń Panny XII to dość przewrotne tłumaczenie *Epodu II* Horacego (o inc. „Beatus ille qui procul negotiis...”). Pochwała wsi w tekście oryginalnym i w przekładzie jest niemal identyczna, obaj poeci wymieniają te same zalety życia wiejskiego i opisują je w podobny sposób. Wiersz Horacego kończy jednak ironiczna pointa, zupełnie zmieniająca wymowę utworu, którą Kochanowski całkowicie pominął. „Ja” lirycznym rzymskiego epodu nie jest wieśniaczka, szczerze wychwalająca uroki sielskiego bytowania, ale lichwiarz Alfius, wyjeżdżający z miasta wyłącznie w czasie zastoju w interesach, gotów porzucić spokój prowincji, gdy tylko ujrzy nadzieję rychłych zysków¹⁵.

Jedną z najbardziej kunsztownych parafraz pozostaje jednak *Pieśń III z Ksiąg pierwszych* (o inc. „Dzbanie mój pisany...”) – tłumaczenie słynnej ody Horacego *O nata mecum consule Manlio*... Piotr Wilczek określił to osiągnięcie jako

¹²J. Pelc, *Jan Kochanowski poeta renesansu*, dz. cyt., s. 38.

¹³Używam wymiennie terminów „przekład” i „parafraza”, ponieważ w przypadku omawianych utworów granica między tymi kategoriami pozostaje zatarta.

¹⁴L. Szczerbicka-Ślęk, *Wstęp*, dz. cyt., s. LVIII.

¹⁵Końcowe wersy epodu Horacego brzmią następująco w tłumaczeniu Józefa Birkenmajera: „Tak mówił lichwiarz Alfius. Już mu pachnie wieś. / Lecz przyszły ldy, spłaty czas! / Więc wszystek grosz z dłużników złupił, aby gdzieś / Znów go lokować jeszcze raz”.

przekład utworu nieprzekładalnego z powodu zbyt głębokich różnic kulturowych. Zestaw znaków kulturowych uobecnionych w pieśni Horacego [...] jest tak głęboko i wyłącznie zakorzeniony w mitologii, poetyce, historii i obyczajowości starożytnych Rzymian, że wszystkie próby przekładu tej pieśni podejmowane w XIX i XX wieku były kolejnymi świadectwami klęski wytrawnych nieraz tłumaczy¹⁶.

Kochanowski zrezygnował z żartobliwych aluzji do hymnu na cześć Bachusa, pominął nawiązania mitologiczne, Katona miłującego mero zastąpił filozofami, którzy nie stronią od wina, w miejsce wspomnianego personalnie przyjaciela Horacego przywołał gości. Gliniany, glazurowany i zdobiony dzban o bliżej nie sprecyzowanej zawartości zajął miejsce rzymskiej amfory, wypełnionej massyckim winem. Mimo tak daleko idących zmian, efektem pracy czarnoleskiego poety jest dobry wiersz, wprowadzający w krwiobieg polskiej literatury motywy horacjańskie.

Doskonalenie rodzimego języka poetyckiego nie wykluczało jednak pisania liryków po łacinie ani nie determinowało dokonywania radykalnych wyborów języka, który miałby dominować w liryce Kochanowskiego. Abramowska, opisując dwujęzyczny charakter jego dzieł, zwróciła uwagę na niezdeterminowane chronologicznie zaangażowanie poety w oba rodzaje twórczości:

Tworzenie humanistycznej poezji narodowej poeta łączył przez całe życie z pisanem wierszy łacińskich, niejednokrotnie tworząc paralelne cykle (foricoenia i fraszki), opracowując w obu językach swoje ulubione tematy [...]. Byłoby błędem zarówno upatrywanie w tym niekonsekwencji, jak poszukiwanie jakiejś linii rozwojowej, która prowadziłaby od łaciny ku polszczyźnie. Twórczość polska i łacińska są nie tylko niesprzeczne, ale stanowią realizację tego samego programu literackiego, który stanowi syntezę dążeń pierwszych humanistów polsko-łacińskich i obrońców języka polskiego¹⁷.

Twórczość łacińska Kochanowskiego – poza kilkoma rozproszonymi utworami – obejmuje trzy zbiory: *Lycorum libellus* (wyd. w Krakowie 1580), *Elegiarum libri IV* (Kraków 1584) oraz *Foricoenia sive Epigrammatum libellus* (Kraków 1584). Najwcześniejsze utwory łacińskie wielokrotnie przerabiane i przeredagowywane – między innymi liryki powstające w Padwie – znalazły się w *Elegiach* (dwie pierwsze księgi powstały prawdopodobnie ok. 1559–1561), *Lyrice* obejmują utwory późniejsze, *Foricoenia* – łacińskie fraszki – powstawały zarówno w okresie studiów padewskich, jak i w latach późniejszych¹⁸. Łacińskie juvenilia nieco tylko poprzedzają pierwsze polskojęzyczne utwory poety: poematy *Zuzanna* (1561), *Szachy* (1564) i *Satyr albo Dziki mąż* (1564). Być może pierwsze próby poezji polskojęzycznej podjął Kochanowski już w okresie padewskim. Do wczesnych wierszy należy między innymi hymn o incipicie „Czego chcesz od nas, Panie”, być może powstały już podczas pobytu we Francji pod koniec lat 50. XVI wieku¹⁹. W kolejnych dekadach powstały najwybitniejsze dokonania Kochanowskiego: *Odpra-*

¹⁶P. Wilczek, *Dyskurs – przekład – interpretacja. Literatura staropolska i jej trwanie we współczesnej kulturze*, Katowice 2001, s. 62–75 s. 62.

¹⁷J. Abramowska, *Kochanowski*, dz. cyt., s. 28.

¹⁸J. Ziomek, *Renesans*, Warszawa 1996, s. 256.

¹⁹J. Pelc, *Jan Kochanowski poeta renesansu*, dz. cyt., s. 62.

wa posłów greckich (1578), *Psalterz Dawidów* (1579), *Treny* (1580) oraz pisane przez całe życie fraszki i pieśni, które ukazały się w osobnych tomach w 1584 i 1586 roku.

Kochanowski traktował utwory łacińskie i polskie jako dwa równorzędne nurty w swojej twórczości. Literaturoznawcy podejmowali jednak badania przede wszystkim polskojęzycznych utworów poety, jego łacińskim dokonaniom nie poświęcając zbyt wiele uwagi. Obok rozprawy Alfreda Feia²⁰, szkiców Aleksandra Brücknera²¹ i Wiktora Weintrauba²², prac Zofii Głombiowskiej²³ i Alberta Gorzkowskiego²⁴ istnieje niewiele opracowań podejmujących problematykę łacińskiej poezji Mistrza z Czarnolasu czy poświęconych stosunkowi obu nurtów językowych, analizie podobieństw, różnic czy zależności²⁵.

Łacińskie wiersze Kochanowskiego cieszyły się sporą popularnością wśród polskich padewczyków i były znane przedstawicielom innych nacji, związanym z wybitną uczelnią. Dowodem uznania stało się między innymi powierzenie poecie napisania epitafium dla Kretkowskiego, wyrzeźbionego na nagrobku w bazylice świętego Antoniego w Padwie. W ojczyźnie Kochanowski także pragnął zaistnieć jako poeta nowołaciński – autor utworów okolicznościowych o politycznym charakterze, jak na przykład łacińska elegia, opiewająca inflancki triumf Zygmunta Augusta²⁶. Powracając do Polski w 1559 roku, Kochanowski był już autorem wielu wierszy łacińskich, w tym niemal ukończonego zbioru elegii *Ioannis Cochranovii Elegiarum libri duo*. Nie zaprzestał jednak uprawiania nowołacińskiej poezji humanistycznej, w 1569 roku napisał elegię na ingres Filipa Padniewskiego na biskupstwo krakowskie, dedykował odę Henrykowi Walezemu, poematem *Gallo crocitant* odpowiedział na paszkwil nadwornego poety zbiegłego króla, w 1580 przygotował do druku tom *Lyricorum libellus*, a w 1584 – tom zawierający nową redakcję *Elegii* oraz *Foricoenia*²⁷. Te obszerne zbiory wierszy miały ogromny wpływ na recepcję twórczości Kochanowskiego oraz na sposób, w jaki postrzegali go współcześni. Wcześniej poeta publikował pojedyncze utwory i niewielkie zbiorki poezji, w których podejmował tematykę okolicznościową, przede wszystkim polityczną²⁸. Pojęcia państwa i obywatela, w podobny sposób zarysowane w łacińskich i polskich utworach tego okresu, wskazują na spójność politycznych poglądów Kochanowskiego, postrzegającego cnotę i zgodę jako fundament dobrego funkcjonowania społeczeństwa.

W poemacie *Zgoda* (1564) apelował o jedność narodu, zapewniając, że zgoda to „stróż rzeczypospolitych” (w. 3)²⁹, a jej brak rujnuje państwo, udaremnia sprawne funkcjonowanie sądów i osłabia granice³⁰.

²⁰A. Fei, *Kochanowski polski i łaciński*, „Pamiętnik Literacki” 1935, R. XXXII, z. 3/4.

²¹A. Brückner, *Księga miłości Jana Kochanowskiego*, „Pamiętnik Literacki” 1933, R. XXIX.

²²W. Weintraub, *Polski i łaciński Kochanowski: dwa oblicza poety*, [w:] tegoż, *Rzecz czarnoleska*, Warszawa 1977.

²³Z. Głombiowska, *Łacińska i polska muza Jana Kochanowskiego*, Warszawa 1988.

²⁴A. Gorzkowski, *Bene atque ornate. Twórczość łacińska Jana Kochanowskiego w świetle lektury retorycznej*, Kraków 2004.

²⁵Stan badań prezentuje Zofia Głombiowska, zob. *Łacińska i polska muza...*, dz. cyt., s. 5.

²⁶J. Pelc, *Jan Kochanowski poeta renesansu*, dz. cyt., s. 34.

²⁷Tamże, s. 54, 58, 62.

²⁸W 1579 roku ukazał się *Psalterz Dawidów*, tom niewątpliwie obszerny, ale postrzegany jako przekład. Z. Głombiowska, *Łacińska i polska muza...*, dz. cyt., s. 10.

²⁹Cytaty dzieł polskich według edycji J. Kochanowski, *Dzieła polskie*, opr. J. Krzyżanowski, Warszawa 1969.

³⁰Z. Głombiowska, *Łacińska i polska muza...*, dz. cyt., s. 11.

Niech się miasto otoczy trojakimi wały,
Trojakimi przekopy i mocnymi działą:
Kiedy przyjdzie niezgoda, uniżą się mury
I wnidzie nieprzyjaciół nie szukając dziury.

J. Kochanowski, *Zgoda*, w. 7-10

Podobne poglądy wyraził w pieśni *Ad Concordiam* (wydanej w zbiorze *Lyricorum libellus*, 1580), wysławiając tytułową boginię jako dawczynię organizacji państwowej i opiekunkę istniejących już państw.

Tu salus rerum, dea, publicarum,
Sola casuris inimica regnis
Fata propulsas, tribuisque longam
Prospera vitam.

Ad Concordiam, w. 25-28³¹

Z kolei w *Odzie VI In conventu Varsoviensi* (również ze zbioru *Lyricorum libellus*), podobnie jak w napisanym po polsku *Satyrze*, poeta zaznaczył, że osiągnięcie zgody w państwie w dużym stopniu zależy od postawy władcy i powiązał tę wartość z pojęciem cnoty. Człowiek cnotliwy potrafi odrzucić afekty, w *Satyrze* określone jako „mocarki dziwne” (w. 357): nadmierną popędliwość, żądzę, bojaźń, żal i przesadną radość. Stoicka geneza takiego rozumowania nie pozostawia wątpliwości i daje się zauważyć także w utworach łacińskich, między innymi w elegii skierowanej do Mikołaja Firleja³². Tak pojęta definicja cnoty łączy dobro jednostki z dobrem społeczeństwa i państwa. Jak pisze Zofia Głombiowska:

Jednostka nie może osiągnąć doskonałości w oderwaniu od państwa, dobro jednostki [...] powstaje w wyniku działania dla dobra państwa i tylko w taki sposób. Indywiduum zostaje zatem podporządkowane państwu. [...] ta teoria Kochanowskiego istnieje nie tylko w świecie abstrakcji, przeciwnie, jest podstawą oceny konkretnej rzeczywistości polskiej i programu naprawy Rzeczypospolitej³³.

Tę spójną koncepcję polityczną widać zarówno w polskich, jak i w łacińskich utworach poety, świadomego nieustannie zmieniającej się sytuacji politycznej, uznającego państwo – czyli w praktyce Rzeczpospolitą – za najwyższe wspólne dobro.

Pierwszy obszerniejszy zbiór liryków *Elegiarum libri duo*, pochodzący z 1562 roku, idąc za wzorami rzymskimi, ukazuje dzieje nieszczęśliwej miłości. Główna bohaterka cyklu, Ligia, najpierw odwzajemnia uczucia bohatera lirycznego, aby później – wiarołomna i zdradziecka – doprowadzić do definitywnego zakończenia romansu. Elementy nawiązujące do rzymskich elegii miłosnych można odnaleźć także w *Pieśniach* Kochanowskiego, na przykład w *Pieśni*

³¹Cytaty dzieł łacińskich według wydania J. Kochanowski, *Dzieła wszystkie*, t. 3, Warszawa 1884. Przekład Z. Głombiowskiej: „Tyś, bogini, ratunkiem rzeczypospolitych, ty jedna odsuwasz nieprzyjazne losy i królestwom bliskim upadku używasz łaskawie długiego istnienia”. Z. Głombiowska, *Łacińska i polska muza...*, dz. cyt., s. 217.

³²Chodzi o Elegię IV 3, por. tamże, s. 217.

³³Tamże, s. 56.

XI z Ksiąg pierwszych, stanowiącej parafrazę słynnej ody Horacego o dziewczynie, uciekającej przed mężczyzną³⁴. W *Pieśniach*, podobnie jak w *Elegiach*, liryka miłosna przeplata się z patriotyczną i obywatelską, a podmiot liryczny przyjmuje różne role, jak ulubiony przez poetę Proteus, przybierający postać kochanka, patrioty, cnotliwego obywatela, katolika, poety, epikurejczyka czy stoika.

Kochanowski trafił na studia w Padwie w okresie kształtowania i stabilizacji teorii gatunku literackiego, z jednej strony, mocno zakorzenionego w tradycji, z drugiej – podległego innowacjom epoki³⁵. Podjęcie konwencji elegii – dobrze już wówczas ukształtowanej – umożliwiałoby zatem zobrazowanie teoretycznoliterackich poglądów i wyrażenie stosunku do *elegiaca poesis* w praktyce twórczej³⁶. W twórczości łacińskiej Kochanowski scalał dwa rzymskie modele elegii – Propertiusza i Owidiusza – łącząc liryczny i epicki charakter obu konwencji. Pozwoliło to uwypuklić melancholijną tonację tęsknoty bądź refleksji nad opisywanym obiektem uczuć oraz umożliwiałoby odniesienie starożytnej łacińskiej frazeologii i leksyki do nowożytnego kontekstu. W elegii polskiej (reprezentowanej przez niektóre liryki ze zbioru *Pieśni*, np. *Pieśń XXI* czy *Pieśń XXV z Ksiąg pierwszych*) utrzymanie walorów stylistycznych, wynikających w dużej mierze z metrum, nie było możliwe. W elegiach polskich o zdecydowanie lirycznym charakterze poeta podejmował więc niemal wyłącznie tematykę miłosną, w dwudzielnej kompozycji, ukazując szczęśliwą przeszłość i smutną teraźniejszość bohaterów romansu³⁷.

Renesansowa polszczyzna nie potrafiła jeszcze zdobyć się na tak wysublimowane opisy gier miłosnych, jakie Kochanowski zaproponował w zbiorze łacińskich *Elegii*. Obrazy różnych rodzajów miłości – zmysłowej, czulej, upojnej, pełnej zachwyty czy radości – ukazane zostały w wielu zręcznych porównaniach i metaforach. Na przykład przekładając uroki bliskości z ukochaną osobą ponad materialne zyski, poeta tak pisał:

Sed licet adverso carpentibus oscula rostro
Indulgere omni tempore coniugio.
Ah, lapis est, lucro quisquis mutavit amorem:
Me socium facit non habet ille sui.

*Elegia 4, Księga pierwsza, w. 19-22*³⁸

³⁴Popularność tego motywu w antycznej i staropolskiej liryce miłosnej, żartobliwe przedstawianie kobiecej ucieczki przed mężczyzną oraz ukazywanie ostatecznego zniewolenia ściganej jako elementu wpisanego w harmonijny porządek świata, stanowi dramatyczną przesłankę do rozważań nad akceptowanymi kulturowo sposobami przełamywania erotycznej niechęci (żywionej wobec konkretnego mężczyzny czy całej płci). Świadectwem tej akceptacji jest fakt, że motyw z erotyku Horacego o inc. „Vitas hinuleo misimilis, Chloe” (*Carmina* I 23), w tłumaczeniu Włodzimierza Tetmajera rozpoczynającego się słowami „Jako sarenka za matką trwożną / Uciekasz, Chloe, przede mną w bór”, sparafrazowany przez Jana Kochanowskiego w *Pieśni XI z Ksiąg pierwszych* („Stronisz przede mną, Neto nietykana, / By więc sarneczka, kiedy obłąkana / Macierze szuka po górach ustronnych, / Nie bez bojaźni i postrachów płonnych”) został wykorzystany w barokowej liryce religijnej. W wierszu Macieja Kazimierza Sarbiewskiego bohater liryczny, stęskniony za mistycznym poczuciem zjednoczenia z Chrystusem, mówi „Ty mnie unikasz, Chryste, jak płochliwa / Sarenka leśna...” (Sarbiewski, *Lyrice* II 17).

³⁵T. Michałowska, *Poezja i poetyka*, Warszawa 1982, s. 99-101.

³⁶A. Gorzkowski, *Bene atque ornate...*, dz. cyt., s. 81.

³⁷Tamże, s. 87.

³⁸W tłumaczeniu L. Staffa: „Szczęśliwiej żyje para gołębi zgodliwa, / Których nikt od miłości cichej nie odrywa, / Co dziobkami złączona w pocałunku, może / Małżeńskiego zażywać szczęścia w każdej porze. / kamieniem jest, kto miłość zamienił na zyski, / Nigdy ze mnie towarzysz nie będzie dlań bliski”.

Zupełnie dobrze można było się pokusić natomiast o stworzenie polskojęzycznej liryki biesiadnej, nawiązującej do rodzimej tradycji, u której początków sytuuje się wiersz Przemysław Słoty *O chlebowym stole*. Motywy anakreontyczne, obecne w zbiorach *Fraszek* i *Foricoeniów*, przywoływane są jednak inaczej w tekstach łacińskich i polskich, zyskując po łacinie charakter bardziej wyważony i subtelny, po polsku – rubaszny i nie stroniący od języka potocznego. Na przykład we fraszce *Do Anakreonta* poeta pisze:

Anakreont, zdrajca stary,
Nie masz w swym łotroństwie miary!
Wszystko pijesz, a miłujesz
I mnie przy sobie zepsujesz.
[...]
Dobra myśl nigdy bez ciebie.

Do Anakreonta, w. 1-4, 7

Podobny motyw zupełnie inaczej funkcjonuje w foricoeniu *Ad Philippum Padneviem*, w którym o poezji anakreontycznej wspomina się w dużo poważniejszym tonie:

Et nos, Philippe, Theiam
Anacreontis ad lyram
Non invenusta lusimus
Dictante Phoebos carmina.

Ad Philippum Padneviem, w. 5-8³⁹

Albert Gorzkowski, doceniając retoryczne piękno łacińskiej liryki Kochanowskiego, z zachwytem pisze o artyzmie *Foricoeniów*:

to dzieło retorycznie barwne i rzetelnie dopracowane (*eleborata*), poświadczające nie tylko znaczny kunszt poetycki autora *Odprawy...*, ale i świetną znajomość teoretycznych reguł, których praktyczna realizacja znalazła swój miarodajny odpowiednik w dziesiątkach inwencyjnych i elokucyjnych *colores*, „w kwiatkach ogrodu” – by sparafrazować Cyцерoniańskie określenie – mowy przejrzystej, zwięzłej i błyskotliwej⁴⁰.

Bilingwizm Kochanowskiego ma charakter funkcjonalny i twórczy⁴¹. Mistrz z Czarnolasu biegle posługiwał się łaciną – językiem nauki i uniwersytetu, tłumaczył lirykę Horacego, z retorycznym rozmachem tworzył łacińskie foricoenia i elegie, swobodnie poruszając się w ramach gatunku. Dzięki znajomości klasycznych wzorów udało mu się również w polszczyźnie wypracować nowoczesny model uprawiania liryki. Interakcja obu języków i zderzenie dwóch systemów poetyckich ostatecznie zaowocowało tak wieloma innowacjami w polskiej liryce, że

³⁹Mowa o *Foricoenium* 38. W przekładzie L. Staffa: „Przy Anakreonta tejskiej / Lirze, Filipie, my sami / Za podszeptem Apollina / bawiliśmy się wierszami”. J. Kochanowski, *Z łacińska śpiewa Słowian Muza. Elegie, foricoenia, liryki w przekładzie Leopolda Staffa*, Warszawa 1982, s. 161. Interpretacji porównawczej dokonała Z. Głombiowska, *Łacińska i polska muza...*, dz. cyt., s. 157.

⁴⁰A. Gorzkowski, *Bene atque ornate...*, dz. cyt., s. 171.

⁴¹Por. E. Kraskowska, *Dwujęzyczność...*, dz. cyt.

zeterminowało wykształcenie nowego modelu jej uprawiania. Nowe oblicze polskiej poezji, wielowariantowość pierwszego systemu numerycznego, wprowadzenie do polskiej literatury wielu antycznych gatunków i równoczesne przystosowanie poszczególnych konwencji do potrzeb i możliwości polszczyzny, nowoczesna tematyka wyrażana dzięki bogactwu metafor i porównań po części możliwe były właśnie dzięki dwujęzyczności poety. Bilingwizm stał się więc nie tylko fundamentem osobistego progresu Kochanowskiego, ale wzajemne oddziaływanie kultury antycznej i nowołacińskiej na polską myśl humanistyczną wywarło znaczący wpływ na oblicze polskiego renesansu i zadecydowało o rozwoju rodzimej literatury.

SŁOWA KLUCZOWE:

poezja nowołacińska

foricoenia

f r a s z k i

ABSTRAKT:

Jan Kochanowski był twórcą dwujęzycznym – pisał po łacinie i po polsku. Wybór języka w jego twórczości determinowany jest okolicznościami powstawania utworów (w okresie padewskim tworzy po łacinie, po powrocie do Polski sięga po język ojczysty) oraz tematyka, jaką podejmuje w kolejnych tekstach. Porównanie Foricoeniów i Fraszek czy łacińskich elegii i polskich pieśni pokazuje, że oba języki służą poecie do wyrażania różnych emocji i pozwalają uruchomić inne konwencje literackie.

DWUJĘZYCZNOŚĆ

Kochanowski

NOTA O AUTORZE:

Agnieszka Kwiatkowska, dr hab., pracuje w Zakładzie Literatury XX Wieku, Teorii Literatury i Sztuki Przekładu na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza, zajmowała się literaturą i kulturą dawną, opublikowała książkę poświęconą polemiką polskiego oświecenia (*Piórowe wojny*, Poznań 2001), obecnie bada trwanie i zmienność różnych zjawisk w literaturze oraz twórczość pozostającą na marginesach głównego dyskursu naukowego, m. in. literaturę dziecięcą i poezję kobiet. Jest autorką książki *Oświecenie w epokach następnych* (Jastrzębie Zdrój 2010) oraz monografii *Tradycja, rzecz osobista. Julian Przyboś wobec dziedzictwa poezji* (Poznań 2012).

Wpływ

— (łac. *influentia*, ang. *influence*, fr. *l'influence*, niem. *der Einfluß*, ros. *влияние*) – jedno z najczęściej badanych zagadnień w studiach nad literaturą i zarazem wieloznacz-

ny termin literacki. Źródłowo wyraz „wpływ” oznacza przedostawanie się substancji ciekłej do wnętrza jakiegoś zbiornika czy pojemnika. W astrologii *influentia* oznaczała uzależnienie losu ludzkiego od układu gwiazd. W dyskursie medycznym od co najmniej XVI wieku nazwę *influenza* przypisywano zakaźnej chorobie układu oddechowego (grypie), gdyż za jej przyczynę uważano wpływ konstelacji gwiazdnych. Jest to zatem, jak wiele terminów literackich, zleksykalizowana metafora o dużym potencjale kognitywnym i opisowym.

Refleksja nad istotą wpływu literackiego sięga antyku (Platon, Arystoteles, Dionizjusz z Halikarnasu, Horacy, Kwintylian) i wiąże się z problematyką naśladownictwa (*mimesis*, *imitatio*) rozumianego nie ontologicznie, lecz estetycznie. Starożytni teoretycy sztuki pojmowali *imitatio* jako świadome nawiązywanie do dawniejszych dzieł uznawanych za wzorcowe, lecz nie ich kopiowanie. Twórca-imitator winien bowiem czerpać z naśladowanych modeli materiał do dzieł własnych, harmonijnie włączając zapożyczone z nich elementy w nowy kontekst artystyczny. Jerzy Ziomek usytuował kategorię naśladownictwa (rozumianą jako stosunek do cudzego tekstu) wśród podstawowych dylematów, z którymi mierzyć się muszą wszystkie formacje w historii literatury¹. W formacji klasycystycznej obowiązywał nakaz naśladowania połączony z brakiem ochrony własności autorskiej, choć tak rozumiany wpływ mógł przybierać formę emulacji (*aemulatio*), twórczego współzawodnictwa². W XX-wiecznych nurtach klasycystycznych problematyka wpływu powróciła pod postacią refleksji o tradycji, na przykład u Thomasa Stearnsa Eliota i Osipa Mandelstama. Ten drugi w manifestie *Słowo i kultura* (1921) użył formuły „radość powtórzeń” i głosił, że „[...] poeta nie boi się powtórzeń. [...] Prawda jest zawsze ta sama. [...] Nie warto jest tworzyć szkoły poetyckiej. Nie warto wymyślać własnej poetyki”³. Cechą formacji romantycznej stało się naśladowanie jawne, a niepowtarzalna ekspresja autorska zyskała najwyższy status artystyczny. Jako taka, zaczęła być chroniona formalnie i obyczajowo, a zatajanie źródeł wpływu mogło stać się podstawą oskarżenia o plagiat. Wiek XIX upowszechnił również pojęcie epigonizmu i epigona (z gr. *epigonos* – później urodzony; w mitologii greckiej miano *Epigono* nosili synowie wodzów poległych w wyprawie siedmiu przeciwko Tebom), stosowane do twórczości drugorzędnych naśladowców wybitnych autorów. W formacjach awangardowych natomiast imperatyw nowatorstwa zaowocował kompleksem plagiatu i zakazem naśladowania. Jednak nawet tak awangardowy twórca jak Aleksander Wat, pisał w 1964 roku: „[...] literatura z istoty swej, mówiąc brutalnie, jest plagiatowa. [...] Pisarze, przynajmniej współcześni, rekrutują się z młodocianych, zapamiętałych czytelników, pamięć w tym wieku jest lepka i wrażenie, jakie wywiera na młody umysł ta czy inna książka, jest nieraz silniejsze, głębsze i trwalsze niż przeżycia osobiste. Oryginalność jest często, jeśli nie najczęściej, *contresfaçons* wzoru, jego zaprzeczeniem, przeciwstawnością. Ten negatywny

¹ J. Ziomek, *Prace ostatnie. Literatura i nauka o literaturze*, Warszawa 1994, s. 55.

² J. Ziomek, *Retoryka opisowa*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1990, s. 41.

³ O. Mandelstam, *Słowo i kultura. Szkice literackie*, przełożył i komentarzem opatrzył R. Przybylski, Warszawa 1972, s. 196.

wpływ, bardziej potężny niż pozytywny, umyka na ogół uwadze wpływologów. Ale dla badacza, który chce poznać i przedstawić mechanikę wewnętrzną dzieła, ustalenie zależności i powinowactw jest tak niezbędne jak dla żeglarza ustalenie azymutu”⁴.

Kontynuując periodyzacyjną propozycję Ziomka, można uznać, że z kolei dla formacji postmodernistycznej charakterystyczna stała się zasada wpływu jako wtórnego wykorzystania (rekontekstualizacji) materiału źródłowego z zachowaniem jawności naśladownictwa. Literackim opracowaniem tej kwestii jest słynne opowiadanie Jorge Luisa Borgesa: *Pierre Menard, autor „Don Kichota”*, opublikowane po raz pierwszy w 1939 roku, a zinterpretowane w świetle paradygmatu postmodernistycznego przez Johna Bartha w równie słynnym eseju *Literatura wyczerpania* (1967).

W pochodzącym z 1921 roku studium *O wpływach i zależnościach w literaturze* Wacław Borowy odniósł się do wzrostu zainteresowań tą problematyką w polskich badaniach literackich z początku XX wieku oraz w krytyce literackiej. Podczas gdy w tych pierwszych poszukiwanie „źródeł, wpływów literackich, zapożyczeń, filiacji: czyli, ogólnie mówiąc, zależności jednych utworów poetyckich od innych”⁵ traktowane było jako metoda w pełni naukowa, to wśród krytyków-publicystów budziło ono zastrzeżenia i niechęć jako podważanie niepowtarzalnej oryginalności dzieła i osłabianie jego siły oddziaływania na odbiorcę. Formułując metodologiczne podstawy badania wpływów i zależności literackich, Borowy na podstawie obfitego materiału egzemplifikacyjnego wyróżnił pięć ich rodzajów: ideowe, techniczne, tematowe, stylistyczne i frazeologiczne. Nie definiując bliżej różnicy między wpływem a zależnością, pierwszego z tych pojęć używał przeważnie w odniesieniu do oddziaływania obcej tradycji literackiej na daną (zazwyczaj polską) literaturę narodową, podczas gdy drugie częściej stosował, omawiając konkretne przypadki relacji międzytekstowych. Studium Borowego doczekało się polemiki ze strony znanego krytyka literackiego i teatralnego Adama Grzymały-Siedleckiego⁶, dzięki któremu w polskim dyskursie o literaturze zaistniał (i do dziś funkcjonuje) neologizm „wpływołogia”. W intencji jego twórcy miał on ośmieszać nadmierną dociekliwość historyków literatury w śledzeniu związków między poszczególnymi dziełami, niweczącą ich walory artystyczno-ideowe. W odpowiedzi na te zarzuty Borowy wskazywał na różnice między naukowym (genetycznym) i nienaukowym (estetycznym, impresjonistycznym) podejściem do zjawisk literackich. Podkreślał też znaczenie badań nad wpływami i zależnościami w literaturze dla zrozumienia psychologii twórczości, istoty procesu historycznoliterackiego oraz społecznych uwarunkowań komunikacji literackiej. W tym aspekcie można uznać studium Borowego za prekursorskie wobec współczesnej socjologii i antropologii literatury. Polskiemu badaczowi udało się też ukuć w nim zręczne terminy: „utwór reminiscencyjny” i „literatura reminiscencyjna”⁷.

Powiązanie terminu „wpływ” z problematyką związków między różnymi literaturami narodowymi stało się wyróżnikiem porównawczych badań literackich, czyli komparatystyki. Wokół tej dyscypliny w XX wieku i współcześnie rozegrało się wiele sporów metodologicznych. Przekształciły ją one z empirycznie zorientowanego badania wpływów, źródłowych zależności, nawiązań i inspiracji zachodzących między zjawiskami literackimi z różnych kręgów kulturowych (teksty,

⁴ A. Wat, *Dziennik bez samogłosek. Pisma wybrane*, t. II, opr. K. Rutkowski, Londyn 1986, s. 111.

⁵ W. Borowy, *O wpływach i zależnościach w literaturze*, [w:] tegoż, *Studia i szkice literackie*, t. II, Warszawa 1983, s. 7.

⁶ Tamże, s. 44.

⁷ Tamże, s. 38.

motywy, gatunki, prądy, konwencje itp.) w studia zogniskowane wokół kategorii intertekstualności, a także w rozległy obszar refleksji teoretycznej i praktyk lekturowych o rozmytych granicach, dla którego słowami kluczami są między innymi kanon, przekład, literatura światowa, multi- i transkulturowość⁸.

Nurt intertekstualny w badaniach literackich zainicjowała Julia Kristeva, zainspirowana koncepcjami Michaiła Bachtina⁹, lecz rozwinął się on w sposób daleko wykraczający poza jej pierwotne intencje. Zasadniczą różnicę między tradycyjnym (pozytywistycznym, genetycznym) śledzeniem źródeł, wpływów i zależności w literaturze a nowym podejściem do kwestii powiązań między dziełami Michał Głowiński wyjaśniał z pozycji strukturalistycznych w sposób następujący:

Sfera intertekstualności zarysowuje się inaczej: w jej obręb wchodzi wyłącznie te relacje z innymi utworami, które stały się elementem strukturalnym, lub – jeśli kto woli – znaczeniowym (czy semantycznym), relacje zamierzone i w taki czy inny sposób widoczne, można by powiedzieć: przeznaczone dla czytelnika. Faktem intertekstualnym nie jest więc np. oddziaływanie ballad Niemcewicza na ballady Mickiewicza, skoro nie ma w nich znaczeniowo nacechowanych odwołań do utworów poprzednika¹⁰.

Wpływ rozumiany intertekstualnie nie musi mieć charakteru stricte osobowego, może być rezultatem nawiązania przez twórcę do wybranych elementów tradycji literackiej (gatunek, konwencja, styl itp.). Problem intencji jako warunku koniecznego dla badania relacji między tekstami nie jest natomiast kluczowy w studiach komparatystycznych. Ich zakres i przedmiot różni się zresztą w zależności od szerokości geograficznej, pod którą są uprawiane. W Europie kontynentalnej przeważa pojmowanie komparatystyki jako ustalania, analizowania i interpretowania empirycznie sprawdzalnych powinowactw między tekstami, motywami, nurtami, okresami i innymi jednostkami procesu literackiego (w ujęciu diachronicznym i synchronicznym), natomiast w krajach anglofonnych *Comparative Literature* występuje zwykle w powiązaniu ze studiami literatury powszechnej (*World Literature*). Szczególnie często, także w innych częściach świata, prowadzi się porównawcze badania literackie w obrębie studiów postkolonialnych. Zjawisko wpływów i zależności jest wówczas interpretowane w takich kategoriach, jak: kolonizacja, dominacja, władza, przemoc symboliczna, podporządkowanie czy mimikra. Przykładem tego typu praktyk może być *Manifesto Antropófago* brazylijskiego poety Oswalda de Andrade, ogłoszony w 1928 roku, ale przywoływany współcześnie, między innymi w refleksji nad przekładem literackim. De Andrade uznał „kanibalizm” za cechę literatury brazylijskiej polegającą na twórczym „karmieniu się” (a więc wzmacnianiu) literaturą i kulturą Zachodu. Kontynuator jego myśli, poeta i tłumacz Haroldo de Campos, zastosował metaforę ludożerczą do opisu twórczego zawłaszczania cudzej tradycji w procesie translacji: „Rozwinięta przez niego filozofia przekładu stanowi [...] konsekwencję refleksji nad stanem i statusem kultury brazylijskiej i podkreśla konieczność wznieśnięcia się ponad wzorce europejskie (oraz logocentryczny mit «potężnego oryginału») poprzez twórczy przekład wybiórczo zasymilowanych tekstów kultury na język portugalski w normie

⁸ J. Culler, *Whither Comparative Literature*, „Comparative Critical Studies”, 2006, nr 1-2, s. 85-97.

⁹ J. Kristeva, *Simeiótikí: recherches pour une sémanalyse*, Éditions du Seuil, Paris 1969, s. 84-85.

¹⁰ M. Głowiński, *O intertekstualności*, [w:] tegoż, *Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne i interpretacje. Prace wybrane*, t. V, red. R. Nycz, Kraków 2000, s. 8.

brazylijskiej”¹¹. Dzieje pojęcia „wpływ” w studiach nad przekładem to temat na osobne rozważania i nie będziemy się tu nimi szerzej zajmować.

Począwszy od ostatnich dekad XX wieku, literacka problematyka wpływu kojarzy się zwłaszcza z osobą Harolda Blooma i jego akademickim esejem *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry* (1973; pol. *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*). Tekst ten wywołał liczne reperkusje, zarówno pozytywne, jak i negatywne, sam autor zaś wrócił do przedstawionej w nim teorii wpływu poetyckiego w opublikowanej prawie czterdzieści lat później książce *The Anatomy of Influence. Literature as a Way of Life* (2011). Podjął w niej (a także we wstępie do kolejnych wydań *The Anxiety of Influence*) ostateczną próbę wyjaśnienia nieporozumień, jakie narosły wokół koncepcji „lęku przed wpływem”, interpretowanego zwykle – zgodnie z oryginalnymi sformułowaniami Blooma – w świetle opartego na rywalizacji, edypalnego modelu relacji między „prekursorem” i „adeptem”. Bloom – wybitny erudyta, czciciel literackich arcydzieł (zwłaszcza Szekspira) i wróg kultury popularnej – w pierwszej z tych książek pisał: „Twierdzę, że historia poezji jest nieodróżnialna od wpływu poetyckiego, ponieważ historię tworzą silni poeci, nawzajem błędnie odczytując swoje dzieła po to, by oczyścić dla siebie pole wyobraźni. Zajmuję się tu wyłącznie silnymi poetami, wybitnymi postaciami, którym starcza wytrwałości, by zmagać się z prekursorami, nawet jeśli grozi to śmiercią. Pośledniejsze talenty idealizują, twórcy o naprawdę silnej wyobraźni dokonują przywłaszczenia. Ale wszystko ma swoją cenę; proces przywłaszczania wiąże się z przejmującym lękiem przed zadłużeniem – który bowiem z silnych twórców chciałby się dowiedzieć, że poniósł klęskę, próbując stworzyć samego siebie?”¹². Termin „błędne odczytanie” (*misreading*) nie jest tu nacechowany negatywnie i odnosi się do „rewizjonistycznej, twórczej, idiosynkratycznej lektury uprawianej przez mocnego poetę (*a strong poet*) wobec swojego prekursora, wynikającej z lęku przed wpływem”¹³. Retoryka *agonu*, w której utrzymane jest akademickie pisarstwo Blooma, sprawiła, że w polemiczny dialog z nim weszły między innymi krytyczki feministyczne Sandra Gilbert i Susan Gubar, które w pionierskiej monografii *The Madwoman in the Attic: the Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* przeciwstawiły patriarchalnemu, ich zdaniem, „lękowi przed wpływem” kobiety „lęk przed autorstwem” (*anxiety of authorship*), będący skutkiem wielowiekowego wykluczenia z aktywnej komunikacji literackiej. „Historyczny konstrukt Blooma – pisały – jest dla nas użyteczny nie tylko dlatego, że pomaga odkryć i zdefiniować patriarchalny kontekst psychoseksualny, który zrodził tak znaczną część literatury Zachodu, lecz również dlatego, iż pomaga odróżnić lęki oraz osiągnięcia piszących kobiet od tych, które są udziałem piszących mężczyzn”¹⁴. Według tego scenariusza kobieta-autorka nie musi podejmować rywalizacji z silnym prekursorem. Skazana jest natomiast na wysiłek zdefiniowania siebie niezależnie od ról genderowych narzucanych jej przez patriarchat. W owym projekcie emancypacyjnym często pomaga jej silna prekursorka i kobiece „siostrzeństwo” (*sisterhood*).

W odpowiedzi na tego rodzaju polemiki Bloom z naciskiem dementował, jakoby jego teoria wpływu zakładała, że edypalna rywalizacja adeptów z prekursorami stanowi główny mechanizm napędowy w procesie twórczym. Nie rezygnując z wizji literatury jako obszaru

¹¹G. Borowski, *Transkreacja: myśl przekładowa Haraldo de Camposa*, „Przekładaniec” 2012, nr 26, s. 95.

¹²H. Bloom, *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, przeł. A. Bielik-Robson, M. Szuster, Kraków 2002, s. 49.

¹³A. Burzyńska, M.P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Kraków 2006, s. 376.

¹⁴S. Gilbert, S. Gubar, *The Madwoman in the Attic: the Woman Writer and the Nineteenth-Century Imagination*, Yale University Press, New Haven and London 1979, s. 48.

nieustannej rywalizacji (w czym dopatruje się dziedzictwa cywilizacji greckiej), wyjaśniał: „Pod pojęciem «lęku przed wpływem» nie rozumiałem nigdy freudowskiej rywalizacji edypalnej, choć jest w mojej książce kilka retorycznych popisów, które mogłyby to sugerować. [...] lęk przed wpływem nie dotyczy samego prekursora, lecz jest lękiem spełnionym w eseju, wierszu, powieści, sztuce czy opowiadaniu. [...] To, czego pisarze doświadczają jako lęku i co z konieczności przejawiają ich dzieła, nie jest przyczyną omyłki poetyckiej, lecz jej konsekwencją. Najpierw pojawia się silne błędne odczytanie; musi dojść do wnikliwej lektury, która przypomina zakochanie się w dziele literackim”¹⁵. Ów aspekt afektywny (zakochanie, miłość) podkreślony został ze szczególną mocą w *The Anatomy of Influence* – książce nazwanej przez osiemdziesięcioletniego Blooma łabędzim śpiewem – i objął już nie tylko poetów, ale także badaczy literatury i zwykłych czytelników. „Niekiedy podczas długich nocy, gdy pomału dochodzę do siebie po różnych chorobach i przypadłościach, zapytuję sam siebie, dlaczego zawsze tak obsesyjnie zaprzętały mnie zagadnienia wpływu. Czytanie poezji kształtowało moją podmiotowość od dziesiątego roku życia i już wtedy, w tym zapomnianym dziś czasie, zacząłem się nad tym zastanawiać. [...] Wpływ prześladuje nas jak *influenca*, lękamy się zakażenia wpływem jak zarażenia się grypą. Lecz pozostaje w nas wolny *daimonion*”. Wstępny rozdział tej książki o miłości do poezji ów niepoprawnie androcentryczny, konserwatywny, stary mistrz literackiej krytyki kończy taką (trudną do przetłumaczenia) refleksją genderową:

Jest wiele kandydatek do miana najlepszej książki Freuda, lecz ja najwyżej cenię opublikowaną przezeń w roku 1926 rewizję jego wcześniejszej teorii lęku, zatytułowaną *Zahamowanie, symptom i lęk*. Freud uwolnił się w niej od dziwaczego przekonania, że wszelki lęk ma źródło w stłumionym pożądaniu i zastąpił je inspirującą tezą, iż lęk jest sygnałem niebezpieczeństwa, pozostającym w związku z odczuwanym przez niemowlę przerażeniem jego własną bezradnością.

Potencjalnie silny poeta nie bywa bezradny. Ona [*she*] może nigdy nie odebrać sygnału lęku przed literacką przeszłością, ale jej wiersze pogodzą je obie [*her poems will tally them*]¹⁶.

Ewa Kraskowska

¹⁵H. Bloom, *Lęk przed wpływem*, dz. cyt., s. 20-21.

¹⁶H. Bloom, *The Anatomy of Influence. Literature as a Way of Life*, Yale University Press, New Haven and London 2011, s. 9, 15.

SŁOWA KLUCZOWE:

WPŁYW

intertekstualność

Harold Bloom

imitatio

w p ł y w o l o g i a

przekład

komparatystyka

ABSTRAKT:

Hasło „wpływ” prezentuje krótką historię tego pojęcia oraz sposobów jego rozumienia i stosowania w różnych dziedzinach i nurtach humanistyki.

NOTA O AUTORZE:

Ewa Kraskowska – literaturoznawczyni, prof. zw. w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, badaczka pisarstwa kobiet oraz problemów przekładu literackiego. Kierowniczką Zakładu Literatury XX Wieku, Teorii Literatury. Ostatnio kierowała grantem Narodowego Centrum Nauki *Polskie pisarstwo kobiet w wieku XX: kontynuacje i zwroty* (monografia w druku).

Źródło

— produktywny semantycznie homonim, który w języku łacińskim ma różne odpowiedniki: 1) *fons* – miejsce, z którego woda wypływa na powierzchnię ziemi; źródło; krynica;

2) *radix* – korzeń; rdzeń; ród; to, co stanowi początek czegoś; przyczyna; pochodzenie; 3) *origo* – geneza, początek, pochodzenie, przyczyna, rodowód; 4) *principium* – początek, rozpoczęcie. Ta wieloznaczność znajduje odzwierciedlenie w różnorodności kontekstów, w jakich wyraz ten jest używany. W dyskursie naukowym funkcjonuje jako polisemiczny termin, będący w istocie zleksykalizowaną metaforą, używany raczej intuicyjnie niż precyzyjnie, zazwyczaj jako składnik związku frazeologicznego (np. ‘źródło wiedzy’, ‘źródło historyczne’, ‘źródło inspiracji’, ‘źródło energii’) lub podstawa derywatu (np. ‘źródłowy’, ‘źródłoznawstwo’, ‘źródłosłów’). Nauką zajmującą się źródłami w sensie hydrologicznym jest krenologia (od gr. *krene* – ‘źródło’).

W obrębie humanistyki pojęciem źródła posługuje się najczęściej historia (historiografia) – jedna z najstarszych dziedzin ludzkiej aktywności poznawczej uprawianych w sposób naukowy, to znaczy z intencją uzyskania obiektywnej i zgodnej z prawdą wiedzy o przedmiocie badań. (Terminy „obiektywna”, „prawda”, „wiedza” nie będą tu odrębnie definiowane, gdyż wymagałoby to rozległego komentarza filozoficznego, teoretycznego i metodologicznego.) Przedmiotem badań historycznych jest przeszłość dostępna w sposób pośredni, którą trzeba wydobyć (odtworzyć, zrekonstruować) z zachowanych świadectw i reliktyw. W tradycyjnej historiografii traktowano (i nadal się traktuje) tak rozumiane źródła jako jedyny materiał, na podstawie którego można ustalić przebieg minionych wydarzeń, przy czym metodologiczna refleksja na temat istoty samego pojęcia dość długo pozostawała w stadium intuicyjno-założkowym. Podstawowym zadaniem historyka wciąż pozostaje badanie, krytyczna analiza oraz interpretacja źródeł, lecz rozumienie pojęcia oraz podejście do procedur z nim związanych znacznie się zmieniło. Wskutek tego zagadnienie źródłowości jest dzisiaj głównym problemem współczesnej metodologii badań historycznych.

Dawną metodę korzystania ze źródeł historycznych brytyjski historyk R.G. Collingwood definiował za pomocą określenia *scissors-and-paste history* („wytnij i wklej”)¹. O tradycyjnym ich pojmowaniu pisał: „[...] źródło oznacza miejsce, skąd czerpana jest woda lub inna ciecz w gotowej (*ready-made*) postaci; w przypadku historii jest to coś, z czego historyk czerpie gotowe sądy”². Dla badacza posługującego się tą metodą historiografia jest powtarzaniem sądów, jakie inni poczynili w przeszłości. Uprzywilejowany status źródeł wiarygodnych mają dlań zwłaszcza wszelkiego typu świadectwa pisemne (kroniki, dokumenty urzędowe, dzienniki i memuary, stenogramy itp.), współcześnie często zastępowane lub uzupełniane zapisem audiowizualnym bądź cyfrowym. Również ikonografia oraz różnego rodzaju artefakty i obiekty naturalne mogły pełnić taką funkcję. Przekazy ustne, ze względu na ich nietrwałość, były raczej domeną tradycji i pamięci niż historiografii; dopiero od niedawna zyskały rangę źródeł, zwłaszcza w nurcie historii mówionej (*oral history*). Jednak naukowe korzystanie ze źródeł polega przede wszystkim na ich krytycznej analizie, gdyż – jak ujął to Kazimierz Bartoszyński

¹ R.G. Collingwood, *The Principles of History and Other Writings in Philosophy of History*, ed. W.H. Dray, W.J. van der Dussen, Oxford University Press 1999, s. 33.

² Tamże, s. 31: „a source is something from which water or the like is drawn ready made; in the case of history, something from which the historian’s statements are drawn ready made”.

– „[w]artość [...] tekstu pojętego jako źródło nie leży w tym, co przezeń zakomunikowane, lecz w zasobach informacji, jakie z niego można wydobyć”³. Typologią źródeł historycznych, ich pochodzeniem, edytowaniem, metodyką badań, możliwościami zabezpieczania i konserwacji zajmuje się dział badań historycznych zwany źródłoznawstwem.

Zmiana paradygmatu w historiograficznych badaniach źródłowych wiąże się z rozwojem narratywistycznego podejścia do badań nad przeszłością i przekonania, iż – jak sformułował to pod koniec XIX wieku Friedrich Nietzsche – nie istnieją fakty, tylko interpretacje („[...] gerade That-sachen gibt es nicht, nur Interpretation”)⁴. Historia zatem również jest skonstruowaną przez badacza interpretacją przeszłości. Obecnie wśród historyków upowszechnia się stanowisko, iż historiografia to rodzaj pisarstwa, zatem do analizy pisemnych źródeł historycznych można podchodzić podobnie jak do analizy tekstów literackich, to znaczy używając do tego celu narzędzi poetyki⁵. Jednakże dzieło literackie także może być traktowane jako źródło historyczne, co wymaga zawężenia perspektywy badawczej głównie do jego referencjalności. Zdaniem Jerzego Topolskiego, bezpośrednie wartości źródłowe literatury pięknej wiążą się przede wszystkim z odniesieniem przedmiotowym dzieł literackich dotyczących czasów współczesnych pisarzowi⁶.

Ważną rolę w zmianie podejścia do źródeł historycznych odegrali Michel Foucault i Jacques Derrida. Pierwszy z nich w swojej koncepcji archeologii wiedzy wydobył względny, dyskursywny i nieesencjalistyczny charakter wszelkich materiałów uznawanych za źródłowe, podkreślając tym samym ich rolę w konstruowaniu i legitymizacji wiedzy. Pod jego wpływem ukształtowała się krytyka źródeł, oparta na metodzie krytycznej analizy dyskursu (wypowiedzi), w której istotną rolę odgrywają narzędzia retoryki i poetyki. Foucault nadał również nowe znaczenie terminowi „archiwum”, które w tradycyjnej historiografii jest miejscem przechowywania źródeł i pracy nad nimi. Według Foucaulta archiwum nie jest ani instytucją, ani sumą zachowanych przez daną kulturę dokumentów przeszłości, lecz ogólnym „systemem formowania się i przekształcania wypowiedzi”⁷. Opis tak rozumianego archiwum jest możliwy tylko częściowo i odsyła badacza do „historycznego a priori”, czyli do „historii rzeczy naprawdę powiedzianych” na dany temat⁸. Przykładem uprawianych w ten sposób badań nad przeszłością są dzieła Foucaulta, takie jak *Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu*, *Narodziny kliniki*, *Nadzorować i karać* czy *Historia seksualności*.

Podobnie jak Foucault, Derrida kładł nacisk na analizę i krytykę struktur władzy, zwłaszcza tych, które ukryte są w systemach wiedzy. Pojęcie źródła jest silnie związane z autorytetem i autorytarnością, gdyż tradycyjnie rozumiane źródło historyczne staje się dla badacza instancją rozstrzygającą i uprawomocniającą. Derrida wpisał tę kwestię w swoją krytykę tak zwanej metafizyki obecności i myślenia logocentrycznego, charakterystycznego dla racjonalnych fundamentów nowoczesnej kultury Zachodu. Źródło jest dlań jedną z form metafizycznej obecności (podobnie jak pojęcia prawdy, sensu czy przyczyny), którą należy zdekonstruować poprzez unieważnienie. Procedurę logiczną,

³ K. Bartoszyński, *Aspekty i relacje tekstów. (Źródło – historia – literatura)*, [w:] *Dzieło literackie jako źródło historyczne*, red. Z. Stefanowska, J. Sławiński, Warszawa 1978, s. 79.

⁴ F. Nietzsche, *Pisma pozostałe 1876-1889*, przeł. B. Baran, Kraków 1994, s. 211.

⁵ H. White, *Poetyka pisarstwa historycznego*, przeł. E. Domańska, red. E. Domańska, M. Wilczyński, Kraków 2000.

⁶ J. Topolski, *Problemy metodologiczne korzystania ze źródeł literackich w badaniu historycznym*, [w:] *Dzieło literackie jako źródło historyczne*, dz. cyt., s. 13.

⁷ M. Foucault, *Archeologia wiedzy*, przeł. A. Siemek, sł. wstępnym opatrzył J. Topolski, Warszawa 1977, s. 165.

⁸ Tamże, s. 162.

która temu służy, Michał Paweł Markowski streścił następująco: „Źródło istnieje tylko o tyle, o ile wypływa z niego coś, co nim nie jest. Początek istnieje o tyle tylko, o ile następuje po nim coś, co mu zaprzecza. Zarówno więc źródło, jak i początek istnieją o tyle, o ile wpisane są w to, czym nie są”⁹. Derridiańska dekonstrukcja źródłowości jest pochodną Nietzscheańskiej dekonstrukcji przyczynowości, czyli odwrócenia hierachii w schemacie przyczynowo-skutkowym: to nie przyczyna poprzedza skutek, lecz skutek przyczynę, gdyż dopiero zaistnienie skutku stwarza przyczynę¹⁰.

Źródła historyczne są podstawą materiałową w historiografii ogólnej oraz w obrębie szczegółowej historii dyscyplin naukowych i dziedzin sztuki. Historycy literatury łączą badania źródłowe z wyczuleniem na specyfikę artystyczną dzieła literackiego oraz problemy literackiej komunikacji, dzięki czemu pojęcie źródła zyskuje w ich dyskursie więcej zastosowań niż tylko w znaczeniu wyżej omówionym. Szczególnym użyciem tekstu literackiego jako źródła sensów i wartości jest akt jego interpretacji, który sam w sobie zwykle bywa aktem twórczym. Poszczególne orientacje metodologiczne różnie sytuują ośrodek generujący sensy dzieła (autor, tekst, odbiorca), skutkiem czego pytanie o granice interpretacji stało się jednym z bardziej spornych problemów współczesnego literaturoznawstwa. W językoznawstwie natomiast kategoria źródła wiąże się z badaniami etymologicznymi. Celem tych badań jest ustalenie tak zwanego etymonu (źródłosłowo), czyli wskazanie, od jakiego wyrazu lub pierwiastka został utworzony dany wyraz¹¹.

Termin ‘źródło’ wraz z jego pochodnymi odgrywa bardzo ważną rolę w badaniach nad przekładem, przy czym również na tym gruncie poddany został zasadniczej rewizji. Jest on ściśle związany z pojęciem oryginału i występuje w takich określeniach, jak „tekst źródłowy”, „język źródłowy”, „kultura źródłowa” (*source text/language/culture*), związanych binarną opozycją z „tekstem docelowym”, „językiem docelowym” i „kulturą docelową” (*target text/language/culture*). W tradycyjnej (filologicznej, lingwistycznej, strukturalistycznej) refleksji nad zjawiskiem przekładu oryginał ma status tekstu prymarnego i stanowi główny punkt odniesienia dla tekstu tłumaczenia, które jest traktowane jako wtórne i zależne (‘związane’)¹². Probierzem wartości przekładu jest stopień jego ekwiwalencji wobec oryginału. Tak zwany zwrot kulturowy w studiach nad przekładem (*Translation Studies*) spowodował przewartościowanie opozycji oryginał-przekład i skupienie uwagi na jej drugim członie, z jednoczesnym unieważnieniem członu pierwszego, podobnie jak miało to miejsce w dekonstrukcyjnym unieważnieniu źródła. Podważony został autorytet oryginału jako podstawowego źródła znaczeń wytworzonych w przekładzie, co siłą rzeczy znacznie wzmocniło rolę i pozycję tłumacza. W takiej optyce przekład jest traktowany jako zjawisko autonomiczne, a przedmiotem zainteresowania badaczy staje się sposób jego funkcjonowania w kulturze docelowej oraz wielorakie konteksty społeczne, polityczne i kulturowe z tym związane¹³.

Ewa Kraskowska

⁹ M.P. Markowski, *Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura*, Bydgoszcz 1997, s. 112.

¹⁰ J. Culler, *On Deconstruction. Theory and Criticism After Structuralism*, Cornell University Press, Ithaca New York 1982, s. 86-87.

¹¹ *Encyklopedia języka polskiego*, red. S. Urbańczyk, Wrocław-Warszawa-Kraków 1992, s. 77.

¹² S. Barańczak, *Przekład literacki jako „samoistny” i „związany” obiekt interpretacji*, [w:] *Z teorii i historii przekładu artystycznego*, red. J. Baluch, Kraków 1974.

¹³ M. Heydel, *Zwrot kulturowy w badaniach nad przekładem*, „Teksty Drugie” 2009, nr 6, s. 23.

SŁOWA KLUCZOWE:

FOUCAULT

historiografia

źródło

T r a n s l a t i o n S t u d i e s

Derrida

ABSTRAKT:

Hasło „źródło” prezentuje różne zakresy tego wieloznacznego pojęcia oraz sposoby jego użycia w naukach humanistycznych, zwłaszcza w historiografii i studiach nad przekładem.

NOTA O AUTORZE:

Ewa Kraskowska – literaturoznawczyni, prof. zw. w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, badaczka pisarstwa kobiet oraz problemów przekładu literackiego. Kierowniczką Zakładu Literatury XX Wieku, Teorii Literatury. Ostatnio kierowała grantem Narodowego Centrum Nauki *Polskie pisarstwo kobiet w wieku XX: kontynuacje i zwroty* (monografia w druku).

Transfiksjonalność¹

1 Intertekstualna geneza | Niewątpliwe są zasługi francuskiego literaturoznawstwa wobec kariery pojęcia intertekstualności w drugiej połowie XX wieku. W 1966 roku – na łamach legendarnego już czasopisma „Tel Quel” – Julia Kristeva publikuje artykuł zatytułowany *Le mot, le dialogue, le roman*, w którym znaleźć można rewolucyjne wówczas stwierdzenie: „tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d’un autre texte”² [podkr. moje]. Zdaniem Kristevej intertekstualność obejmowała wszystkie teksty, dlatego propozycję badaczki określić należy jako szeroką: tekst nie może nie być intertekstem, czego konsekwencją pozostaje intertekstualne piętno. I taki kierunek badań zaakceptował też Roland Barthes, definiując intertekst jako wytwór złożony wielowarstwowo – może nawet wielowymiarowo – z elementów kultury pojmowanej w sposób diachroniczny³. Na przeciwnym biegunie sytuuje się z kolei ograniczająca koncepcja Gérarda Genette’a, która znacznie zawęża pojęcie intertekstualności. Genette – na potrzeby poetyki – wprowadza termin „transtekstualność”, a wraz z nim pięć relacji międzytekstowych. W ten oto sposób intertekstualność staje się już tylko jedną z wielu i oznacza współistnienie co najmniej dwóch tekstów poprzez cytaty, aluzję czy też plagiat. Przekształcenie jest z kolei domeną hipertekstualności, której towarzyszy zabieg parodii lub pastiszu⁴. I to hipertekst właśnie – z całym potencjałem transformacyjnym – może być dziś niekiedy zbieżny ze zjawiskiem transfiksji.

Z tych oto intertekstualnych korzeni rodzi się nowa praktyka – zarówno piśmiennicza, jak i czytelnicza – określona mianem transfiksjonalności. Zaproponowana została przez Richarda Saint-Gelais’a w książce *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*. Wyróżnione wcześniej pojęcia – cytaty, absorpcja, przekształcenie – to kluczowe terminy dla niezwykle licznych koncepcji intertekstualnych. Nie mają one jednak nic wspólnego z operacjami transfiksjonalnymi. Należy rozgraniczyć działania hipertekstualne, koncentrujące się na naśladowaniu oraz transformacji w sferze międzytekstowej, od działań transfiksjonalnych, których idea polega na migracji elementów będących integralną częścią danej przestrzeni narracyjnej.

¹ Artykuł jest próbą zaanonsowania na polskim gruncie literaturoznawczym koncepcji wprowadzonej przez Richarda Saint-Gelais’a i opiera się na fragmentach jego obszernej pracy zatytułowanej *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*.

² „[...] każdy tekst jest zbudowany z mozaiki cytatów, jest wchłonięciem i przekształceniem innego tekstu” (przekł. W. Grajewski). J. Kristeva, *Słowo, dialog i powieść*, [w:] Bachtin. *Dialog. Język i literatura*, red. E. Czaplejewicz, E. Kasperski, Warszawa 1983, s. 396.

³ „[...] każdy tekst jest intertekstem; inne teksty są w nim obecne na różnych jego poziomach, w formach dających się łatwiej bądź trudniej rozpoznać: teksty należące do dawnej lub współczesnej mu kultury; każdy tekst jest nową tkaniną złożoną ze starych cytatów”. R. Barthes, *Teoria tekstu*, przekł. A. Milecki, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. IV, cz. 2, oprac. H. Markowski, Kraków 1996, s. 199.

⁴ T. Samoyault, *L’intertextualité*, Nathan, Paryż 2001, s. 18–23.

Saint-Gelais próbuje wyjaśnić wszelkie różnice pomiędzy dwoma pojęciami za pomocą analizy fragmentów *Pastiches et Mélanges* – książki Marcela Prousta wydanej w 1919 roku. Na przykładzie zbioru pastiszów zaobserwować można pewien rozdzźwięk. Proust zorganizował wybrane teksty wokół jednego wydarzenia – *l'affaire Lemoine* – dotyczącego oszustwa związanego z produkcją diamentów. Historia ta została opowiedziana z perspektywy między innymi Flaubert'a czy Balzaka. Odczytanie hipertekstualne sprowadzałoby się do uchwycenia wszelkich deformacji formalnych. Dla lektury transfiksjonalnej najbardziej istotny pozostaje fakt, że Proust za pomocą rozmaitych stylów opisał tylko jedną historię, a zatem każdy z tych tekstów ma wspólne elementy – bohaterowie, miejsca, przebieg wydarzeń – i odnosi się do tej samej przestrzeni narracyjnej. Wyjątkowy pod tym względem jest pastisz Balzaka – do sprawy Lemoine'a zostają wcielone postaci z *Komedii ludzkiej*, co wymusza tym samym podwójny wymiar lektury transfiksjonalnej. Pierwszy z nich jest wymiarem zewnętrznym, skupionym wokół wszystkich pastiszów odnoszących się do jednego wydarzenia. Drugi dotyczy jedynie specyficznego pastiszu Balzaka i określić go można mianem wymiaru wewnętrznego, ponieważ zachodzi tam również proces migracji elementów z twórczości autora naśladowanego⁵. Tekst jest zatem zdarzeniem dwóch – nieprzystawalnych? – światów, co w pewnym sensie porusza już kwestię jednej z transfiksjonalnych praktyk, do których będzie okazała jeszcze powrócić.

2 Terminologiczne rozjaśnienia | Świadomość intertekstualnej proveniencji transfiksjonalności potraktować należy jako pasaż do nieco bardziej wnikliwej – chociaż oczywiście nie wyczerpującej – analizy samej koncepcji. Saint-Gelais definiuje ją następująco:

Stawiam sobie za cel dorzucenie kolejnego terminu do – już i tak obfitego – zbioru badań literaturoznawczych, a zwłaszcza do dziedziny, jaką jest poetyka. Przez *transfiksjonalność* rozumiem zjawisko, poprzez które co najmniej dwa teksty, tego samego autora lub nie, zgodnie odnoszą się do tej samej fikcji: czy to przez wznowienie postaci, przedłużenie uprzedniej intrygi lub przynależność do tego samego świata fikcyjnego⁶

Badacz wskazuje również na fakt, iż tak rozumiana transfiksjonalność podważa w pewnym sensie podstawowe kategorie myślenia o tekście. Intertekstualność okazała się niewystarczająca wobec utworów, których sednem nie było cytowanie czy deformowanie tekstu inicjalnego, ale wznowienie, kontynuowanie, ponowne podejmowanie poszczególnych elementów fikcyjnych danego tekstu, takich jak dalsze losy wybranych bohaterów czy wskazane elementy intrygi. Jak wyjaśnić relacje zachodzące pomiędzy licznymi opowiadaniem i powieściami o sprawach rozwiązywanych przez Sherlocka Holmesa, zważywszy na fakt, że Arthur Conan Doyle jako twórca nie jest przecież jedynym autorem opisującym losy detektywa? Intertekstualność nie wydaje się odpowiednim kluczem, aby badać tego typu zjawiska, co ostatecznie niemalże wymusiło projekt nowej koncepcji badawczej – transfiksjonalności.

⁵ R. Saint-Gelais, *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, Éditions du Seuil, Paryż 2011, s. 11–13.

⁶ Tamże, s. 7. „Je me propose [...] d'ajouter un terme à la panoplie déjà abondante des études littéraires et en particulier de la poétique. Par «transfictionnalité», j'entends le phénomène par lequel au moins deux textes, du même auteur ou non, se rapportent conjointement à une même fiction, que ce soit par reprise de personnages, prolongement d'une intrigue préalable ou partage d'univers fictionnel”. Tłumaczenie własne. Wszelkie tłumaczenia w tym tekście pochodzą od autora.

W tym miejscu warto wspomnieć, że w ujęciu transfikcjonalnym Saint-Gelais nadaje tekstowi „szeroki wzgląd, który pokrywa także kino, telewizję, komiks etc.”⁷. Tekst funkcjonuje zatem jako tekst kultury, ale badacz zajmuje się jedynie tekstami narracyjnymi. Sygnalizuje on także, że pozostałe domeny czekają dopiero na adekwatną analizę. Przy tak rozległym obszarze zainteresowań transfikcjonalność wydaje się – i jest – pojęciem niezwykle pojemnym i płynnym, wykluczającym wszelki dogmatyzm, dlatego Saint-Gelais stara się „postawić pewną liczbę pytań, wyłaniających się w chwili, gdy pojawiają się refleksje dotyczące natury, statusu i ograniczeń tej praktyki”⁸. Za przykład posłużyć może sposób, w jaki czytelnik jest w stanie zdemaskować transfikcjonalną więź pomiędzy tekstami. Akt lekturowy w dużej mierze zależy wówczas od aktu pisarskiego. Saint-Gelais wskazuje na – rzecz można – fenomen transfikcjonalnego potencjału postaci. To właśnie poszczególni bohaterowie są najlepszym sposobem, aby zorientować świadomość czytelniczą na tekst inicjalny. Jeśli dany autor w kreowanej przez siebie intrydze umieści jedynie meble z pensjonatu pani Vauquer, to istnieje niewielka szansa na to, że czytelnik zrekonstruuje transfikcjonalny pomost z *Ojcem Goriot*. Natomiast wprowadzenie postaci Rastignaca, który byłby – co istotne – aktywną częścią narracji, nie pozostawiałoby żadnych wątpliwości z odniesieniem go do dzieła Balzaka⁹. Relacja transfikcjonalna zaistnieje wtedy, gdy Rastignac będzie uczestnikiem wydarzeń rozgrywających się w danej narracji. Dopiero jego obecność jako elementu świata fikcyjnego w przestrzeni narracyjnej pozwala mówić o transfikcjonalności analizowanego tekstu. Nie może być kimś z zewnątrz, pozostawać jedynie domeną wyobraźni pozostałych bohaterów, a stałoby się tak, gdyby jeden z nich opowiadał tylko o Rastignacu lub – co przecież możliwe – czytał *Ojca Goriot*¹⁰. Wtedy figura Rastignaca jako postaci wyimaginowanej w danej fikcji nie mogłaby ustanowić transfikcjonalnej więzi.

Wspomniana już migracja danych pomiędzy przestrzeniami narracyjnymi jest silnie powiązana z ideą przekraczania. Saint-Gelais wskazuje na paradoksalny aspekt transfikcjonalnych więzi, dokonując semantycznego przeglądu francuskiego czasownika *traverser*, który poza połączeniem zakłada także przecięcie¹¹. I to właśnie wszelkie „rozerwane” miejsca – luki do wypełnienia – stwarzają okazję dla powstawania tekstów transfikcjonalnych, zaspokajających czytelniczą ciekawość i przekraczających na rozmaite sposoby granice książki, intrygi czy nawet autorstwa.

3 Transfikcjonalne praktyki | W jaki sposób powyższe granice mogą zostać przekroczone? Saint-Gelais analizuje w swojej pracy liczne przykłady działań

⁷ Tamże: „une acception large qui couvre aussi le cinéma, la télévision, la bande dessinée, etc.”.

⁸ Tamże, s. 19. „[Je tenterai donc, non pas de déterminer dogmatiquement ce qui relève ou non de la transfictionnalité,] mais de soulever un certain nombre de questions qui surgissent dès lors qu'on s'interroge sur la nature, le statut et les limites de cette pratique”.

⁹ Tamże, s. 20.

¹⁰ Saint-Gelais powołuje się na przykład z *Pani Bovary*: „Lorsqu'il est rapporté dans *Madame Bovary* que la jeune Emma lit *Paul et Virginie*, il est net que les personnages de Bernardin de Saint-Pierre sont pour elle, comme ils le sont pour nous, des êtres imaginaires, avec lesquels aucun commerce n'est envisageable, puisqu'ils sont maintenus à l'intérieur des frontières d'un autre texte, d'où ils ne s'échappent nullement” („Kiedy w *Pani Bovary* młoda Emma czyta *Pawła i Wirginię*, to jest oczywiste, że bohaterowie książki Bernardin'a de Saint-Pierre'a są zarówno dla niej, jak i dla nas bytami wymyślonymi, z którymi obcowanie nie może dojść do skutku, ponieważ znajdują się one wewnątrz granic innego tekstu, którego w żaden sposób nie mogą opuścić”).

¹¹ „Couper (une voie de communication), aller d'un bord à l'autre”, czyli „przecinać (drogę komunikacji), przejść z jednego skraju na drugi”. Patr.: hasło *Traverser*, [w:] *Le Nouveau Petit Robert de la langue française* 2009, Paris 2009, s. 2612.

transfikcjonalnych, odnosząc się do znanych utworów literatury światowej, takich jak *Pani Bovary*, *Don Kichot* czy cykl o przygodach Sherlocka Holmesa. Problem przynależności autorskiej wydaje się najmniej skomplikowany. Tekst produkujący transfikcjonalne relacje może być wytworem jednego autora (np. Arthur Conan Doyle) lub też kilku autorów, podejmujących wątki z konkretnej twórczości (wszelkie opowiadania i powieści o Sherlocku Holmesie powstałe po śmierci Doyle'a). Ta druga perspektywa wydaje się nawet bardziej oczywista, ponieważ idea przekraczania realizuje się także na poziomie autorskim.

Saint-Gelais jako jedną z ważniejszych – i chyba najbardziej popularnych – praktyk transfikcjonalnych wymienia *expansion*, czyli rozszerzanie: „Najprostsza relacja transfikcjonalna, przy okazji najczęściej praktykowana, polega na zaproponowaniu rozszerzenia uprzedniej fikcji poprzez transfikcję, która przedłuża ją na planie czasowym lub, szerzej, przestrzennym”¹². Chodzi oczywiście o przestrzeń narracyjną, a rozszerzanie nie dotyczy tylko sukcesywnego pisania ciągów dalszych. Rozszerzyć można przecież środkowy fragment tekstu, stworzyć narrację na temat tego, co działo się przedtem lub przedstawić historię w sposób symultaniczny. Co ciekawe, rozszerzenie nie musi przecież interweniować w intrygę tekstu inicjalnego, a odnosić się jedynie do jego fikcji. Saint-Gelais ilustruje to za pomocą takiego oto przykładu: „broszura J.K. Rowling poświęcona historii quidditcha, *Quidditch Through the Ages* (2001), nie jest rozszerzeniem narracyjnym cyklu o Harrym Potterze, ale wprowadzeniem do historii, zasad, finezji wymyślnego sportu”¹³. Taki tekst wydaje się swego rodzaju transfikcjonalnym załącznikiem. Praktyka rozszerzania jednak nie zawsze musi przynosić transfikcje akceptowalne, co znalazłoby potwierdzenie w wypadku kontynuacji powieści z zakończeniem otwartym, zaprojektowanych właśnie jako niedokończone.

Warto wspomnieć, że transfikcjonalność nie dotyczy tylko prozy, z powodzeniem można ją odnaleźć w poezji czy dramacie. Za przykład posłuży tym razem twórczość Jacka Kaczmarek, który napisał przecież nie jedną, a cztery „obławy”. *Obławę II*, *Obławę III* oraz *Obławę IV* uznać można zatem za rozszerzenia pierwszej części, a elementem pozwalającym zrekonstruować transfikcjonalną więź jest nieustannie prześladowany przez ludzi wilk, którego nienawidzić, ale także i strach względem oprawców rośnie z każdym kolejnym wierszem. Cykl „obław” należałoby zaklasyfikować jako transfikcje, będące rozszerzeniem w obrębie twórczości tego samego autora. Poezja twórcy *Wojny postu z karnawalem* jest jednak niebywale dialogiczna i intertekstualna, dlatego można doszukać się w niej także relacji transfikcjonalnej, w której Kaczmarek jest właśnie tym drugim autorem. Dobrym przykładem może być libretto do spektaklu *Kuglarze i wisielcy*, w którym odnaleźć można wiele postaci, miejsc oraz główną intrygę *Człowieka śmiechu* Victora Hugo. Kaczmarek niekiedy powierza narrację poszczególnym bohaterom, a także radykalnie zmienia zakończenie. Jest to już jednak przykład innej praktyki transfikcjonalnej.

Saint-Gelais określa ten sposób jako *versions*, czyli po prostu wersje. Praktyka ta koncentruje się na próbie ponownego przedstawienia i przy okazji zmodyfikowania znanej już historii. Może

¹²R. Saint-Gelais, *Fictions transfuges...*, dz. cyt., s. 71: „La relation transfictionnelle la plus simple, et à coup sûr la plus courante, consiste à proposer une expansion d'une fiction préalable, à travers une transfiction qui la prolonge sur le plan temporel ou, plus largement, diégétique”.

¹³Tamże, s. 74: „l'opuscule de J.K. Rowling consacré à l'histoire du quidditch, *Quidditch Through the Ages* (2001), n'est pas une expansion narrative des «Harry Potter» mais une introduction à l'histoire, aux règles et aux subtilités du sport imaginaire”.

się to odbywać za pomocą zmiany perspektywy, wówczas wybrane wydarzenia opowiedziane zostają przez innego bohatera. Saint-Gelais posługuje się znanym przykładem z prozy Doyle’a: powrót Sherlocka Holmesa do Londynu po jego rzekomej śmierci. W książce *La Vendetta de Sherlock Holmes* ten epizod oglądany jest z punktu widzenia niejakiego Ugo – postaci, która u Doyle’a w ogóle nie występuje – i to jemu właśnie powierzona zostaje narracja. Z jego perspektywy czytelnik ogląda to niepowtarzalne spotkanie Holmesa i Watsona po latach¹⁴.

Ciekawym zabiegiem wydają się także *croisement et annexions* – skrzyżowania i przyłączenia. Transfikcje na tym polu mają „zdolność przywiązywania się do dwóch (lub więcej) fikcji, które czytelnik mógł dotąd uważać za niezależne, a które w nowym tekście dają się z powodzeniem połączyć”¹⁵. Świadomość w akcie lekturowym nie pracuje w sposób symultaniczny – zwłaszcza w przypadku dwóch autorów – przez co czytelnik nie zadaje sobie hipotetycznych pytań dotyczących różnych fikcji. Nie będzie dla niego interesujący zbieg okoliczności, które mogłyby doprowadzić do spotkania Emmy Bovary i Fabrycego del Dongo z powieści Stendhala, ani to, jak mogłaby wyglądać ich ewentualna relacja¹⁶. Dopiero tekst, który byłby fuzją tych dwóch odrębnych przestrzeni narracyjnych, mógłby ustalić między nimi transfikcjonalną więź i zorientować na nią świadomość czytelnika.

Koncepcję transfikcjonalności stosuje się także w odniesieniu do kultury popularnej, która zapewnia jej niemalże nieograniczone możliwości krzyżowania, rozszerzania i proponowania nowych wersji. Transfikcje oddziałują również retroaktywnie, a ślady zaanonsowanych praktyk można odnaleźć w minionych epokach, chociażby u twórców barokowych czy klasycznych.

4 W y j a ś n i e n i a | Transfikcjonalność jest terminem niejednorodnym i złożonym, a przedstawione w tym tekście transfikcjonalne praktyki nie wyczerpują oczywiście tematu, stanowią jedynie zarys, pokazując tym samym potencjał, jaki zawiera ta koncepcja. Główną ideą było wstępne omówienie najważniejszych założeń, kluczowych dla uchwycenia tego fenomenu, który rozwinął się na gruncie literaturoznawstwa frankofońskiego i otworzył nowe pole dla badań interdyscyplinarnych.

Paweł Marciniak

¹⁴Tamże, s. 142–143.

¹⁵Tamże, s. 187. „[Si l’immense majorité des transfictions opère par expansion ou révision d’une diégèse préexistante, d’autres en revanche offrent la particularité de se rattacher à deux (ou plusieurs) fictions que le lecteur avait jusque-là toutes les raisons de considérer comme indépendantes, et qui se voient ainsi conjointes dans un texte subséquent”.

¹⁶Tamże, s. 63–64.

SŁOWA KLUCZOWE:

RICHARD
SAINT-GELAIS

FIKCJE

intertekstualność

przyłączenia

skrzyżowanie

wersje

t r a n s f i k c j o n a l n o ś ć

rozszerzenia

ABSTRAKT:

Artykuł jest próbą wprowadzenia i wyjaśnienia pojęcia transfiksionalności. Badania w tej dziedzinie rozwinęły się w literaturoznawstwie francuskojęzycznym. Główną przyczyną ich zapoczątkowania wydaje się być potrzeba nowej koncepcji, która stanowiłaby rozwinięcie i uzupełnienie teorii międzystekstowych. W zderzeniu z niektórymi zjawiskami literackimi (brane pod uwagę mogą być wszelkie domeny sztuki) perspektywa intertekstualna wypaliła się – jej narzędzia przestały być efektywne. Tekst opiera się na książce Richarda Saint-Gelais, *Fictions transfuges* i w szkicowy sposób próbuje omówić takie zabiegi jak *expansion* (rozszerzanie), *versions* (wersje) czy *croisement et annexions* (skrzyżowania i przyłączenia). Przybliżona została nie tylko egzemplifikacja kanadyjskiego badacza. Autor artykułu aktywował nową siatkę terminologiczną na gruncie polskiej literatury

NOTA O AUTORZE:

Paweł Marciniak – doktorant w Zakładzie Literatury XX wieku, Teorii Literatury i Sztuki Przekładu Wydziału Filologii Polskiej i Klasycznej na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Interesuje się twórczością Jacka Kaczmarskiego, a także poezją Ewy Lipskiej. Posiada wykształcenie romanistyczne.

Perpetuum mobile, czyli kilka uwag o autotematyzmie

Joanna Grądziel-Wójcik

Autotematyzm stanowi jedno z tych teoretycznoliterackich pojęć, które mając swojego autora, ewoluowały w refleksji badawczej, a zyskując kontynuatorów i polemistów, kształtowały tym samym własną historię. Termin zaproponował Artur Sandauer, dopracowując jego znaczenie w trzech pracach pisanych na przestrzeni dwudziestu lat: *Konstruktywny nihilizm* (1947), *O ewolucji sztuki narracyjnej w XX wieku* (1956) oraz *Samobójstwo Mitrydatesa* (1967)¹. Krytyk wywodził problematykę autotematyzmu z ironii romantycznej i Byronowskiej autoironii, przeniesionej z XIX-wiecznej powieści poetyckiej do prozy na początku XX stulecia, przekształcając doraźny chwyt w technikę kompozycyjną, której celem było ujawnienie w powieści faktu opowiadania oraz tematyzacja sposobu, w jaki się opowiada. Narodziny autotematyzmu w nowoczesnej prozie krytyk wiązał jednocześnie z sekularyzacją sztuki, ideą postępu oraz potencjalizacją osobowości twórczej. Tak rozumiany autotematyzm, będący reakcją na sztukę naturalistyczną XIX wieku, stawał się jednocześnie odpowiedzią na aktualną praktykę twórców, zwłaszcza awangardowych, eksperymentujących z formą i poszukujących nowych środków wyrazu. Sandauer powoływał się między innymi na *Pałubę* Karola Irzykowskiego, *Falszerzy* André Gide'a oraz poezję Paula Valéry'ego. Używał terminu „autotematyzm” w odniesieniu do najnowszej literatury, ale także sztuki użytkowej, nieprzedstawiającej – architektury, tańca i muzyki, które przeciwstawiał sztuce heterotematycznej, wskazującej poza siebie. Autotematyzm w literaturze był dla niego czymś w rodzaju sztuki abstrakcyjnej, rezygnującej z wyboru tematu, skupiającej się na sobie samej i zagadnieniach formalnych, tematem czyniącej kształt materialny bądź własne znaczenie dzieła („samosłowo” oraz „samotreść”²). Zakładając jego samozwrotność, Sandauer wyznaczał jednocześnie stan literatury niemożliwej, budując – świadomie – nieosiągalny horyzont autotematyczności jako atematyczności.

¹ Zob. A. Sandauer, *Liryka i logika. Wybór pism krytycznych*, Warszawa 1971.

² Tamże, s. 387.

W *Konstruktywnym nihilizmie* pojawia się jeszcze termin „samotematyzm”:

Zamierzam opisać przygodę człowieka, który pokusił się o to, aby odrzuciwszy wszelkie wydarzenia, jakie podsuwa świat zewnętrzny i wyobrażenia, stworzyć poezję nie o tym, co się widzi lub myśli, lecz o tym, że się widzi i myśli, dramat czystej, wyzutej z wszelkich przypadkowych treści świadomości³.

Sandauer przesuwając akcenty: ważniejsza od przedstawianych treści powinna być struktura utworu oraz jego geneza, która „ma służyć sobie za historię i komentarz, zamknięte w koło doskonałe i samowystarczalne, *perpetuum mobile* nicości”⁴. Zwraca uwagę charakterystyczny dla rozważań krytyka negatywny sposób definiowania, podkreślający absurdalny, nieosiągalny cel autotematyzmu – Sandauer mówi o „błędym kole” i niemożliwym w gruncie rzeczy „komunikacie, który nic nie komunikuje”⁵ oraz „niechęci do samookreślenia”⁶:

Niemożliwość wykonania, daremne wysiłki i przerażenie wobec nie powstałego dzieła będą przedmiotem tego, które powstaje, skupione całe dokoła nie istniejącego środka, zorganizowane wokół ssącej próżni centralnej”⁷; w innym miejscu czytamy zaś: „niechęć do samookreślenia każe poecie cofnąć dzieło w owo stadium przygotowawcze, gdzie przeciwieństwa się łączą, gdzie odmowa wyboru jest wyborem, brak tematu – tematem, jałowość – twórczością”⁸.

Ten właśnie negatywizm ujęcia sprowokuje do dyskusji badaczy, którzy podchwytując termin, będą go redefiniować i uzupełniać, traktując jednocześnie jako hasło wywoławcze dla szerzej rozumianej problematyki twórczej. Termin Sandauera bowiem okazał się sporny i produktywny – efektowny i efektywny jednocześnie, jeśli wziąć pod uwagę jego kolejne teoretyczne mutacje, nasilone zwłaszcza na przełomie lat 60. i 70. Wypowiedzi polemistów szły wówczas w kilku kierunkach: kwestionując tezę o nieokreśleniu czy jałowości tej literatury i próbując wyjść z pułapki tautologii, jaką narzucało jej rozumienie Sandauera, zmierzały przede wszystkim do sprecyzowania znaczenia, a zarazem poszerzenia zakresu pojęcia, umieszczając je w historycznym i kulturowym. Głos w dyskusji nad autotematyzmem zabrali między innymi Edward Balcerzan⁹, Danuta Danek¹⁰, Michał Głowiński¹¹, Maria Podraza-Kwiatkowska¹², Ewa Szary-Matywiecka¹³, Andrzej Werner¹⁴, Kazimierz Wyka¹⁵,

³ Tamże, s. 39.

⁴ Tamże, s. 44.

⁵ Tamże, s. 386.

⁶ Tamże, s. 70.

⁷ Tamże, s. 44.

⁸ Tamże, s. 68.

⁹ E. Balcerzan, *Zagadnienie ważności elementów świata przedstawionego*, [w:] *Styl i kompozycja*, red. J. Trzynadłowski, Wrocław 1965.

¹⁰ D. Danek, *Wypowiedzi w dziele o dziele (w formach narracyjnych)*, „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 3.

¹¹ M. Głowiński, *Powieść jako metodologia powieści*, [w:] *W kręgu zagadnień teorii powieści*, red. J. Sławiński, Wrocław 1967.

¹² M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolika kreacji artystycznej*, [w:] *też*, *Młodopolskie harmonie i dysonanse*, Warszawa 1969.

¹³ E. Szary-Matywiecka, *Książka – powieść – autotematyzm (od „Pałuby” do „Jedynego wyjścia”)*, Wrocław 1979.

¹⁴ A. Werner, *Człowiek, literatura i konwencje. Refleksja teoretycznoliteracka w „Pałubie” Karola Irzykowskiego*, [w:] *Z problemów literatury polskiej XX wieku*, t. 1, red. J. Kwiatkowski, Z. Żabicki, Warszawa 1965.

¹⁵ K. Wyka, *Wstęp do „Pałuby”*, [w:] *też*, *Modernizm polski*, wyd. II, Kraków 1968.

Stefan Żółkiewski¹⁶. Proponowali oni terminy pokrewne i konkurencyjne wobec autotematyzmu, takie jak „wypowiedzi w dziele o dziele”, „funkcja metapoetycka”, „powieściowa metodologia powieści”, „quasi-powieść o powieści”, „sygnalizacja komentarza autorskiego”, „literatura warsztatowa”, „symbolika kreacji artystycznej”. Refleksja wkraczała tym samym na tereny pokrewne – skupiała się na komentarzu odautorskim, analizowała kwestie powstawania dzieła, poezji czystej, komunikacji literackiej, metatekstowości czy intertekstualności, ujawniając wiele pokrewnych problemów teoretycznoliterackich. Negatywizmowi terminu Sandauera pierwszy sprzeciwił się Andrzej Werner, według którego technika autotematyczna służy „do określenia możliwie precyzyjnego, adekwatnego w stosunku do poznawanej rzeczywistości”, stając się „właśnie formą literatury «warsztatowej», specyficzną dla dwudziestego wieku, literatury eksperymentalnej, sprawdzającej ekspresyjne i poznawcze możliwości zastanych konwencji literackich”¹⁷. Proponował on nazwać autotematyzmem „quasi-powieść o powieści – wyrażoną i wplecioną w tkankę powieściową refleksję nad własnym procesem twórczym i nad tworzoną fikcją literacką”¹⁸. Tym samym termin przestał być rozumiany tautologicznie czy samozwrotnie – „nie jest ucieczką od tematu w sferę pisania o niczym, o pisaniu, określa nie psychikę artysty w momencie tworzenia, ale wręcz przeciwnie – kładzie nacisk na ów zewnętrzny temat, służy możliwie doskonałemu jego rozwinięciu”¹⁹. Autotematyzm wykroczył tym samym poza zamknięty krąg problemów artystowskich, wiążąc się silnie z działaniami społecznymi, kontekstem i komunikacją kulturową, wchodząc nieuchronnie na tereny psychologii oraz socjologii literatury. Stefan Żółkiewski posługiwał się terminem „literatura warsztatowa” z perspektywy kultury i historii, przedstawiając przeobrażenia powieści XIX i XX wieku, która wkraczając każdorazowo w nową epokę twórczości, wykorzystywać miała jej krytyczny potencjał. W perspektywie komunikacyjnej analizowała również autotematyzm Ewa Szary-Matywiecka, traktując go jako grę z obowiązującymi kanonami literackości. Badaczka podkreślała zwłaszcza krytyczną rolę autotematyzmu jako terminu problematyzującego miejsce i rolę sztuki słowa: „istotą tych działań jest aktywny, krytyczny stosunek do empirii kulturalnych”²⁰. „Pisanie o niczym” okazuje się zatem w perspektywie powyższych wypowiedzi nie odmową uczestnictwa, lecz włączeniem się w refleksję nad stanem kultury, pisaniem o jej rozumieniu i mechanizmach komunikacyjnych. Analizy autotematyzmu w latach 60. i 70. potwierdzają nośność problematyzowanych zagadnień w owym czasie, znajdujących się w centrum myślenia strukturalistycznego, łączącego zainteresowanie poznaniem artystycznym i naukowym, wyczulonego na dyskursywność tekstów literackich i unaukowiające jednocześnie namysł nad językiem w wypowiedzi literackiej. Dla badaczy istotne stają się pytania o refleksję naukową w samej literaturze oraz relacje między teorią a twórczością literacką, czego świadectwem są ujęcia akcentujące metodologiczny aspekt wypowiedzi nad dziełem w dziele – na przykład propozycje Michała Głowińskiego oraz Edwarda Balcerzana konceptualizujące zabiegi stosowane odpowiednio w prozie i poezji.

¹⁶S. Żółkiewski, *Powieść polska w 1961 roku*, [w:] tegoż, *Przepowiednie i wspomnienia*, Warszawa 1963.

¹⁷A. Werner, *Człowiek, literatura i konwencje...*, dz. cyt., s. 344, 345.

¹⁸Tamże, s. 334.

¹⁹Tamże, s. 345.

²⁰E. Szary-Matywiecka, *Książka – powieść – autotematyzm...*, dz. cyt., s. 7.

Problem z autotematyzmem dotyczy również zakresu występowania tego zjawiska w literaturze. Poruszamy się bowiem między założeniem o dającym się historycznie określić początku literatury autotematycznej a przekonaniem o jej stałej obecności w kulturze. Pojawia się pytanie, czy autotematyczność stanowi przypadek szczególny, związany z wyborem określonej problematyki, czy też jest potencjalnym stanem każdego tekstu – „ostentacyjnym sposobem ujawniania się heterotematyzmu: zróżnicowania, które jest podstawą każdej pisarskiej pracy”²¹. Autotematyzm bowiem, mimo iż związany jest historycznie z przełomem modernistycznym, a zwłaszcza z awangardowymi ruchami XX wieku, uznać można za zjawisko szersze, towarzyszące literaturze podejmującej autorefleksję na przestrzeni wieków. Według Edwarda Balcerzana, jego początek tkwi w najbardziej nawet heterotematycznych utworach:

autotematyzm ujawnia potencjalną i obecną w każdym dziele literackim partyturę dla „badacza”. Każdy tekst poetycki, będąc realizacją podstawowych reguł języka poetyckiego, można traktować jako model poezji „w ogóle”. [...] Nastawienie na tekst jako na wypowiedź o poezji jest właśnie, jeśli tak można powiedzieć, poszukiwaniem w „czytelniku” – „badacza”²².

Sandauer zdawał sobie sprawę z nierealności pełnej rezygnacji z heterotematyczności, kolejne zaś rozumienia tego terminu takiego ograniczenia już nawet nie zakładają – nie da się bowiem całkowicie wyrugować fabuły, zaś uzewnętrznionej w powieści metodologii jej pisania zawsze towarzyszyć będzie inna tematyka. Jak pokazuje praktyka literacka, w powieściach warsztatowych nie brakuje wątków obyczajowych, miłosnych, sensacyjnych czy przygodowych, a „tematy «warsztatowe» tkwią i niejako «sprawdzają się» w ich ramach”²³.

Samo pojęcie i jego ewolucja bowiem są ściśle związane z literacką empirią – „postawienie problemu i pierwotne jego nazwanie *pałuba*” należy do Irzykowskiego, zaś do Sandauera – „pierwsza «krytyczna» lektura tego problemu oraz jego powtórne nazwanie”, podkreśla Szary-Matywiecka²⁴. Niedyskursywny symbol zastąpiony został tym samym kontrowersyjnym terminem, będącym doskonałym przykładem na bliskie czytanie wiążące teorię z praktyką: w zależności od interpretowanego materiału następuje przewartościowanie znaczenia autotematyzmu, rozumianego raz jako literatura warsztatowa, innym razem jako metatekst lub metajęzyk, kiedy indziej jeszcze jako wzmożona samoświadomość i autorefleksyjność twórcy. W refleksji badaczy widać jednocześnie wyraźne rozdwojenie na ujęcia zorientowane powieściowo i poetycko, ze szczególnym uwzględnieniem tego pierwszego. Wyjątkiem na tle licznych prac przełomu lat 60. i 70., dotyczących prozy autotematycznej, jest artykuł Marii Podrazy-Kwiatkowskiej *U źródeł dwudziestowiecznego autotematyzmu (ze studiów nad poezją okresu Młodej Polski)* z 1970 roku. Autorka rozumie autotematyzm inaczej i dużo szerzej niż badacze powieści, jako „zjawisko wzmożonej autoświadomości twórczej, autoświadomości przejawiającej się w dziele literackim bądź to w formie wypowiedzi bezpośredniej, bądź to

²¹Tamże.

²²E. Balcerzan, *Przez znaki. Granice autonomii sztuki poetyckiej. Na materiale polskiej poezji współczesnej*, Poznań 1972, s. 77.

²³E. Szary-Matywiecka, *Autotematyzm* [hasło], [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, Wrocław 1992, s. 60.

²⁴Tejże, *Książka – powieść – autotematyzm...*, s. 13.

w sposobie kształtowania owego dzieła, bądź też w warstwie symbolicznej”²⁵. Podraza-Kwiatkowska szuka źródła XX-wiecznego zwrotu do autotematyzmu w liryce młodopolskiej, za czynniki sprzyjające uznając autoteliczne pojmowanie sztuki i dążenie do autonomii, zerwanie z mimetyzmem oraz rozwój literatury krytyczno-programowo-teoretyzującej.

Częściej jednak i dogłębniej zajmowano się prozą, rozpoznając i opisując zjawisko autotematyczności na przykładzie twórczości XX-wiecznej: według Szary-Matywieckiej graniczne punkty odniesienia w rozwoju tego typu powieści wyznaczają *Pałuba* Irzykowskiego (1903), *Góry nad czarnym morzem* Wilhelma Macha (1961) oraz *Miazga* Jerzego Andrzejewskiego (1982) – powieści, które wskazują na odmienne funkcje, a co za tym idzie, modyfikują rozumienie zjawiska autotematyzmu²⁶. Oprócz literatury przedwojennej (przede wszystkim Irzykowskiego, Gombrowicza i Schulza) szczególnym oglądem objęto twórczość po roku 1956, otwierającą – jak ją nazywa Bogusław Bakuła – „autotematyczną dekadę” w polskiej prozie powojennej²⁷. Utwory takich autorów, jak: Kazimierz Brandys, Teodor Parnicki, Tadeusz Breza, Wilhelm Mach, Adam Ważyk, Andrzej Szczypiorski czy Jerzy Andrzejewski stawały się impulsem dla uściślenia i uzupełniania ambiwalentnego pojęcia autotematyzmu. Bakuła podkreślał znaczenie eksperymentu w prozie, łączenie fikcji, ujęcia autobiograficznego oraz warsztatowego: powieści te „opowiadają o artyście, pisarzu i jego sztuce, mają charakter autobiograficzny lub kryptobiograficzny, zawierają rozmaite refleksje warsztatowe, są uwikłane w polemiki literackie”²⁸. Równie silna okazała się fala autotematyzmu w latach 70., realizująca się w opisaney przez Ryszarda Nycza postaci sylwicznej czy też autopowieści – powieści-brulionu, dziennika, pamiętnika czy kroniki, kładących nacisk na autobiograficzność i Nieliterackość wypowiedzi. Przesunięcia w pojmowaniu autotematyzmu zbliżają go tu do zagadnień intertekstualności, która okazuje się pojęciem bardziej ekspansywnym i pojemnym, niejako podporządkowującym sobie także jego znaczenia. Praktyka pisarska lat 70. i 80. uwyrażnia:

zderzenie [...] kodu powieściowego z autobiograficzno-dokumentarnym [oraz] skupianie się ich bohaterów nie tyle na pisaniu określonego utworu literackiego [...], ile na samych rudymenarnych czynnościach pisania, zapisywania, spisywania, opisywania itp. jako na działaniach tyleż twórczych, co quasi-twórczych, bo w większej mierze osobistych niż „artystycznych”, „literackich”²⁹.

Jednocześnie widać wyraźnie, jak zmienia się sposób definiowania i terminologia związana z autotematyzmem. Sandauer mówił o metodzie kompozycyjnej oraz technice autotematycznej polegającej na obecności w utworze wypowiedzi o pisaniu tegoż utworu, a także o problematyce pisarstwa i znaku autotematycznym, odnoszącym się do siebie samego, osłabiającym czy zaprzeczającym – w niemożliwym geście – referencjalności. W kolejnych rozpoznaniach technika coraz częściej zastępowana jest formą czy rodzajem literatury, którego genologicz-

²⁵M. Podraza-Kwiatkowska, *U źródeł dwudziestowiecznego autotematyzmu (ze studiów nad poezją okresu Młodej Polski)*, [w:] *Problemy literatury polskiej lat 1890–1939*, seria II, red. H. Kirchner, Z. Żabicki, przy współudziale M.R. Pragłowskiej, Wrocław 1974, s. 225–226.

²⁶E. Szary-Matywiecka, *Autotematyzm*, dz. cyt., s. 59.

²⁷B. Bakuła, *Oblicza autotematyzmu (Autorefleksyjne tendencje w polskiej prozie po roku 1956)*, Poznań 1991, s. 7.

²⁸Tamże.

²⁹E. Szary-Matywiecka, *Autotematyzm*, dz. cyt., s. 57.

nych wyznaczników poszukują badacze na podstawie powstających w danym czasie powieści autotematycznych. W przypadku poezji jednak z reguły unika się kwalifikacji gatunkowych – Podraza-Kwiatkowska posługuje się na przykład symbolami autotematycznymi, zaś Balcerzan – chwytem autotematycznym. W prozie natomiast pojawia się powieść warsztatowa, autotematyczna i autopowieść. Głowiński proponuje – na przykładzie *nouveau roman* – formy powieściowe będące metodologią, czyli „zespołem mniemań zawartych świadomie w sposób jawny lub utajony w dziele na temat użytych w nim operacji literackich i materiału, w jakim się one dokonują”³⁰. Teksty te są zatem wypowiedziami teoretycznymi na własny temat, a „najistotniejsze sprawy dzieją się w nich nie na płaszczyźnie fabuły czy stylistyki, lecz na poziomie metajęzyka”³¹. Zwracając uwagę na eksperymenty narracyjne, Głowiński podkreśla jednocześnie autorską refleksję nad językiem literatury w literaturze, zbliżając tym samym tak rozumiany autotematyzm do teorii metatekstu. Szary-Matywiecka poświęciła swą książkę autotematycznej odmianie gatunkowej powieści, której fabuły nie tylko reprezentują jakąś rzeczywistość, lecz także „warunki decydujące o konstytuowaniu się tychże fabuł jako pewnych praktyk pisarskich”³². Bakula z kolei, analizując prozę autotematyczną, wykraczał poza sprawy techniki w kierunku „indywidualnej poetyki dzieła autotematycznego, wszelako w odniesieniu do zarysowanej w nim perspektywy estetycznej” – autotematyzm rozumiał jako „odsłonięcie stematyzowanego procesu tworzenia wraz z całą literacką psychologią i filozofią lub metafizyką, albo i historiozofią, ukazującym zarazem migotliwe relacje intertekstualne na różnych poziomach tekstu”³³. Wychodząc zatem od chwytu, metody kompozycyjnej czy poetyki dzieła autotematycznego, dochodzimy tym samym do perspektywy przekraczającej granice poetologiczne, kładącej nacisk na kryjący się za nimi światopogląd, kulturowo nacechowane konteksty oraz wartościowanie pisarstwa autotematycznego.

Istotne wydaje się właśnie owo przesunięcie w pojmowaniu autotematyzmu – od wąskiego znaczenia, odnoszącego termin do tekstów eksponujących pisanie tychże tekstów, po rozszerzenie pojęcia na wszelkie utwory mówiące o roli literatury i jej autorów, wiersze i powieści tematyzujące zawarte w nich programy literackie. Autotematyczne w węższym znaczeniu są teksty skoncentrowane na sobie samych, interesujące się własnym językiem, ujawniające swój proces powstawania, w szerszym zaś – utwory wypowiadające się na temat literatury w ogóle, umieszczające akcję w środowisku literacko-artystycznym, czyniące swym bohaterem poetę lub powieściopisarza, prezentujące program literacki. Obok autotematyzmu *sensu largo* – „literaturotematyzmu”³⁴, prezentującego dystans wobec literatury i jej form, tradycji i konwencji, w jawny sposób mówiącego o literaturze, pisarzu i kulturze, istnieje także autotematyzm *sensu stricto* – koncentrujący się na dziele w dziele czy tekście w tekście. Nieczyste i niepewne pozostają również granice między autotematyzmem a pojęciami pokrewnymi teoretycznoliteracko: metatekstowością, autorefleksją i intertekstualnością. Dla Andrzeja Niewiadomskiego, który interesujące nas zjawisko rozumie za Głowińskim jako „immanentną metodologię literacką”, bardziej przekonująca od autotematyzmu jest w poezji kategoria „metapoetyckości,

³⁰M. Głowiński, *Powieść jako metodologia powieści*, dz. cyt., s. 82–83.

³¹Tamże, s. 83.

³²E. Szary-Matywiecka, *Książka – powieść – autotematyzm...*, dz. cyt., s. 6.

³³B. Bakula, *Oblicza autotematyzmu...*, dz. cyt., s. 33.

³⁴Tamże, s. 29.

ponieważ stanowi ona [...] najszerszą formułę dla kwestii samoświadomości, a wszelkie terminy pokrewne są jej podporządkowane”³⁵. Wpisujący w ramy metatekstu, intertekstualności czy poetologii autotematyzm pozostaje jednak w centrum tychże zagadnień, zaś definiowana przez badacza (i nadrzędna w badaniu poezji) refleksja metapoetycka w pewnym sensie zastępuje szeroko rozumiany autotematyzm:

- 1) podmiot przyznaje się do bycia poetą lub poetyckość manifestuje się jako atrybut „ja”; 2) wskazuje na sytuację pisania; 3) wypowiada się na temat procesu twórczego, odbioru, mechanizmów tworzenia lub pisanego właśnie utworu (autotematyzm); funkcji poezji i zadań poezji; 4) konstruuje program poetycki (poetologia) i teoretyzuje na temat ujęć programowych i istoty poezji³⁶.

W ten sposób rozumienie autotematyzmu zatacza koło, powracając do swoich początków – ujmowane wąsko, bliskie pozostaje intencjom Sandauera. Uwidaczniają się tu jednocześnie płynność i zaborczość terminologiczna – pod wpływem zmieniającej się literatury oraz języków jej opisu następuje bowiem przeszerokowanie i przedefiniowanie pobliskich terminów, oscylujących wokół autotematyzmu lub go wchłaniających.

Rozwój autotematyzmu uznać można za konsekwencję zwrotu lingwistycznego, dowartościowującego strukturę dzieła i jego językowy sposób wyrazu: w literaturze i poznaniu nie ma niczego, co pochodziłoby spoza języka, albo inaczej, cytując poetę na wskroś autotematycznego: „Trzeba badać język, język wszystko powie”³⁷. Autotematyzmowi sprzyjały także – realizowane zwłaszcza przez awangardową odmianę modernizmu – autonomiczne i nieinstrumentalne cele estetyczne sztuki, kult eksperymentu i tendencja do teoretycznego uzasadniania działań twórczych, odrzucenie mimetyzmu (XIX-wiecznego realizmu i naturalizmu) oraz traktowanie dzieła jako wytworu celowo zorganizowanego. Pojęcie to jak żadne inne problematyzuje opozycję konstrukcji (formy) i podmiotowej, indywidualnej ekspresji (wyrazu), sytuując się zaś w centrum modernizmu, uwyrażnia jego dominanty, takie jak esencjalizm, relacjonizm, konwencjonalizm, poetyckość oraz konstruktywizm³⁸. Autotematyczne i modernistyczne jest zarazem zwrócenie uwagi na konwencjonalny charakter kreacji artystycznej, sprzeciw wobec naturalistycznej idei sztuki rozumianej jako dokument, diagnozowanie kryzysu przedstawiania rzeczywistości oraz uwypuklanie takiej formy dzieła, z której wyłania się podmiot. Autotematyzm ogniskuje zatem podstawowe problemy modernizmu, stając się operatywnym narzędziem interpretacji nowoczesności, testującym samoświadomość XX-wiecznej twórczości, dla której stanowi kwestię centralną. A dzieje się to wszystko – co ważne – w samej literaturze, która staje się metawypowiedzią, teorią w pigułce, rozwiązującą lub stawiającą w konkretnym tekście problemy ogólnej natury.

³⁵A. Niewiadomski, *Światy z jawnych słów i kwiatów ukrytych. O refleksji metapoetyckiej w nowoczesnej poezji polskiej*, Lublin 2010, s. 11. O problemach z definiowaniem tych pojęć w odniesieniu do poezji zob. też: A. Kluba, *Autoteliczność – referencyjność – niewyraźność. O nowoczesnej poezji polskiej (1918–1939)*, Wrocław 2004; J. Grądział-Wójcik, *Poezja jako teoria poezji. Na przykładzie twórczości Witolda Wirpszy*, Poznań 2001.

³⁶Tamże, s. 18. Zob. też definicję autotematyzmu według B. Bakuły, *Oblicza autotematyzmu...*, dz. cyt., s. 22–23.

³⁷W. Wirpsza, *Dzieje rymopisa czasu swego*, „Kultura” (Paryż) 1981, nr 7/8, s. 172.

³⁸Zob. W. Bolecki, *Modernizm w literaturze polskiej XX w. (rekonesans)*, „Teksty Drugie” 2002, nr 4.

Autotematyzm jako osobny termin znakomicie funkcjonował w ramach badań strukturalistycznych, jednak jego atrakcyjność zmalała – choć nie wygasła całkowicie – po przełomie poststrukturalistycznym, dokonującym przewartościowań w kwestii podmiotowości i redefiniującym relację między literaturą a życiem. Wydaje się bowiem, że autotematyzm funkcjonuje obecnie w orbicie – by nie powiedzieć w cieniu – autobiografizmu, zjawiska wyróżnionego nawet własnym „zwrotem”. Te dwa pojęcia pozostawały zawsze komplementarne wobec siebie, zmieniał się jednak protagonista sporu, w który ze sobą wchodziły. We wszystkich swych wersjach, poczynając od koncepcji Sandauera, autotematyzm problematyzuje relację między realizmem a autobiografizmem, zakładając zmianę konwencji w odzwierciedlaniu świata – z przedmiotowej na podmiotową. Autor *Konstruktywnego nihilizmu* mówił o napięciu czy barierze między autorem a dziełem, o demaskowaniu staroświeckiej, naiwnej „historii prawdziwej”, podważaniu fikcyjności powieści realistycznej poprzez przerywanie aktu opowiadania i odsłonięcie jego kulis: „jest to próba, aby połączyć fikcję z autentyzmem”³⁹. Autotematyzm zatem występuje przeciw rozłączności autora i utworu, wydobywając jednocześnie na plan pierwszy twórcę i podkreślając podmiotowość tekstowego poznania – artysta, pisząc, chce pokazać siebie: „wyrazić siebie – staje się odtąd jego celem, któremu podporządkowuje wszystko inne”⁴⁰. To, co realistyczne, okazuje się sfabrykowane, zrobione, przefiltrowane przez świadomość piszącego podmiotu – jest zatem, jak twierdził Sandauer, tyleż fikcyjne, co mentalne i psychologiczne. Wyraźne podkreślenie podmiotowości uwidacznia się też w koncepcji Podrazy-Kwiatkowskiej, która kładzie nacisk na samoświadomość twórcy, a analizując symbol architektoniczny w młodopolskiej poezji, definiuje autotematyzm jako „ten typ autorefleksji, w której problem świadomości pewnego typu postępowania artystycznego wiąże się w sposób nierozłączny z osobistymi próbami zgłębienia własnej psychiki”⁴¹. Również w powieści autotematyzm łączy się z popularnymi po roku 1956 tendencjami do autobiografizmu, stając się nieodłączną konsekwencją interakcji między dyskursem fikcyjnym a dokumentalnym, autobiograficznym i eseistycznym. To, co autotematyczne, jest zatem zawsze w jakiejś mierze autobiograficzne, dotyczy kategorii autora i związanych z nim zagadnień.

W literaturze modernistycznej autonomiczny wobec rzeczywistości tekst stawał się zależny od figury autora i sposobu jego wypowiedzi, będącej źródłem kreacji. Od swych początków był zatem autotematyzm pewną formą sprawdzania potencjału autobiografizmu w tekście. Przy wszelkich przesunięciach definicyjnych ów wątek uprzywilejowujący podmiotowość w myśleniu o autotematyzmie będzie zawsze obecny, choć uzależniony jednocześnie od zmiennych koniunktur w definiowaniu podmiotowości w literaturze – autor chce wyrazić siebie lub wykreować swoją osobę czy wreszcie – opowiadając – zbudować i potwierdzić swą tożsamość.

Autotematyzm i autobiografizm wydają się dziś dwiema stronami jednego zagadnienia. Małgorzata Czermińska podkreśla na przykład, iż ekspansji form niefikcyjnych w ostatnich dziesięcioleciach towarzyszy:

³⁹A. Sandauer, *Liryka i logika...*, dz. cyt., s. 69.

⁴⁰Tamże, s. 63.

⁴¹M. Podraza-Kwiatkowska, *U źródeł dwudziestowiecznego autotematyzmu...*, dz. cyt., s. 249.

autotematyzm i jawna refleksja metaliteracka, której obecność zawsze pociąga za sobą namysł nad instancją nadawczą tekstu. Autobiografizm i autotematyzm na pozór wywodzą się z biegunów przeciwnych. Pisanie o sobie zakłada bowiem (w stanie pierwotnej naiwności) niefikcjonalność dokumentu (utopia szczerości wyznań), natomiast pisanie o pisaniu, biorąc w cudzysłów iluzjonistyczną fabułę, obnaża literackość, zgęszcza ją do ekstraktu metaliterackości, tworzy sztukę dla sztuki. Jednak wiele autobiografii późnego modernizmu odsłania swoją świadomą kreacyjność, z wyznania częstokroć przekształca się w wyzwanie i dwuznacznie gra z czytelnikiem autotematycznymi dywagacjami. A z drugiej strony – w niektórych powieściach końca XX wieku wątki autotematyczne niejednokrotnie zbieżają od rozważań nad procesem pisania ku osobie piszącego i elementom jego biografii, znanym czytelnikowi spoza tekstu⁴².

Autorka proponuje autoportret jako twór „jawnie autobiograficzny”, to znaczy taki, w którym obecność osoby autora została stematyzowana, wiążąc się tym razem już nie z psychologizmem, lecz problemem reprezentacji. Tak rozumiany autoportret ma zatem immanentne cechy autotematyzmu, a jako zwerbalizowany gest odsłonięcia autora w tekście staje się rodzajem autorefleksji. Również Ryszard Nycz, tropiąc przekształcenia podmiotowości w nowoczesnej literaturze, wskazuje na powiązanie literatury fikcjonalnej i pisarstwa autobiograficznego – między dwoma wyróżnionymi przez niego tendencjami w literaturze: do fikcjonalizacji i empiryzacji głosu autorskiego, mediacyjną rolę na ich pograniczu mógłby odgrywać właśnie autotematyzm, stanowiący ujawnioną tekstualizację podmiotu:

bezosobowy podmiot fikcjonalnej literatury okazuje się – oglądany od strony kulis artystycznego przedstawienia – podszyty osobową empirią, rezultatem obiektywizacji oraz uniwersalizacji egzystencjalnego doświadczenia piszącej jednostki. Widziany zaś w tej samej perspektywie empiryczny podmiot wypowiedzi autobiograficznej odsłania z kolei rysy fikcyjne, czy może raczej cechy celowo budowanego konstruktu. Tekstualizacja nadaje bowiem sens rozproszonej całości życiowych działań, narzucając selekcję i uporządkowanie, które maskuje i zniekształca źródłową „sobość” jednostki⁴³.

Nycz nie posługuje się tu terminem autotematyzm, pisząc jednak o „procesie konstytucji osobowości”, wiąże go „z procesem dyskursywnej artykulacji” oraz „aktem samoustanowienia na scenie pisania, [...] który udostępnia, aktywizuje i utrudnia narracyjne, symboliczne, społeczne wzorce osobowej integracji i identyfikacji”⁴⁴.

Istotna w rozumieniu i przeformułowaniu akcentów w obrębie autotematyzmu jest również krytyka relacji literatura–rzeczywistość, niedająca się dziś utrzymać w kategoriach opozycji czy alternatywy: „za sprawą wkroczenia osoby do tekstu granica zostaje przełamana i zatarta”⁴⁵, a wraz z nią dziś zmienić się musi także sytuacja i rozumienie samego autotematyzmu, który

⁴²M. Czermińska, *Autor – podmiot – osoba. Fikcjonalność i niefikcjonalność*, [w:] *Polonistyka w przebudowie. Literaturoznawstwo – wiedza o języku – wiedza o kulturze – edukacja*, t. I, red. M. Czermińska, S. Gajda, K. Kłosiński, A. Legeżyńska, A.Z. Makowiecki, R. Nycz, Kraków 2005, s. 212.

⁴³R. Nycz, *Osoba w nowoczesnej literaturze: ślady obecności*, [w:] *Osoba w literaturze i komunikacji literackiej*, red. E. Balcerzan, W. Bolecki, Warszawa 2000, s. 16.

⁴⁴Tamże, s. 17.

⁴⁵Tamże.

pozostaje jednak istotnym kontekstem dla problemów z podmiotowością i tożsamością. Jeśli każda literatura okazuje się w jakimś stopniu autobiograficzna, również każda może się stać autotematyczna (w szerokim, niesandauerowskim znaczeniu). Tematyzacja czynności twórczych służy dziś przede wszystkim manifestacji podmiotowości piszącego – „osoba opowiadająca staje się tu zarazem osobą opowieści; ta zaś nie daje się oddzielić ani od swoich doświadczeń, ani od snucia opowiadania – za sprawą czego zapewnia sobie zresztą poczucie ciągłości i integralności własnej osoby, swą empiryczną tożsamość”⁴⁶. Być może autotematyzm – tak jak autoteliczność lub intertekstualność – należy uznać za pewien stan literatury w ogóle, *perpetuum mobile* twórczości samoświadomej siebie, zacierającej granice między życiem a fikcją, eksponującej sylleptyczność współczesnego podmiotu, który jest wtedy, gdy pisze – dlatego jest, że pisze.

⁴⁶ Tamże, s. 19.

SŁOWA KLUCZOWE:

MODERNIZM

autotematyzm

poliska literatura XX wieku

ABSTRAKT:

Artykuł przedstawia w dużym skrócie historię rozumienia pojęcia 'autotematyzm', zaproponowanego w połowie ubiegłego wieku przez Artura Sandauera i znacząco ewoluującego w refleksji badawczej w następnych dziesięcioleciach. Problemy definicyjne z autotematyzmem związane były zarówno z jego płynnością terminologiczną, jak i zakresem występowania tego zjawiska, uzależnionego od wpływu zmieniającej się literatury oraz języków jej opisu. Autorka proponuje ujmować rozwój autotematyzmu jako konsekwencję zwrotu lingwistycznego, sytuując go w centrum modernizmu, którego dominanty uwyrażnia, stając się operatywnym narzędziem interpretacji nowoczesności. Jednocześnie zwraca uwagę na wątek uprzywilejowujący podmiotowość w myśleniu o autotematyzmie oraz ściśle jego powiązanie z autobiografizmem, widoczne w szczególnie sposób po przełomie poststrukturalistycznym.

Artur Sandauer

autobiografizm

NOTA O AUTORZE:

Joanna Grądział-Wójcik – dr hab., prof. UAM w Zakładzie Literatury XX wieku, Teorii Literatury i Sztuki Przekładu na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Zajmuje się XX-wieczną i najnowszą poezją polską, ze szczególnym uwzględnieniem linii awangardowej oraz twórczości kobiet. Autorka książek *Poezja jako teoria poezji. Na przykładzie twórczości Witolda Wirpszy* (Poznań 2001), *Przestrzeń porównań. Szkice o polskiej poezji współczesnej* (Poznań 2010) i „Drugie oko” Tadeusza Peipera. *Projekt poezji nowoczesnej* (Poznań 2010), współautorka *Ćwiczeń z poetyki* (red. A. Gajewska, T. Mizerkiewicz, Warszawa 2006) oraz *Kompozycji i genologii* (red. A. Gajewska, Poznań 2009).

Marcin Jaukszt

Wzdłuż marginesów.

Marginal Modernity Leonarda F. Lisiego

k r y t y k i :

Leonardo F. Lisi, *Marginal Modernity. The Aesthetics of Dependency from Kierkegaard to Joyce*, Fordham University Press, New York 2013

W 1913 roku, w Duino, gdzie Reiner Maria Rilke zaczął pracę nad elegiami i kończył *Maltego*, doświadczył szczególnego przeżycia. Mająca status kartki z dziennika notatka opisująca to doświadczenie powstała rok później, na początku 1914 roku, a ogłoszono ją kolejne cztery lata później, w 1919 roku. Bohater tej kilkustrońnicowej opowieści w trzeciej osobie (napięcie między jej objętością a istotną rangą konotowaną przez słowo „opowieść” jest tu zamierzone) podczas swego zwyczajowego spaceru z książką ulega dziwnej pokusie, by oprzeć się „w znajdującym się mniej więcej na wysokości ramion rozwidleniu [...] drzewa”.

Natychmiast poczuł się w tej pozycji tak przyjemnie wsparty i tak sownie uspokojony, że nie otwierając książki, trwał tak całkowicie wtopiony w naturę, w jakiejś niemal nieświadomej kontemplacji. (...) Miał wrażenie, jakby z wnętrza drzewa przechodziły w niego prawie niezauważalne wibracje; wytłumaczył to sobie bez trudności tym, że niewidoczny, płasko po zboczu schodzący wiatr dawał o sobie znać pośród gałęzi, choć musiał przyznać, że pień zdawał się zbyt masywny na to, by mógł od tak lekkiego tchnienia tak wyraźnie zadrzeć. Nie zastanawiał się jednak nad tym, ani nad podobnymi rzeczami, był natomiast coraz bardziej zdziwiony, a wręcz poruszony tym, co owo nieustanne przenikanie w nim powodowało: wydawało mu się, że nigdy jeszcze nie wypełniały go głębsze poruszenia – z ciałem jego obchodzono się prawie jak z duszą,

zyskało ono możliwość odbierania impulsów, jakie dla ciała odbierającego wyraźnie codzienne komunikaty natury nie mogłoby być właściwie w ogóle odczuwalne. [...] Przywykł jednak zawsze zdawać sobie sprawę nawet z rzeczy najdrobniejszych, zastanawiał się więc intensywnie, co się z nim dzieje, i niemal od razu znalazł określenie, które go zadowoliło, powiedział sobie: że przeszedł na drugą stronę natury. I jak to się czasem zdarza we śnie, bardzo go to słowo ucieszyło i wydało mu się niemal bez reszty trafne.¹

Rok 1913 i jego okolice to, jak pokazała między innymi wydana ostatnio interesująca książka Piotra Szaroty o Wiedniu tego czasu², punkt szczególny w dziejach Europy i – przede wszystkim – kulturowego wątku modernistycznych przemian. Intymna notatka Rilkego może zostać uznana za niemniej znamienne w określaniu zależności odchodzącego pokolenia i powojennej literatury niż *List* Hugo von Hofmannsthala, wskaziwany przez Richarda Shepparda jako „dzieło, które najlepiej podsumowuje charakterystyczne dla modernistów zmienione poczucie rzeczywistości, natury ludzkiej oraz relacji między nimi”³ – zwłaszcza w kontekście próby

¹ R.M. Rilke, *Przeżycie, tegoż, Druga strona natury. Eseje, listy i pisma o sztuce*, przeł. i red. T. Ososiński, Warszawa, s.139–140.

² P. Szarota, *Wiedeń 1913*, Gdańsk, 2013.

³ R. Sheppard, *Problematyka modernizmu europejskiego*, przeł. P. Wawrzyszko, [w:] *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, Kraków 2004, s. 122.

opisu i oceny naukowej książki Leonarda Lisiego *Marginal Modernity. The Aesthetics of Dependency from Kierkegaard to Joyce*⁴. I Rilke, i Hofmannsthal są jej ważnymi bohaterami. I choć to o *Elegiach duinejskich* i o *Maltem* przede wszystkim w swej zamykającej tom interpretacji pisze badacz, o *Przeżyciu* nie wspominając nawet, to ten utwór może posłużyć za znakomite wprowadzenie w próbę kartograficznej korekty, jakiej na mapie europejskiego Modernizmu chce dokonać Lisi⁵.

Tytułowym przeżyciem utworu Rilkego jest nie tyle sama epifania, ile zdolność jej opowiedzenia, satysfakcji ze słów, które są w stanie uchwycić istotę sprawy. Stoi to w sprzeczności z centralnym modernistycznym doświadczeniem, które jest próbą radzenia sobie z sytuacją egzystencjalnego i komunikacyjnego niepokoju, efektu kryzysu nazywania rzeczy i zjawisk, opisywanego w *Liście* przez Hofmannsthala. Lisi, interpretując ten ostatni utwór, wyraźnie sprzeciwia się akcentowaniu (tak jak robi to m.in. Sheppard) partii poświęconych niewystarczalności obowiązujących kodów semiotycznych i skupiają uwagę czytelników na zamykających utwór partiach, w których wyrażona zostaje nadzieja poznania języka, którego ani jedno słowo nie jest jeszcze znane nadawcy tytułowego listu, ale którym „przemawiają do niego rzeczy nieme” i którym „pewnego dnia, może dopiero z głębi swojego grobu, nim właśnie będzie musiał usprawiedliwić się przed jakimś nieznanym sędzią”⁶. Pozytywna alternatywa dla krytyki nowoczesności zawartej w tekście Hofmannsthala, o której mówi Lisi [MM 219], jest obecna również w tekście Rilkego i w pozostałych interpretowanych przez badacza tekstach autorstwa Henrika Ibsena, Henry’ego Jamesa oraz Jame-

sa Joyce’a. Bohater *Przeżycia*, doświadczający „drugiej strony natury” i zdolny o tym opowiedzieć, jest poetą, który potwierdza możliwość transcendencji i jednocześnie ekspresji. Łączy się to z porzuceniem logiki znanej i opisywanego w myśl racjonalnych kategorii świata i gotowości objęcia tego, co pozaludzkie, a z czym, wydaje się, człowiek ma kontakt w snach.

Przemiana wizerunku człowieka końca (czy może raczej przełomu) wieków w obrębie naukowego przedsięwzięcia Lisiego skupia się na rewaluacji wartości obecnych w literaturze Modernizmu i ukazaniu ich osiągalności poprzez przyjęcie nowych (choć wynikających, zdaniem Lisiego, z interpretowanych tekstów od zawsze) sposobów modelowania świata za sprawą niezależnych od rozpoznanych dotąd założeń estetycznych. Lisi wychodzi od centralnego dla badaczy modernizmu pojęcia „autonomii”, która ważna jest zarówno dla uznających ją za kluczową dla estetyki modernizmu (jako konkretnej praktyki artystycznej), jak i dla tych, którzy łączą tę kategorię ze sprzeciwem i z zasadą podziału właściwą dla awangard, negujących takową autonomię. Badacz sugeruje, że skoro artystyczna reakcja na przemiany nowoczesnej rzeczywistości odbywa się po tych dwóch liniach (autonomii i podziału), to tak długo, jak nikt nie uzna, że wyczerpują one możliwości opisu zjawisk artystycznych tego okresu, można się spodziewać, że wskazanie estetycznych struktur nie mieszczących się w powyższej taksonomii jest możliwe i powinno być pożądane. Te struktury bowiem, jak pokazuje Lisi, mówią o ludzkim świecie bardzo wiele:

Jeżeli określimy estetyczny porządek elementów obecnych w tekście [...] jako artystyczne zastosowanie lub przedstawienie podstawowych form wiedzy i doświadczenia, a zatem także podstawowych okoliczności naszego bycia w świecie, wtedy badanie filozoficznych źródeł naszych estetycznych kategorii pomaga wyjaśnić koncepcje wiedzy i doświadczenia, które są w nich zawarte [MM 8].

Swoją konkurencyjną dla dwóch najpopularniejszych modeli propozycję, nazywaną „estetyką zależności”, Lisi wywodzi z wskazanego w tytule jego pracy „marginesu” europejskiego Modernizmu. Wskazuje na filozofię Sorena

⁴ L.F. Lisi, *Marginal Modernity. The Aesthetics of Dependency from Kierkegaard to Joyce*, New York 2013, s. 6. Tłumaczenie własne. Dalej cytaty za tym wydaniem oznaczane w nawiasach kwadratowych bezpośrednio za cytatem skrótem MM i numerem strony.

⁵ Modernizm pisany za Lisim wielką literą określa cały okres (od połowy XIX stulecia aż po drugą wojnę światową). Badacz odróżnienia go od modernizmu pisanego małą literą, przez który rozumie prąd literacki wyróżniany na podstawie szeregu praktyk twórczych. Odróżniają go one od realizmu, a zbliżają do awangardy. To, co odróżnia modernizm od awangard, to założenia dotyczące struktury tekstu artystycznego, które z kolei upodobić będą modernizm do realizmu (organiczna struktura dzieła sztuki). Zob. MM 4–6.

⁶ H. von Hofmannsthal, *List*, [w:] *Księga przyjaciół i szkice wybrane*, wybór, przeł. i opr. P. Hertz, Kraków 1997, s. 33.

Kierkegaarda oraz twórczość Henrika Ibsena jako źródła nowej praktyki artystycznej, w ramach której w specyficzny sposób zorganizowane są kojarzone z Modernizmem zarówno „formalne zabiegi (anty-*mimesis*, niejednoznaczność semiotyczna, fragmentaryczność itd.)”, jak i „ogólne koncepcje, tematyczne zainteresowania (sceptycyzm epistemologiczny, kryzys nowoczesności, względność wszelkich wartości, subiektywność, nowoczesna urbanizacja, polityka itd.)” [MM 6]. Ta lista pojęć dowodzi spójności doświadczenia zapisanego w tekstach Kierkegaarda i Ibsena z dziełami modernistów, pozwalając Lisemu zaznaczyć odrębność skandynawskiego wariantu modernistycznych zmagani w przestrzeni estetyki. Lisi uznaje, że „kulturowe osadzenie Skandynawii zapewniło szczególnie korzystny kontekst dla wyłonienia się i rozprzestrzenienia właśnie takiej formy estetycznej” [MM 271]. Wyczerpanie się paradygmatu idealistycznego, który połączony przez Johana Ludviga Heiberga z konkretną strukturą polityczną i społeczną stał się przedmiotem krytyki skandynawskich autorów u progu lat 70. (co Lisi pokazuje, interpretując *Peer Gynta* Ibsena i przypominając znaczenie ogłoszonych drukiem wykładów Georga Brandesa), co z kolei dało pole do nowego sposobu mediacji i organizacji artystycznej reakcji na doświadczenia nowoczesnego świata. Okazały się one, zdaniem Lisiego, na tyle atrakcyjne, by zostać wykorzystane przez autorów uznawanych za centralne figury modernistycznego dyskursu.

Umiejscowiona pomiędzy estetyką modernizmu i estetyką awangardy, estetyka zależności:

podobnie jak estetyka awangard ukazuje konstytutywne elementy dzieła jako niemożliwe do pogodzenia, ale jednocześnie, jak estetyka autonomii, nalega, że części te jednak muszą zostać celowo skojarzone ze sobą [MM 6].

Dokonana musi zostać zatem „mediacja bez unifikacji”, którą przeprowadzić można, jak twierdzi Lisi, dzięki sformułowaniu „zasady, według której dzieło musi zostać zorganizowane na warunkach niekompatybilnych z obecnymi w nim reprezentacyjnymi oraz tematycznymi strukturami” [MM 6]. Ta koncepcja wywiedziona zostaje bezpośrednio z pism Kierkegaarda, przede wszystkim

z *Choroby na śmierć*. Sformułowana w tej pracy definicja osobowości staje się dla badacza modelem relacji wewnątrztekstowych w dziełach nawiązujących mniej lub bardziej bezpośrednio do dzieł duńskiego filozofa. Kierkegaard w rozważaniach o rozpaczach pisze, że „jaźń jest stosunkiem, który ustosunkowuje się do samego siebie, a istotą tego stosunku jest, że zachodzi on do samego siebie; jaźń nie jest stosunkiem, ale zjawiskiem ustosunkowania się stosunku do samego siebie”⁷. Relacja, która zachodzi między poziomami jaźni, prowadzić musi do syntezy; sama w sobie jednak nie dostąpi ona pełni bez spełnienia ostatecznego warunku. „Osobowość – kontynuuje duński filozof – jest uświadomioną syntezą nieskończoności i skończoności, która związana jest sama z sobą, której zadaniem jest stanie się sobą, co może nastąpić tylko przez związek z Bogiem”⁸. Cytując ten ostatni fragment, Lisi zaznacza:

Różne fenomenologiczne rozróżnienia pomiędzy różnymi rodzajami „ja”, które Kierkegaard mapuje w *Chorobie na śmierć*, ostatecznie zależą od charakteru relacji z owym czwartym pojęciem, które znajduje się poza ich obrębem i jest niezależne od pozostałych trzech, będąc ich podstawą i stanowiąc możliwość ich zaistnienia [MM 43].

Zasada estetyki zależności sprawia tym samym,

że sensowna relacja między częściami dzieła zależy od interpretacyjnej perspektywy, niepokrywającej się z logiką poszczególnych aspektów (części) dzieła. Estetyka zależności zatem zapewnia miernik, dzięki któremu dzieło może zostać zunifikowane i jednocześnie zapobiega tej unifikacji poprzez zupełną inność od struktur obecnych w dziele [MM 6].

Sprawnie manewrując między modernistyczną ambicją jedności i totalności dzieła oraz kryzysem tego marze-

⁷ S. Kierkegaard, *Bojaźń i drżenie – Choroba na śmierć*, przeł. J. Iwaszkiewicz, wyd. II, Warszawa 1972, s. 146.

⁸ Tamże, s. 165. Warto zaznaczyć, że Iwaszkiewicz tłumaczy duńskie *selvet*, które w angielskich przekładach przywoływanych przez Lisiego tłumaczonej jest konsekwentnie jako „self” albo jako jaźń, albo jako osobowość.

nia unaocznionym w partykularyzmie awangard początku XX stulecia, Lisi opowiada się za artystycznym snem o spełnieniu, ambicji tak wielu pisarzy omawianych na kartach książki; badacz wraz z Kierkegaardem poszukuje formuły dynamicznej relacji, która najpełniej wyrażałaby tę specyficzną zasadę idealizmu, ocalała sensotwórczą wiarę w transcendentny porządek rzeczy – nawet jeśli miałby to być jedynie porządek rzeczy estetycznych (i to w dodatku zupełnie nowy porządek).

Fundament filozoficzny Lisiego jest niezwykle interesujący; badacz sprawnie operując kategorią doświadczenia i przypominając znaczenie estetyki jako istotnej formy ludzkiej refleksji (zanim w XX stuleciu zastąpiła ją teoria), buduje matrycę zależności, w obrębie której podmiot odnajduje ukojenie lęków epoki nowoczesnej w praktykach mających na celu odkrycie takiej perspektywy, która pozwalałaby w jakiś sposób uzgodnić sprzeczne wątki nowoczesnego życia, w którym, jak w 1856 roku stwierdził Karol Marks, a co na początku lat 80. przypomniał Marshall Berman „wszystko jest brzemienne w swoje przeciwieństwo”⁹. Jedną z postaw zaliczanych do form reakcji na ten modernistyczny niepokój był dekadentyzm, postawa silnie osadzona na fundamencie epistemologicznego sceptycyzmu (wskazywanego również przez Lisiego jako jedno z naczelných zagadnień epoki modernistycznej). Kłopotliwy status wiedzy u kresu XIX wieku, pisze jednak Lisi, może wywołać zupełnie odmienną reakcję. Podobnie w przypadku sceptycyzmu,

zasada organizująca estetykę zależności odcina się od warunków określających normalne relacje ze światem. W odróżnieniu od sceptycyzmu nie wyciąga z przesłanek o kłopotliwości wszelkich fundamentów ludzkiej wiedzy wniosku, że wiedza jest niemożliwa i że nie możemy niczego tak naprawdę wiedzieć (albo że każda wiedza jest równoważna). Za to przy normalnych stosunkach w świecie estetyka zależności stwarza punkt wyjścia, który jest transcendentny i absolutny. Podobnie jak Kierkegaardska redefinicja natury stosunku prawdy

i doświadczenia jako procesu przybliżania, to na walce o taki określony, jeśli nieobecny, standard znaczenia słusznie polega wiedza [MM 162].

Istotne znaczenie dla Lisiego mają dwie pozycje, które wcześniej akcentowały znaczenie skandynawskich autorów i ich dzieł dla modernistycznej formacji: *Henrik Ibsen and the Birth of Modernism* Toril Moi z 2006 roku oraz *Northern Arts* Arnolda Weinsteina opublikowana dwa lata później. Zwłaszcza ta pierwsza jest z perspektywy Lisiego ważna, ponieważ jej autorka „dokonuje szerokiej rewaluacji estetyki Modernizmu” [MM 10] przy pomocy twórczości Ibsena¹⁰.

Propozycja Moi, która swoją pracą przywróciła modernistycznemu kanonowi twórczość Ibsena, jest, choć Lisi nie stwierdził tego dobitnie, dla interpretacji badacza niekorzystna. To, co autor *Marginal Modernity* nazywa „akcentowaniem odmiennych aspektów estetyki idealistycznej” w dorobku Ibsena [MM 10–11], jest w istocie zupełnie odmienną wizją jej recepcji. Niezwykle sugestywna praca Moi podnosi poprzeczkę dla każdego, kto chciałby po jej interpretacjach przepracować skandynawski modernizm, gdyż ambicją autorki nie jest zbudowanie zupełnie nowego modelu modernistycznej estetyki (co chce zrobić Lisi). Moi poprzestaje na przesunięciu Ibsena w obręb delikatnie zreformowanego modernistycznego kanonu, w zgodzie z większością zasad, które ten kanon konstytuują. Projekt Moi polega na ukazaniu Modernizmu jako próby zerwania nie tyle z romantyzmem (co jest, jej zdaniem, łatwe do sfalsyfikowania), ile z idealizmem (tak w romantycznym, jak i moralizatorskim znaczeniu). Moi sceptycznie podchodzi do wyводу Frode Hellanda, przykładowego według niej orędownika rekonstruowanej za Fredrikiem Jamesonem „ideologii modernizmu”, o tym, jakoby Ibsen wierzył w autonomię dzieła sztuki w ortodoksyjnym modernistycznym sensie, i skłania się, by uwierzyć Ibsenowi, gdy ten mówi o wątplym powinowactwie między własnymi dziełami a myślą Kierkegaarda.

⁹ M. Berman, „*Wszystko, co stale, rozplywa się w powietrzu*”. *Rzecz o doświadczeniu nowoczesności*, przeł. M. Szuster, Kraków 2006, s. 21.

¹⁰ T. Moi, *Henrik Ibsen and the Birth of Modernism. Art, Theater, Philosophy*, Oxford 2006. W języku polskim ukazał się pierwszy rozdział tej fundamentalnej pracy: T. Moi, *Ibsen i ideologia modernizmu*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, [w:] *Ibsen. Odejścia i powroty*, red. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2009, s. 25–52.

Ibsen, broniący swej intelektualnej i artystycznej niezależności, może jednak być bohaterem obu historycznoliterackich narracji. I Moi, i Lisi są w takim samym stopniu uprawnieni, by poszerzać horyzont XIX-wiecznej Europy w kierunku północnym, a czytelnik nie musi wybierać jednej ścieżki, która do tego prowadzi, musi wszelako mieć świadomość, którego Ibsena wybiera. Bo obok tego dawnego i odrzuconego, którego oboje badacze chcą unowocześnić, powstają z ich inicjatywy wersje inne jego twórczości, ale niekoniecznie dyskwalifikujące się nawzajem. Ci, którzy wybiorą Ibsena Moi, z całą pewnością łatwiej pogodzą go z porządkiem modernistycznego buntu lat 90. epoki *fin de siècle'u*, umacniając tym samym XIX-wieczne przyczółki nowoczesności; ci, którzy podążą tropem Lisiego, dostaną szansę, by po śladach recepcji Kierkegaarda, Brandesa czy Ibsena odkrywać nowe interpretacyjne perspektywy i rozpocząć przebudowę literatury tego czasu (w Polsce na przykład trochę na przekór Przybyszewskiemu, który zarzekał się, że nic od Skandynawów nie pożyczył) w duchu północnych inspiracji.

Miejsce, w którym rozgrywa się wybór między jedną a drugą koncepcją modernizowania Skandynawii, jest krucha granica między sceną a publicznością, a którą Moi wykorzystuje w swojej pracy, by pokazać, w jaki sposób postaci Ibsena są bezpowrotnie zanurzone w swoim świecie. To ważki element tej konstytutywnej dla badań Lisiego polemiki, pozwolę sobie zatem na chwilę oddać głos Moi, zanim powrócę do Lisiego:

Byłam raz na przedstawieniu *Dzikiej kaczki*, które odbywało się w sali balowej, gdzie krzesła rozstawiono w dwóch rzędach pod ścianami. Przypadł mi bilet w pierwszym rzędzie, tak blisko, że bez trudu mogłabym dotknąć aktorów. Po przerwie aktor grający Gregersa Werle wrócił na scenę z długim białym włosom przyczepionym do jego ciemnej marynarki. Nitka zwracała uwagę, rozpraszała i pokusa, by wyciągnąć rękę i strzepnąć mu ją z ramion, była wielka. A jednak tego nie zrobiłam. Po prostu nie mogłam tego zrobić i nitka została tam, gdzie była¹¹.

Badaczka odwołuje się, pisząc „nie mogłam”, do założeń interpretacyjnych Stanleya Cavella, który czytając *Króla Lira*, określił teatr jako sztukę skończoności, zaznaczając, że postać nie jest i nie może stać się świadoma kogokolwiek z publiczności¹². Istota teatralności potwierdza dramat egzystencjalny Juliana, bohatera *Cesarza i Galilejczyka*, jako istoty niezdolnej do stworzenia wspólnoty i skazanej na odrębność, samotność, śmieszność...

Interpretującej *Cesarza i Galilejczyka* Moi w takim samym stopniu zależy na podtrzymaniu bariery między widzami a aktorami, w jakim Lisiemu, czytającemu *Dom lalki*, zależy na rozbiciu czwartej ściany i ukazaniu momentu, w którym odbiorca staje się równym wybranym postaciom świata dramatu. Ona opowiada o modernistycznych diagnozach obecnych w kluczowym, według niej, dziele Ibsena; on stara się przebudować Ibsenowski spektakl, na nowo określając ontologiczny status postaci oraz publiczności. Badacz wychodzi od kontrowersyjnego finału *Domu lalki*, który jeszcze w epoce doprowadził do powstania w 1884 roku przeróbki Artura Jonesa oraz Henry'ego Hermana *Breaking a Butterfly* ze zmienionym zakończeniem. Lisi przekonuje, że ta potrzeba zmiany fabuły wynika z niedostatecznego uzasadnienia (w kontekście społecznych relacji pośród XIX-wiecznego mieszczaństwa) dramatycznej decyzji Nory, która uzasadniona jest na zupełnie innych poziomach tekstu.

Lisi, wykorzystując potencjalne poziomy zależności, tworzy szczególną mapę porozumienia między bohaterami a obserwującą ich publicznością, zarówno tą wewnątrz dramatu – Torwald i panna Linde patrzący na tańczącą Norę tworzą swoistą publikę jej występu – jak i tę na zewnątrz świata przedstawionego – obserwacja aktorki odtwarzającej tańczącą Norę przez teatralnego widza w momencie jej występu oraz w ostatnim akcie, gdy manifestacyjnie, według Lisiego, zmienia suknię na codzienną, rezygnując z roli istoty, której zadaniem jest dostarczać mężowi estetycznej satysfakcji. Podczas gdy – jak puentuje Lisi – różnice między panią Linde, Torwaldem, i doktorem Rankiem mogą zaistnieć w myśl

¹¹Tamże, s. 206–207.

¹²Zob. tamże, s. 206.

logiki budowania znaczenia rodem ze „sztuki dobrze skrojonej” i logiki świata, w którym przeszłość motywuje działania postaci,

ostateczna perspektywa Nory [...] nie jest możliwa do wyprowadzenia w obrębie tych porządków, nie odnajduje w tych warunkach semiotycznej motywacji i pozostaje głęboko od nich odmienna. Nie chodzi jednak o to, żebyśmy w tekście Ibsena odkrywali Norę jako nieludzką formę życia (jak byłoby u Kierkegarda), raczej o to, że pojęcie o tym, co ludzkie, zostaje radykalnie zrewidowane. [...] Estetyczną funkcją odejścia Nory jest zatem zapewnienie nam doświadczenia, co znaczy być skonfrontowanym z okolicznościami warunkującymi inne od znanych nam sposobów opisywania i określania świata [...] [MM 154–155].

W takiej interpretacji – czego Lisi jest świadom i na czym mu też zależy – Ibsen buduje efekt zupełnej inności Nory:

po pierwsze, doprowadzając do gwałtownego zerwania z okolicznościami, które ustanawiają semantyczną przestrzeń do chwili jej odejścia oraz, po drugie, przez włączenie nas w obręb oddziaływania tych okoliczności i jednocześnie wstrzymaniu ich wpływu na samodzielne użycie języka, które sprawia, że jej odejście obserwujemy z perspektywy Torwalda [MM 156].

Sugerując metateatralny wydźwięk finału, który ukazuje niewystarczalność reprezentacyjnych modeli „sztuki dobrze skrojonej” i przedakcji jako sposobu motywacji postaci, Lisi sugeruje, że to te niedoskonałe formuły, niezdolne uchwycić tego, czym Nora staje się w finale, nowej miary człowieczeństwa, która z tej nowej perspektywy właśnie staje się koniecznością wyrażoną w zdaniu: „muszę stać się człowiekiem”¹³. Ujęcie Kier-

kegarda i ambicja transcendencji, jaką wykorzystuje tu Lisi, w imponujący sposób puentuje jego rozważania o znaczeniu kwestii „najbardziej cudowna rzecz”¹⁴, która w akcie pierwszym pada z ust Nory, by określić znaczenie awansu Torwalda, w akcie drugim zaś wyraża jej sprzeciw wobec potencjalnego poświęcenia się męża w imię jej czci, by ostatecznie stać się wymowną, gorzką reakcją Torwalda w obliczu pustki, jaką zostawiła Nora, odchodząc. Cudowność powiązana z innością pozwala Lisemu na użycie epitetu „magiczny”. Może nie do końca spójny jest on z pojęciem niesamowitego u Kierkegarda, ale znakomicie wskazuje na istotę przeobrażenia, do którego miałby w tym miejscu doprowadzać Ibsen jako pionier estetyki zależności. Ci z widzów/czytelników dramatu, którzy wraz z Lisim uznali, że wiedzą dość, by włączyć się w życie jego postaci, będą ze zdziwieniem (i zachwytem) obserwować narodziny nowego (estetycznego) porządku rzeczy, w obrębie którego decyzja Nory nie będzie już absurdalna.

Pojęcie magii, które Lisi wykorzystuje, by efektownie zamknąć partię swoich rozważań, pozwala na zabawę w łapanie za słówka. Transformacja opisywana przez Lisiego, analizującego finalną scenę *Domu lalki*, jest bowiem metodą czytania, którą w drugiej części chce zaproponować w odniesieniu do ważnych dzieł Modernizmu: *Skrzydła gołębic* Jamesa, *Listu von Hofmannsthal*, *Zmarłych* Joyce’a i *Maltego* Rilkego. Istota tych odczytów polega na odnalezieniu w obrębie dzieła sztuki dwóch porządków semiotycznych, które w finale uzgodnione zostają mocą próby spojrzenia na wydarzenia i sposób ich prezentacji z zewnątrz, bez ograniczeń, na jakie skazani są bohaterowie, a także czytelnicy, ufnie podążający za rozpoznaną konwencją i z trudem radzący sobie, gdy rozwiązanie akcji nie realizuje modelowych ujęć, jakie znają z innych tekstów o podobnej strukturze.

Trudno byłoby obronić hipotezę, że Søren Kierkegaard zaprogramował europejski modernizm. Nie ulega jednak wątpliwości, że jego sposób postrzegania relacji czło-

¹³Zob. MM 160. W polskim przekładzie Jacka Fröhlinga norweskie *skal*, którego właściwie zniuansowany, akcentujący konieczność tego działania, przekład na język angielski („I must try to become”) wskazywał Lisi, zostaje złagodzone. Nora mówi: Jestem przede wszystkim człowiekiem – takim samym jak ty... lub co najmniej chcę spróbować nim zostać”. H. Ibsen, *Wybór dramatów*, oprac. O. Dobijaka-Witczakowa, Wrocław 1983, s. 173.

¹⁴W polskim przekładzie mowa o „cudzie nad cudami”. Por. tamże, s. 176.

wieka z absolutem drażył europejską świadomość tego czasu i łącząc się z romantyczną wrażliwością zdumienia wobec innego, mógł inspirować i inspirował do poszukiwań poza tym, co obecne w dziele. Ambicja Lisiego, by więc między bohaterami jego książki a pismami samego Kierkegaarda udowodnić świadectwami recepcji, jest jednak, należy sądzić, nie tyle wyrazem badawczej rzetelności, ile próbą postawienia tamy interpretacyjnej dowolności, która w oparciu o tak skonstruowane przekonanie o odmiennych od wpisanych w dzieło ukrytych perspektywach interpretacji faktycznie pozwala na swobodną grę nadawania znaczeń. Lisi chce, by zrekonstruowany przez niego wątek modernistycznej estetyki zachował pamięć o swoim źródle i robi to nawet, gdy bogatych bezpośrednich świadectw recepcji nie odnajduje (jak w przypadku Hofmannsthała) lub gdy pozbawiony możliwości odnotowania wpływu Kierkegaarda akcentuje fascynację pisarzą Ibsenem (jak w przypadku Jamesa czy Joyce'a). Skandynawskie peryferia urastają dzięki tej chęci zaznaczenia odnotowanych wpływów do miejsca dla Modernizmu ważnego, przyczyniając się jednocześnie do możliwego rozbudzenia apetytów innych prowincji imperium literatury nowoczesnej, by określić na nowo swoje znaczenie w wielkiej historii literatury. Odwrócenie wektorów wpływu (co Lisi czyni, polemizując z tezami zawartymi w książce Pascale Casanovy *The World Republic of Letters*) i pokazanie, że błędnym jest założenie, jakoby jedynie potężne centrum mogło oddziaływać na peryferia, w żadnym zaś przypadku niemożliwy jest proces odwrotny, sprawia, że mapa modernistycznej Europy staje się nagle (potencjalnie) jeszcze ciekawsza, niż była do tej pory.

Autor *Marginal Modernity* wyszukuje przykłady takiego odwróconego działania (omawiając np. znaczenie krytyki Jamesa w dyskusji o „skandalicznych” wystawieniach Ibsena w Londynie na początku lat 90. czy analizując skandynawskie dziedzictwo przenikające pisma Rilkego). Lisi bowiem, ukazując wątki recepcji Kierkegaarda czy Ibsena, nie udowadnia ostatecznie recepcji wypracowanego w oparciu o strukturę tożsamości estetycznego modelu; pokazuje jednak jego niewątpliwą kompatybilność z czołowymi modernistycznymi próbami myślenia o pozaludzkich perspektywach na człowiecze zmagania z zastanym światem. To sprawia, że doświad-

czenie przemiany, jakie dekretuje Kate w finale *Skrzydła gołębiczy*, nadzieja nowego języka, jaką wyraża Hofmannsthal ustami lorda Chandosa czy myśli patrzącego na padający śnieg Gabriela ze *Zmarłych*, podbudowane metafizycznymi poszukiwaniami Kierkegaarda czy technikami demaskowania dysfunkcjonalności społecznych XIX wieku w dramatach Ibsena dookreślają wielopłaszczyznowość Modernizmu, którego niezmienną ambicją pozostaje wyjście poza ramy stworzone przez okoliczności i zachłanne pragnienie bycia czymś więcej niż istotą ukształtowaną przez stosunki jej współczesne. Z polskiej perspektywy taka próba wzbogacenia wizji europejskiej kultury wątkiem skandynawskim to wydarzenie o precedensowym znaczeniu. Pozwala bowiem trochę bardziej ambitnie myśleć o europejskim znaczeniu polskich dzieł lat 80. i 90. a także tych z początku wieku XX, nakazuje wręcz refleksję nad tym, jakie modele estetyczne kielkują w naszym, niemniej przecież specyficznym kulturowym klimacie, oraz jaką drogą mogły i czy rzeczywiście przedostawały się do centrów kulturalnych modernizmu.

I tu wrócić należy do Rilkego i jego *Przeżycia*. Jeśli uznać, że kompozycyjną klamrę książki Lisiego zamyka niewymieniony w tytule Joyce, ale właśnie Reiner Maria Rilke, którego *Malte* omawiany jest jako ostatni z modernistycznych twórców, to odwołując się raz jeszcze do cytowanego na początku *Przeżycia*, można zauważyć, że to, w jaki sposób bohater tego utworu odczuwa w piersi „ciężar pojawiających się na niebie gwiazd” czy jak „czuje w sobie smak stworzenia”¹⁵, należy do repertuaru wzruszeń innych wrażliwców tego niespokojnego czasu. Odczucie pełni zadekretowane w tym utworze jest tym samym, którego w *Maltem* poszukuje Lisi. Dialog tych tekstów, zespolonych czasem powstania, zdaje się potwierdzać tę możliwość koherencji w świecie, w którym wydawało się, że nic trwałego, nic ostatecznego nie pozwala się doświadczyć czy uchwycić w słowach... To odczucie jedności ze stworzeniem jest u Rilkego efektem pozytywnie pojmowanej samotności, w tym kontekście zasługującej na miano niezależności, wolności:

¹⁵R.M. Rilke, *Druga...*, dz. cyt., s. 142.

Coś łagodnie oddzielało go od innych osób i utrzymywało między nim a ludźmi jakiś czysty, niemal świetlany dystans, przez który można było sobie może kilka rzeczy podać, który jednak wysał w siebie każdą relację i wypełniony nimi zacierał kształty postaci niczym mętny dym. Nie wiedział jeszcze, na ile inni zdawali sobie sprawę z jego osamotnienia. Jeśli o niego chodzi, to dopiero ono obdarzyło go pewną swobodą wobec ludzi [...], dużą ruchliwość w porównaniu do ludzi liczących na siebie nawzajem i zatroskanych, i przywiązanych do życia i śmierci¹⁶.

Estetyka zależności nie uzdrawia relacji jednostki ze społeczeństwem, nie powinna też, w świetle powyższego fragmentu, tego czynić. Poszerzając spektrum estetycznych reakcji w obrębie modernistycznej formacji, Lisi w ślad za swoimi bohaterami pozwala w wyobcowaniu dostrzec to, co zauważa też Rilke – potencjał znaczenia, jakie nadać sobie może jednostka przekraczająca bariery utartych konwencji (społecznych, komunikacyjnych, filozoficznych) i uruchamiająca

odmienne płaszczyzny samooglądu. Chociaż jak pisał w dzienniku Kierkegaard: „jest rzeczą niebezpieczną za bardzo się odcinać i wycofywać się ze związków społecznych”¹⁷, swoistość nowoczesności (w skandynawskim, ale i w każdym innym regionalnym wydaniu) pozwala dostrzec, że ów dopuszczalny stopień odcięcia jest wartością podatną na negocjacje; przydatną i pożądaną w momentach, gdy o niecodziennym obcowaniu z naturą, z książką szczelnie zamkniętą pod pachą, człowiek próbuje odnaleźć źródło dziwnego drżenia, które wzbiera w pniu samodzielnie wyhodowanego drzewa wiadomości. W wielu miejscach wyzywająca zastany porządek rzeczy, a w kilku nawet inspirująco bluźniercza książka Lisiego jest ważną lekcją zbyt często ostatnio w literaturoznawstwie ignorowanej, historycznej metody interpretowania tekstów i przekrojowego myślenia. Badacz wyprowadza model teoretyczny z tekstów sprzed przeszło stulecia i tym samym przypomina, że modyfikacja spetryfikowanych koncepcji dziejowych przemian przynosi szansę na dostrzeżenie ignorowanych, a ważnych elementów w pozornie tylko znanych całościach.

¹⁶Tamże, s. 143.

¹⁷S. Kierkegaard, *Dziennik (wybór)*, przeł. i oprac. A. Szwed, Lublin 2000, s. 68.

SŁOWA KLUCZOWE:

modernizm

w p ł y w

ORYGINALNOŚĆ

ABSTRAKT:

Przedmiot recenzji, książka Leonarda F. Lisiego *Marginal Modernity. The Aesthetics of Dependency from Kierkegaard to Joyce*, jest ambitną próbą rekonstrukcji kartograficznych praktyk badaczy modernizmu europejskiego. Wskazując na północne peryferia kontynentu, Lisi stara się ukazać, w jaki sposób sformułowana w obrębie filozofii Sørensa Kierkegaarda estetyka zależności (the aesthetics of dependency), głównie za sprawą recepcji dramatów Henrika Ibsena, rozprzestrzeniła się w literaturze Zachodu, wpływając na sposób pojmowania sztuki, człowieka i jego miejsca w świecie w dziełach twórców takich jak Henry James, Hugo von Hofmannsthal czy Reiner Maria Rilke.

ibsenizm

Skandynawia

NOTA O AUTORZE:

Marcin Jauksz, dr nauk humanistycznych, literaturoznawca i filmoznawca, adiunkt w Zakładzie literatury pozytywizmu i Młodej Polski w Instytucie Filologii Polskiej UAM; w 2010 roku obronił rozprawę doktorską *Krytyka dziewiętnastowiecznego rozumu. Źródła i konteksty „Pałuby” Karola Irzykowskiego* nagrodzoną w Konkursie im. Konrada i Marty Górskich w 2011 roku; interesuje się psychologizmem w prozie późnego wieku dziewiętnastego i kształtującymi się wówczas zasadami kompozycji dzieła literackiego, ostatnio tropi też poetów zagubionych na „marginesach cywilizacji”. Stypendysta rządu francuskiego w latach 2008-09; publikował m.in. w „Wieku XIX”, „Porównaniach”, „Lampie” i „Polonistyce”.

Cezary Rosiński

Geokultura(?)

k r y t y k i :
Elżbieta Rybicka, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014

Termin geopoetyka dzięki Elżbiecie Rybickiej znany jest już w polskim środowisku literaturoznawczym od co najmniej kilku lat, a to przede wszystkim za sprawą zamieszczonego w *Kulturowej teorii literatury* artykułu *Geopoetyka (o mieście, przestrzeni i miejscu we współczesnych teoriach i praktykach kulturowych)*¹. Zarysowane wówczas trzy, obecne już w tytule artykułu, pola zostają w książce *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich* zredukowane do dwóch ostatnich elementów. Odmienny los spotyka natomiast centralne pojęcie rozważań, w artykule z 2005 roku bowiem Rybicka notuje, że geopoetykę odnosi zarówno do praktyk artystycznych, jak i refleksji teoretycznej z nim związanej, a za jej przedmiot uznaje zaledwie topografię rozumiane jako zapisy miejsc w tekstach kultury². W książce z 2014 roku geopoetyka to już pojęcie-w-działaniu³, aktywnie i sprawczo oddziałujące na lokalne konteksty i doprowadzające do ich przekształcenia. Oznacza to, że geopoetyka jako pojęcie wędrujące przez te kilka lat dookreśliła pole swojej eksploracji oraz znacznie rozrosło się jej zaplecze teoretyczne.

Rybicka dzieli swoją książkę na sześć części, odnajdziemy wśród nich rozdziały poświęcone przejściu od poetyki przestrzeni do polityki miejsca, w którym centralnym tematem staje się kategoria zwrotów przestrzennego i topograficznego w badaniach literackich; geopoetyce jako orientacji badawczej, traktowanej wówczas jako zbiorcze i nadrzędne hasło ogarniające wiele refleksji łączących zagadnienia geografii, literatury oraz szerzej – kultury; próbie stworzenia nowego słownika pojęć uwzględniającego interdyscyplinarne zainteresowanie przestrzenią; antropologii miejsca uwzględniającej doświadczenie przestrzeni w kluczu percepcyjnym, emocjonalnym, a także autobiograficznym; zagadnieniu łączącemu miejsce, pamięć i literaturę; wreszcie – nowemu (ponowoczesnemu) regionalizmowi i narracjom lokalnym.

Geopoetyka jest dla Rybickiej przede wszystkim orientacją badawczą, zmierzającą w stronę kompleksowego i wieloaspektowego projektu analizowania i interpretacji wszelkich interakcji, jakie występują pomiędzy twórczością literacką i powiązanymi z nią praktykami kulturowymi a przestrzenią geograficzną. To nader szerokie ujęcie niesie za sobą realną groźbę podejścia całościowego i uniwersalnego. Badaczka ma tę świadomość, dlatego wystrzega się podobnych ambicji, ale jej praktyka naukowa, zakres i różnorodność podejmowanych kwestii ukazują geopoetykę w świetle teorii ogólnej.

¹ E. Rybicka, *Geopoetyka (o mieście, przestrzeni i miejscu we współczesnych teoriach i praktykach kulturowych)*, [w:] *Kulturowa teoria literatury*, red. M.P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2006.

² Tamże, s. 479, 480.

³ To propozycja terminologiczna Miekie Bał, *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych. Krótki przewodnik*, przeł. M. Bucholc, Warszawa 2012.

Geopoetyka może być postrzegana jako roszcząca sobie prawo do wyjaśniania wszelakich kwestii związanych z przestrzennością rozumianą jako niezbywalny składnik każdego doświadczenia i praktyki artystycznej, tłumaczonych w imię uproszczonej zasady, że wszystko musi się odbywać w jakiejś przestrzeni. Zakres pojęciowy i podejmowane konteksty wykraczają daleko poza skrócone wyjaśnienie terminu i mieszczą się w tym, co pomiędzy, a zatem we wszystkich skrzyżowaniach „geo” i *poiesis*, geografii i poetyki, konkretnie topograficznego i twórczego aktu czy wreszcie odmiennej dyscypliny naukowej z własną historią i metodologią oraz zbioru analitycznych narzędzi wykorzystywanych w badaniu dzieła literackiego, widzianych jako „pojętyczność” geografii i geograficzność *poiesis*. Ta podstawowa reguła geopoetyki pozwala, według badaczki, na zachowanie równowagi i napięcia między podmiotem reprezentującym biografię, rzeczywistością w ujęciu geograficznym i językiem, którego szczególną realizacją jest twórczość literacka.

Głównymi tematami geopoetyki pozostają przestrzeń i miejsce. Obecny kształt tych terminów wywodzi Rybicka z wieloletniego procesu kształtowania się zakresu znaczeniowego obu. To, co oferuje czytelnikowi, jest bardziej zapisem zmian znaczeniowych i zestawieniem kilku względem siebie konkurencyjnych projektów niż jej autorską konkluzją. Tradycyjny w geografii humanistyczny podział na przeciwne sobie przestrzeń i miejsce, przypisujący pierwszemu abstrakcyjność i ogólność, dla drugiego rezerwował konkretną topograficzną lokalizację. Po zwrocie przestrzennym początkowo uniwersalna i bezosobowa przestrzeń, traktowana jako neutralny kontener wydarzeń, zyskuje aktywną funkcję narzędzia, środka, celu i metody, traktowana jest jednak przede wszystkim jako rezultat społecznego wytwarzania. W innej części książki Rybicka notuje, że miejsce (a nie przestrzeń) traktowane było przez dominujące teorie zwrotu kulturowego jako wytwór praktyk społecznych. Tak uprzedmiotowione miejsce staje się nierozróżnialne wobec przestrzeni i na tej podstawie trudno zarysować granice między tymi kategoriami spacjalnymi. Wyrażona pozostaje jednak linia zmiany: stałość i neutralność przestrzennych lokalizacji ustępuje miejsca ujęciu wytwórczemu, ale dopiero współczesne koncepcje zmie-

niają profil jeszcze bardziej drastycznie – z radykalnego społecznego konstruktoryzmu przechodzą do wizji bliższej humanistyce nieantropocentrycznej, akcentują bowiem sprawczość pozaludzkich aktorów i podkreślają aktywną rolę miejsc. Nie będzie zatem przesadą stwierdzenie, że relacje podmiotu i przestrzeni nacechowane zostają pewną wymiennością podmiot zostaje uprzedmiotowiony, a przestrzeń – upodmiotowiona, choć warto odnotować, że Rybicka nie decyduje się na tak odważne propozycje. Miejsce (chyba już wymienione z przestrzenią) łączyć będzie w sobie lokalizację, rozumianą jako precyzyjne umiejscowienie, lokalność, odnoszącą się do materialnego kształtu oraz znaczenie miejsca, obejmujące sferę afektywną i określające stosunek człowieka do danego *loci*. Kategoria miejsca rozumiana jest coraz bardziej geograficznie, kieruje uwagę na to, co konkretne, materialne i usytuowane kosztem uniwersalnego porządku teorii przestrzeni. Ujmując problem jeszcze inaczej: być może najbardziej odpowiednią propozycją opisującą miejsce w badaniach literackich jest metafora konstelacji, umożliwiająca różnorodne koneksje indywidualnego doświadczenia, archiwum kultury i wyobraźni, dla których centralną kategorią stanie się lokalność, traktowana jednak przez Rybicką z pewną nieufnością i zawsze w relacji do globalności.

Te, zdawkowo na razie zarysowane, problemy choć rozpatrywać jednak w innym porządku. Nie będzie nim jednak – skądinąd warta odnotowania – myśl pojawiająca się w podwójnym motcie patronującym książce. Geopoetyka w tym ujęciu może skręcać w dwa kierunki, jednym z nich będzie – obecne we fragmencie z W.G. Sebald – doświadczenie konkretnej, topograficznej i geograficznej przestrzeni, zanurzone w bezpośrednim z nią kontakcie oraz będące efektem pewnych narracyjnych praktyk na temat tego miejsca. Drugim – obecne w myśli Michała Pawła Markowskiego utekstowanie przestrzeni i rozpatrywanie jej zgodnie z aparaturą pojęciową literaturoznawstwa oraz sprawczy charakter twórczości literackiej. Dopiero tak zarysowana niejednolitość miejsca, będącego jednocześnie członem i polem relacji między twórczością literacką a przestrzenią geograficzną oraz potencjału geopoetyki jako strategii recepcji twórczości artystycznej ze szczególnym

uwzględnieniem procesualności sztuki, pozwala na przedstawienie jej w czterech aspektach: 1) poetologicznym – ujmującym tradycyjne zagadnienia poetyki, takie jak język, postać literacka, genologia, problem lektury i recepcji, 2) geograficznym – podejmującym kwestie geograficzne z mapą, miejscem, geografią wyobrażoną (widzianą z punktu widzenia literatury) na czele, 3) antropologicznym – wynikającym z kluczowej roli, jaką odgrywa doświadczenie miejsc i przestrzeni (percepcyjny oraz afektywny rys literatury), 4) performatywnym – obserwującym twórczość literacką jako działanie sprawcze mające potencjał inicjowania kolejnych działań, aktywności światotwórczej, znaczeniowórczej i zdarzeniowórczej. Ten zaproponowany przez autorkę czwóropodział posłuży mi jako schemat refleksji, ukazujący wszystkie podejmowane przez Rybicką konteksty.

Geopoetyka jako poetyka będzie być może z perspektywy literaturoznawcy najważniejszym aspektem tego systemu, nobilitującym instrumentarium poetologiczne i będącym generalną strategią, paralelną wobec wnikliwej pracy z tekstem literackim. W tym ujęciu swojej strategii badawczej Rybicka naświetla i wyłuskuje aspekt geograficzny lub uwzględnia topograficzne współczynniki. Pod takim właśnie kątem zamierza spoglądać na język: jako tropy retoryczne w literackich topografiach, jako geograficzne nazwy własne lub wreszcie jako regionalizmy lub słownictwo nacechowane lokalnie. Wyjątkowo interesująco jednak kształtuje się tutaj kwestia genologiczna, gatunkowość literatury związana bowiem z miejscem tworzy coś na kształt geo-genologii, będącej swoistym uzupełnieniem koncepcji poetyki transnarodowej Jahana Ramazaniego⁴. Zgodnie z tą propozycją Rybicka rozpatruje takie gatunki lub ich odmiany, które wiążą się ze specyfiką miejsca lub obszaru geograficznego. Prognozowana pojemność tego ujęcia zagwarantowana jest dzięki dynamicznemu pojmowaniu relacji literatury z miejscem, mowa zatem zarówno o lokalnych odmianach poematu opisowego lub poematu krajoznawczego, jak i o gatunkach wywodzących się z lokalnych lub regionalnych kultur, takich jak dumki, byliny czy haiku. Te z kolei mają potencjał tranzytowy lub, znowu odwołując się do Ramazaniego, transnarodowy. Rodzi się jednak pytanie, czy genologia faktycznie uzależniona jest

w określony sposób od konkretnej geograficznej lokalizacji, skoro możliwy jest jej transfer w inne miejsce? Być może związane jest to z pewną powtarzalnością struktury geograficznej terenu, a tę z dużo większą łatwością da się odtworzyć w innym, choć podobnym miejscu.

Dużą zasługą książki Rybickiej jest z pewnością jej aspekt popularyzatorski, wielość przywoływanych i dopiero co wprowadzanych na polski grunt teorii jest imponująca. Warte szczególnego podkreślenia są koncepcje wybitnie interdyscyplinarne, spośród których najbardziej interesującymi są chyba geokrytyka Bertrand'a Westphala – metoda badawcza, której przedmiotem są interakcje pomiędzy przestrzeniami geograficznymi a ich reprezentacjami w literaturze, sztuce, fotografii i filmie oraz geohumanistyka – amerykański projekt łączący tradycje badawcze urbanizmu, literaturoznawstwa, sztuk wizualnych i nauk ścisłych. Na szczególną uwagę zasługuje przywołanie polskich stanowisk spacialnych; z lektury rodzimych badaczy Rybicka wyprowadza obecność dwóch linii rozwojowych problematyki przestrzennej w badaniach literackich⁵. Pierwsza, sygnowana nazwiskiem Janusza Sławińskiego, jako dominantę ustanawia ergocentryczność, orientację na tekst i tego tekstu morfologię, wewnętrzną spójność dyscypliny oraz literaturę jako zjawisko językowe. Dominantą drugiej, wywiedzionej z refleksji Andrzeja Borowskiego, jest próba zespolenia problemów językowych i stylistycznych z powiązaniami geograficznymi, historycznymi, a także otwartość w sposobie rozumienia dyscypliny. W taki sposób widzi podział między tymi dwoma drogami sama autorka, warto jednak zauważyć, że wielotorowe rozważania twórcy *Przestrzeni w literaturze* zostają tutaj zredukowane jedynie do perspektywy strukturalnej oraz tekstocentrycznej (która Rybickiej także się udziela), choć u Sławińskiego przeczytać można także taką propozycję: „Poetyckie czy narracyjne utrwalenia kulturowych wzorów doświadczania przestrzeni znajdują się w długim szeregu świadectw z tego punktu widzenia analogicznych, żeby wymienić tylko opisy geograficzne, teksty historiografii czy traktaty teologiczne. Trzeba powiedzieć więcej: problematyka obecnie sygnalizowana wychodzi w ogóle poza świat tworów słownych, ponieważ żywi się w nie mniejszym stopniu

⁴ J. Ramazani, *A Transnational Poetics*, Londyn 2009.

⁵ Warto też odnotować obecność takich nazwisk, jak Wincenty Pol, Stefania Skwarczyńska czy Kazimierz Brakoniecki.

manifestacjami rytualnymi, ceremoniałami, etykietami, zabawami, architekturą, urbanistyką, a także zróżnicowaną dziedziną obrazów naocznych: malarskich, rysunkowych, filmowych...”⁶. Brzmi to zatem bardzo podobnie do niektórych postulatów Rybickiej.

Geopoetykę jako geografę chcę oglądać w dwóch odsłonach, z jednej strony jako miejsce spotkania dwóch odrębnych dziedzin: literaturoznawstwa i geografii, z drugiej – jako możliwość wypracowania wspólnego terminologicznego zaplecza. Geopoetyka w tym ujęciu, tworząc nowe pole refleksji, siłą rzeczy oferuje i dostarcza literaturoznawstwu (w tym poetyce!) nowe terminy. Spośród nich najciekawszymi bodaj są: mapy narracyjne, literatura idiolokalności, literatura i lektura jako wydarzenie geograficzne, literacka geografia sensoryczna, literatura jako miejsce pamięci, tekstury miejsca oraz auto/bio/geografie. Ostatnia kategoria wykracza nieco poza rejony zarezerwowane dla literaturoznawstwa i geografii, udowadniając tym samym potencjał ekspansywny całej orientacji badawczej. Auto/bio/geografia w centrum swojego zainteresowania sytuuje znaczenie doświadczenia miejsc i przestrzeni w celu samopoznania, szczególnie rolę odgrywa tutaj napięcie wytwarzane pomiędzy lokalizacją i dyslokacją na trajektorii życia, rola miejsc autobiograficznych jako miejsc pamięci indywidualnej i kulturowej. Auto/bio/geografie sytuować się będą w centrum rozważań Rybickiej, dlatego że przynoszą pytanie o relacje pomiędzy lokalnym a światowym, peryferyjnym a centralnym oraz między ruchem a osiadłością, a więc rejonami najsilniej eksplorowanymi przez badaczkę. Konkretność miejsca, postulowana wielokrotnie przez autorkę *Przestrzeni i miejsca we współczesnych teoriach i praktykach* zaczyna się wymykać, przestrzeń i miejsce zaczynają funkcjonować raczej jako rama i narzędzie, „utransferowując” się i zatapiając się w ciągłym ruchu.

Niezwykle trudno wobec tego o pełne, wymagające i rozciągłe w czasie doświadczenie takiej przestrzeni, geopoetyka bowiem jest także antropologią. W tym ujęciu zarysują się w książce Rybickiej dwie podstawowe opozycje zamieszkanie–ruch i lokalne–globalne, a mottem tej części

może być cytowana przez badaczkę wypowiedź Salmana Rushdiego, że „każde miejsce jest częścią wszystkich innych miejsc”⁷. Rozpoczynając jednak od pierwszej pary pojęć, warto zauważyć, że dychotomia zarysowuje się już w momencie omawiania koncepcji geopoetyki Kennetha White’a, a więc momentu fundującego koncepcję Rybickiej. Aby wyjaśnić centralne pojęcie, badaczka przywołuje kilka wypowiedzi szkockiego poety, więc i ja pozwolę sobie je zacytować: „Geopoetyka [...] jest **polem** potencjalnej konwergencji nauki, filozofii i poezji”, „[geopoetyka – C.R.] znaczy tyle, co poetyka ziemi. [...] W jaki sposób człowiek będzie chciał i mógł **mieszkać** na ziemi”, „W słowie ‘geopoetyka’ zawarta jest idea, iż można **umiejszcować** filozofię, połączyć **terytorium** z myśleniem, naturę i kulturę”⁸. Rybicka wydobywa z dyskursu White’a takie cechy geopoetyki, na które składają się nomadyzm intelektualny i związana z nim konwergencja oraz interdyscyplinarność, koncepcja miejsca w ruchu, transnarodowość, odrzucenie pojęcia tożsamości, myślenie ekologiczne oraz pragnienie wyjścia w pozaludzkie. Jedynie niektóre terminy odnoszą się do opozycji zamieszkania i ruchu, ale już ta próbka badawcza wystarcza, by jasno określić stanowisko, za którym optować będzie Rybicka. Warto zauważyć, że takie widzenie charakteru geopoetyki jest bardzo wybiórcze i bliżej mu do praktyk artystycznych White’a, który podróżował ze Szkocji, przez Pireneje atlantyckie, północne wybrzeża Bretanii po dzikie rejony Ameryki i Azji, niż jego teoretycznych zapisów. Pojęcia, którymi White się posługuje: terytorium, pole, a przede wszystkim mieszkanie i umiejscowienie mają skrajnie statyczny charakter; nie chodzi tu oczywiście o zakwestionowanie przestrzenności w ujęciu procesualnym i relacyjnym, ale o przeniesienie tych kategorii na przestrzeń rozciągłą, nawet jeśli nietrwałą, to zajmującą podmiot, a więc rozszerzającą się w jego oglądzie.

Rybicka zdaje się ulegać przymusowi ruchu⁹. Zwielokrotniona możliwość przemieszczania się, będąca efektem

⁷ S. Rushdie, *Śalimar klaun*, przeł. J. Kozłowski, Poznań 2006, s. 53.

⁸ K. White, *Poeta kosmograf*, przeł. K. Brakoniecki, Olsztyn 2010, s. 21, 36, 68, wyróżnienie moje.

⁹ P. Sloterdijk, *Kryształowy pałac. O filozoficzną teorię globalizacji*, przeł. B. Cymbrowski, Warszawa 2011, s. 307. Filozof na tej samej stronie pisze: „w wykryształizowanym systemie światowym wszystko znajduje się pod przymusem ruchu. Gdzie nie spojrzeć, w wielkiej strukturze komfortu wszędzie widać, że wszyscy naraz i każdy z osobna powołany jest do nieustannej mobilizacji”.

⁶ J. Sławiński, *Przestrzeń w literaturze*, [w:] tegoż, *Próby teoretycznoliterackie*, Warszawa 1992, s. 175.

rozwoju technologicznego, prowadzi do kompresji przestrzeni. Na tym, zdaniem Petera Sloterdijka, autora *Kryształowego pałacu*, miała polegać rewolucja przestrzenna, która skróciła drogi między tu i tam do jakiejś resztki, znosząc przy okazji skutki przestrzeni pośrednich. Konsekwencją tego działania jest dla niemieckiego filozofa potraktowanie przestrzeni jako wielkości niewartej uwagi. Ciągły ruch i popyt na szybkość sprawiają z kolei, że dobra przestrzeń to martwa przestrzeń, a jej niezauważalność i nieodczuwalność stają się jej najważniejszymi cnotami¹⁰. Ignorowana przestrzeń widziana jako dystans służący tylko po to, by go pokonać, kultury krajów istniejące tylko po to, by mieszać się z innymi, wreszcie przestrzeń jako nicość między dwoma elektronicznymi miejscami pracy doprowadzają do sytuacji, którą Rybicka wprawdzie dostrzega, ale nie sytuuje w badaniach jako kolejnego ujęcia przestrzeni i miejsca. Chodzi oczywiście o opór przeciw odrzeczywistnieniom, o przeżycie tego, co rozszerzone, broniące się przed skutkami kompresji, skrótów i pobieżności¹¹. Przestrzeń należy zatem łączyć z samorodnym przeżyciem rozciągnięcia¹². „Nowe myślenie o przestrzeni to powstanie przeciw skurczonemu światu”¹³. Może ono realizować się poprzez zatrzymanie, podtrzymując zarysowaną przez Rybicką opozycję lub jako ponowne odkrycie powolności, mające potencjał pogodzenia dwóch zwaśnionych kategorii, a więc wykorzystujące „łączliwy” charakter geopoetyki¹⁴.

Druga para pojęć jest niejako konsekwencją pierwszej. Rybicka – komentując koncepcję Piotra Piotrowskiego,

go, który podjął próbę opisanie dynamiki geografii artystycznej – dowodzi umiejętności negocjacji pomiędzy wiedzą lokalną a wiedzą globalną, która wynika z tranzytywnego charakteru i otwartości na przepływy, mające charakteryzować miejsca i przestrzenie w kulturze współczesnej. W zwrocie przestrzennym badaczka widzi natomiast uzależnienie lokalności od relacji z procesami globalizacyjnymi, które chyba najlepiej oddaje sentencja „globalnego poczucia miejsca” Doreen Massey. Sloterdijk zauważa, że nieporozumienia związane z wyrażeniem „lokalny” wynikają z błędnego usytuowania go jako antonimu dla słowa „globalny” czy „uniwersalny”¹⁵. Lokalność, będąca reakcją na procesy globalizacyjne, o której pisze autorka *Geopoetyki*, powinna wszak akcentować nie zależność, ale pełną asymetrię, lokalność jest bowiem pierwszym doświadczeniem, „wydarzeniem duchowym o niejakej doniosłości”¹⁶. Akcentowanie tego, co lokalne, sprawia, że mocy nabiera to, co w-sobierozszerzone. Jednostkowe miejsce za sprawą swojej konkretności i niepowtarzalności występuje przeciw postępom dekontekstualizacji, kompresji, neutralizacji przestrzeni, a także przeciwko mapowaniu¹⁷, rozumianemu jako projektowanie przestrzennej organizacji terytorium opartej na selekcji, a więc z definicji zakładającego niepełność. Co ciekawe, przekonanie Rybickiej o jednorodnie tranzytywnym i migracyjnym charakterze przestrzeni kilkakrotnie nie wytrzymuje próby. Niekonsekwencja wynika z akceptacji dwojakiego obrazu przestrzeni przy uprzednim kategoryzowaniu jej jedynie jako jakości tranzytowej i nomadycznej. Odwrót od nomadyzmu obecny jest choćby w refleksji badaczki nad kategorią postaci literackiej w poetologicznym aspekcie geopoetyki. Rybicka proponuje wówczas, by przyjrzeć się współczesnym nomadycznym bohaterom, którzy powracają w miejsca rodzinne, a więc decydują się na stałość kosztem wcześniejszego przemieszczania. Dzieje się tak w twórczości Joanny Bator, Ingi Iwasiów czy Huberta Klimko-Dobrzanieckiego. Podobne wnioski można zaobserwować w komentarzu do pomysłu Anny Nacher, dla której zwiększająca się

¹⁰Zob. tamże, s. 309.

¹¹Sloterdijk wspomina w tym miejscu także o kulturze obecności, która musi zająć mocniejszą pozycję względem kultury wyobrażeń i pamięci. Termin „kultura obecności” rezerwuję jednak dla rozważań Hansa Ulricha Gumbrechta, który sytuuje ją w opozycji względem kultury znaczenia (tamże, s. 313).

¹²Zob. tamże, s. 313.

¹³Tamże.

¹⁴Interesująco w tym kontekście prezentuje się zagadnienie nomadyzmu. Sloterdijk notuje: „Nawet ten, kto często się przeprowadza, nie uniknie wytworzenia – będąc w ruchu – habitusu zamieszkania” (tamże, s. 318). Koresponduje to z propozycją White’a, według którego domostwo nie zakłada utraty ruchu, choć Rybicka odczytuje tę propozycję jako brak ustanawiania relacji osiadłości i stabilizacji oraz jako oparcie miejsca na ruchu i przepływie. Warto tu wspomnieć o kolejnym pomysle Sloterdijka, który właśnie u nomadów obserwuje „mobilne budowanie kokonu”, realizujące się w hasło: podróż jest domem (tamże, s. 318).

¹⁵Zob. tamże, s. 314.

¹⁶Tamże, s. 315.

¹⁷Zob. tamże.

rola geomediiów i kartografii literackiej oraz ich oddziaływanie zarówno w teorii, jak i w praktykach kulturowych oznaczają „powrót do umiejscowienia i konkretności realnej lokalizacji”. Usytuowanie triumfuje wreszcie za sprawą praktyczności geopoetyki rozumianej jako aktywność czytelników związana z umiejscowieniem lektury. Model odbioru oparty zostaje na geograficznym kontekście, a tekst i jego odbiór stają się geograficznym wydarzeniem i nierozzerwalnie związane zostają z lokalnością.

Geopoetyka jako performatywność akcentuje wreszcie twórczy potencjał literackiej *poiesis* i zdolność do wywoływania zmian, a odnosi się do trzech aspektów: światotwórczości, dotyczącej wytwarzania zarówno światów fikcyjnych, jak i realnych, znaczeniotwórczości, tworzącej interpretacje umożliwiające orientację w przestrzeni oraz zdarzeniotwórczości w sytuacji, gdy akt lektury staje się zdarzeniem geograficznym. Światotwórczość, niebędąca konsekwencją znaczeniotwórczego aspektu geopoetyki pozwala na zarysowanie wyraźnego podziału. Jeśli kreowane przez nas i otaczające nas sensory nie formują naszej rzeczywistości, światotwórczość może zostać zespolona z konkretną materialnością i uobecnieniem podmiotu w świecie. Ten bergsonowski rys udowadnia, że znaczeniotwórczość oparta na kulturze sensu i logosie będzie miała inne źródła niż światotwórczość w ujęciu kreacji pewnego rzeczywistego wydarzenia, opartego na zetknięciu, dotykaności, ale przede wszystkim na jednoczesnej i topograficznie identycznej obecności podmiotu i miejsca. Takie ujęcie odpowiada rozróżnieniu na kulturę znaczenia i kulturę obecności, które zaproponował Hans Ulrich Gumbrecht, twórca projektu literaturoznawstwa oglądającego literaturę jako rodzaj „produkcji obecności”. Możliwe jest zatem związanie tego pomysłu z orientacją badawczą Rybickiej. Kultura znaczenia, reprezentowana przez autorkę *Geopoetyki*, stawiałaby zatem jednostkę wobec świata wymienionego na znaki, ustanawiając bytowanie w tym świecie jako nieustający proces interpretacji, która wyjaśnia relacje łączące poszczególne elementy. Kultura obecności z kolei nie szuka znaczeń, lecz pragnie zaznania obecności, w miejsce napięć fabularnych i związku przyczynowo-skutkowego pojawia

się możliwość doznawania równoczesności pewnych zjawisk¹⁸. W kontekście geopoetyki zakładać będzie to bezpośrednie i intensywne zetknięcie z konkretnym miejscem, a także odczucie jego obecności z uwzględnieniem palimpsestowego charakteru przestrzeni. Chodzić będzie zatem o pewnego rodzaju doznanie, że coś doświadczonego nie jest tylko znakiem, lecz stanowi ponadto pewną substancję lub materię¹⁹.

Jako egzemplifikacja takiego ujęcia może posłużyć książka Marianne Hirsch i Leo Spitzera *Ghosts of Home. The Afterlife of Czernowitz in Jewish Memory*²⁰, w której autorka pojęcia postpamięci odwiedza rodzinne miasto swoich rodziców, przede wszystkim jednak pokonuje drogę pomiędzy pojęciem (kultura znaku) a doświadczeniem i somatycznym przepracowaniem problemu międzypokoleniowej transmisji traumatycznej przeszłości (kultura obecności)²¹. Aspekt praktyczny, korespondujący z założeniami geopoetyki, oznacza w tym przypadku pragnienie wpisania pamięci w konkretną topografię, poczucie obcowania z historyczną przestrzenią, które rozbudziło potrzebę powrotu do źródła. Okazuje się zatem, że kartografia będąca dziedziną kultury znaku okazuje się niepewnym i złudnym źródłem wiedzy o urbanistycznym kształcie miasta, które staje się całkowicie nierozpoznawalne²². Praktyki chodzenia spod znaku Michela de Certeau bliższe niż językowi są raczej odgrywaniu, a więc powielaniu pewnej obecności. Obecność powiązana zostanie więc z somatycznością – komentująca *Ghosts of Home* Aleksandra Ubertowska zwraca uwagę na ściśle związane antropologii memorialnej Hirsch z ciałem – pamięć miejsca, a szerzej: doświadczenie miejsca bardziej niż w narracji ujawniać się będzie w „piśmie somatycznym”: w dotknięciu ręką kaflowego pieca czy zmęczeniu wielogodzinną wędrówką po cmentarnych ścieżkach²³.

¹⁸Zob. H.U. Gumbrecht, *Production of Presence. What Meaning Cannot Convey*, Stanford 2004 oraz T. Mizerkiewicz, *Po tamtej stronie tekstów. Literatura polska a nowoczesna kultura obecności*, Poznań 2013, s. 180–181.

¹⁹Zob. tamże, s. 189–190.

²⁰M. Hirsch, L. Spitzer, *Ghosts of Home. The Afterlife of Czernowitz in Jewish Memory*, Londyn 2010.

²¹Zob. A. Ubertowska, *Praktykowanie postpamięci. Marianne Hirsch i fotograficzne widma z Czernowitza*, „Teksty Drugie” 2013, nr 4, s. 269.

²²Zob. tamże, s. 274.

²³Zob. tamże, s. 276.

W *Geopoetyce* można odnaleźć przykłady takiego pozatekstowego i pozaznaczeniowego podejścia do przestrzeni. Jest tak z pewnością w koncepcji *genius loci* Tadeusza Ślawka, który zakłada „uczynienie z przestrzeni partnera mojego bytowania; więcej – w tej ‘niemej’ rozmowie często wychodzi na jaw, że przestrzeń nie potrzebuje mnie i mojego porządku”²⁴. Pobudzająca i dezorientująca podmiot równoczesność obecnych naraz wielu zjawisk odsłania niewystarczalność antropocentrycznych kategoryzacji, a kultura znaku jest przecież osiągnięciem wybitnie człowieczym. Miejsce zostaje ukazane jako aktywna strona spotkania, którą cechować może oporność, a w konsekwencji niemożliwość znakowego zawłaszczenia. Na tym zatem polegałaby najbardziej współczesna refleksja na temat *geo-poiesis* rozumianej jako obustronne, ludzko-przestrzenne, sprawcze działanie.

²⁴T. Ślawek, *Genius loci jako doświadczenie. Prolegomena*, [w:] *Genius loci. Studia o człowieku w przestrzeni*, red. Z. Kadłubek, Katowice 2007, s. 5.

SŁOWA KLUCZOWE:

Elżbieta Rybicka

SPRAWCZOŚĆ PRZESTRZENI

zwrot przestrzenny

geopoetyka

przestrzeń
w badaniach
literackich

ABSTRAKT:

Recenzja śledzi najnowsze losy terminu geopoetyka. Celem artykułu jest usytuowanie koncepcji badawczej Elżbiety Rybickiej na tle dotychczasowych badań zajmujących się przestrzenią. Wykorzystując zaproponowane przez badaczkę odsłony geopoetyki, teoria zostaje rozbita na aspekt poetologiczny, geograficzny, antropologiczny oraz performatywny. Geopoetyka zostaje zestawiona z rozważaniami przestrzennymi Petera Sloterdijka (przestrzeń rozrastająca się) i „kulturą obecności” Hansa Ulricha Gumbrechta, co pozwala rozszerzyć rozważania przestrzenne o ujęcie humanistyki nieantropocentrycznej.

NOTA O AUTORZE:

Cezary Rosiński – doktorant na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Do jego zainteresowań badawczych należy najnowsza proza polska, zagadnienie starości i przestrzeni w literaturze. Jako krytyk literacki współpracuje z „Nowymi Książkami” i „Odrą”. Niedawno ukazała się jego książka *Ocalić starość. Literackie obrazy starości w polskiej literaturze najnowszej*.