



Tomasz Cieślak-Sokołowski

Hans Ulrich Gumbrecht

Wojciech Hamerski

Arkadiusz Kalin

Agnieszka Kwiatkowska

zima 2016

# POETYKA MOMENTALNA

*Rosnące znaczenie poetyki nie tylko jako dziedziny wiedzy, ale i pewnej sprawy istotnej dla dzisiejszych przeżyć lekturowych wynika z tego, jak ujawniają się dzięki niej proponowane przez literaturę różne dyskretne formuły temporalne.*

**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:** 61-701 Poznań, ul. Fredry 10

**Wydawca:** Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

„Forum Poetyki | Forum of Poetics” zima 2016 (3) rok II

© Copyright by „Forum Poetyki”, Poznań 2016

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

|                           |                                                                                                                        |  |        |
|---------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--|--------|
| wstęp                     | <i>Poetyka momentalna</i>                                                                                              |  | s. 4   |
| teorie                    | Wojciech Hamerski,<br><i>„Poetyka poetycka” Friedricha Schlegla</i>                                                    |  | s. 6   |
|                           | Arkadiusz Kalin, <i>Gatunki autorskie</i><br>– <i>niedostrzeżony problem genologii?</i>                                |  | s. 18  |
|                           | Tomasz Cieślak-Sokołowski,<br><i>Poetyki nieokreśloności</i>                                                           |  | s. 32  |
| przekłady                 | Hans Ulrich Gumbrecht,<br><i>Jak podchodzić do „poezji jako rodzaju uwagi”?</i>                                        |  | s. 42  |
| praktyki                  | Ewa Rajewska, <i>Ta niedorzeczność, poezja – arspoetyka momentalna</i><br><i>Marianne Moore w przekładach polskich</i> |  | s. 54  |
|                           | Bartosz Kowalczyk,<br><i>O bezsensowności obserwacji</i>                                                               |  | s. 64  |
| słownik<br>poetologiczny  | Agnieszka Kwiatkowska,<br><i>Powidok intertekstualny</i>                                                               |  | s. 72  |
|                           | Gerard Ronge, <i>Nastrój</i>                                                                                           |  | s. 78  |
| archiwum<br>poetologiczne | Sylwia Panek,<br><i>Teoria poetyki Konstantego Troczyńskiego</i>                                                       |  | s. 84  |
| krytyki                   | Joanna Krajewska, <i>Poza poezją nie ma zbawienia?</i><br><i>Kilka pytań do Zofii Król</i>                             |  | s. 96  |
|                           | Paweł Tomczok,<br><i>Szara codzienność burżuazji</i>                                                                   |  | s. 100 |

# Poetyka momentalna

*W jednym z ważniejszych swoich tekstów poetologicznych Hans Ulrich Gumbrecht pokazał, jak pewne formalne aspekty poezji umożliwiają nieoczekiwane doświadczenia temporalne. Oto podczas lektury konkretnego wiersza pod wpływem prozodii czas staje w miejscu, a przeszła chwila staje się na nowo obecna. Gumbrecht łączy swoje rozpoznanie z sytuacją współczesnych czytelniczek i czytelników literatury, którzy, jak zauważa, zamieszkują od jakiegoś czasu osobliwą, rozszerzającą się teraźniejszość. Doświadczenia takie jak lektura wiersza dają punkt zaczepienia ich życiu, stając się „czymś małym, pozwalającym (...) utrzymywać się w świecie powszechnej przygodności, czasowej mobilizacji i przestrzennej nieostrości.”*

*Zapewne uwagi autora Produkcji obecności można rozszerzyć i próbnie założyć, że rosnące znaczenie poetyki nie tylko jako dziedziny wiedzy, ale i pewnej sprawy istotnej dla dzisiejszych przeżyć lekturowych wynika z tego, jak ujawniają się dzięki niej proponowane przez literaturę różne dyskretne formuły temporalne. W przypadku poezji często – choć nie zawsze – chodzi o momentalne otwarcie dostępów do potencjałów pewnych minionych chwil. Proza proponuje zwykle formy wielokierunkowych sekwencyjności, daje szansę obcowania z różnymi typami następstw czasowych, obserwowania ulotnych i w najlepszych przypadkach rewelatorskich powiązań temporalnych, przez chwilę odczuwanych przebiegów, ruchów zagarniających w swój rytm osobę czytającą.*

*Dla autorek i autorów artykułów z tego numeru „Forum Poetyki” jest dość oczywistym, że poetyka momentalna stanowi część obszerniejszej dziedziny, jaką byłaby poetyka temporalna badająca sposoby uprzystępniania przez literaturę owych dyskretnych formuł czasowości. O niecodziennym splocie poetyki i momentalności pierwszy raz zaczęto więcej pisać w romantyzmie, co pokazuje Wojciech Hamerski przypominający zaskakującą „poetycką poetykę” Friedricha Schlegla. Projekty tego rodzaju stały się powszechne w literaturze nowoczesnej. Franz Kafka stosował niekiedy formy zapisu czegoś momentalnego, nazwane przez Bartosza Kowalczyka „powiększeniami”, które zamiast interpretacji angażowały w udział w obecności pozostającej poza podmiotową intencjonalnością odbiorcy. Eksperymentatorzy w rodzaju Mirona Białoszewskiego tworzyli chętnie intrygujące gatunki autorskie, które łączyły jednorazowość pewnej formy z możliwością jej wielorazowości (Arkadiusz Kalin). Można zresztą znaleźć nawet rodzaj ars poetyki momentalnej w liryce Marianne Moore (Ewa Rajewska), a w poezji najnowszej upowszechnia się rodzaj wersyfikacji momentalnej (Tomasz Cieślak-Sokołowski). Z tego powodu współczesny słownik poetologiczny warto rozszerzać w kierunkach wyznaczanych przez poetykę momentalną. Można chyba już wskazać takie pojęcia, które zostały szybko przyjęte w swych nowych opracowaniach, czego dowodzi powrót „Stimmungu” do poetyki za sprawą prac Gumbrechta (artykuł Gerarda Ronge). Nową propozycją byłby „powidok intertekstualny” (pojęcie stworzone przez Agnieszkę Kwiatkowską), który otwiera perspektywę dla badania umożliwianych i uprzystępnianych przez literaturę przesuniętych w czasie po-doświadczeń. Współczesna poetologia testuje zresztą niektóre dodatkowe, ale niezwykle ważne konteksty poetyki momentalnej, czego dowodzi książka Zofii Król o kategorii uwagi (w omówieniu Joanny Krajewskiej) oraz interesująca praca Franco Morettiego o zapisanej w powieści XVIII i XIX wieku „szarej codzienności burżuazji” (wedle określenia recenzującego ją Pawła Tomczoka). Ponieważ w każdym z tych przypadków dochodzi do prześledzenia działania formalnych aspektów utworu, to warto przypomnieć sobie mocno dziś archiwalną koncepcję poetologii Konstantego Troczyńskiego (Sylvia Panek).*

*Kilka lat temu Rita Felski zauważyła, że współczesne studia literackie posiadają wcale niezły zasób nowych środków służących badaniu tego, co przestrzenne, podczas gdy zapisy tego, co temporalne w literaturze w znacznej mierze wymykają się dzisiejszej filologii w swoim skomplikowaniu i bogactwie formuł. Przyszedł więc chyba dobry czas na poetykę momentalną.*

# „Poetyka poetycka” Friedricha Schlegla

Wojciech Hamerski

Poetyka taka musiałaby wszakże wydawać się czymś takim,  
jak podręcznik do trygonometrii dziecku, które chciałoby malować.

F. Schlegel

Według Friedricha Schlegla stworzenie „poetyki poetyckiej” (*eine poetische Poetik*) było jednym z „najważniejszych postulatów filozofii” (F 45)<sup>1</sup>. Dezyderat nigdy nie doczekał się rozwinięcia w formie systematycznej *ars poetica*, pozostał fragmentem fragmentu, w którym filozof, tak jak miał w zwyczaju, gnomicznie mówił o tym, co być powinno, a czego nie ma i w zasadzie być nie może. Do tematu powracał na łamach „Athenaeum” wielokrotnie, między innymi w passusie, w którym poetyka została przeciwstawiona logice wychodzącej od „założenia możliwości systemu” (F 56). Niesystemowość oraz poetyckość poetyki znajduje uzasadnienie w Schleglowskim wyobrażeniu poezji progresywnej i transcendentalnej. Progresywność, związana z ideałem kształcenia, *Bildung*, czyli „przemianą spojrzenia i przemianą doświadczenia”<sup>2</sup>, odpowiada za wieczną niegotowość „rodzaju romantycznego”: „jest jeszcze w trakcie stawania się, ba, jego właściwą istotą jest, że wiecznie może się tylko stawać, a nigdy się nie spełnić”. A skoro taki jest los poezji, niemożliwy okazuje się metaopis, który nie dezaktualizowałby się w okamgnieniu:

<sup>1</sup>Cytaty z dzieł F. Schlegla oznaczam w tekście główny skrótem i numerem strony: F – *Fragmenty*, przeł. C. Bartl, oprac. M.P. Markowski, Kraków 2009; ON – *O niezrozumiałości*, przeł. J. Ekier, [w:] *Pisma teoretyczne niemieckich romantyków*, oprac. T. Namowicz, Wrocław 2000; RP – *Rozmowa o poezji*, przeł. J. Ekier, [w:] *Pisma teoretyczne...*; LN – *Literarische Notizen 1797-1801*, oprac. H. Eichner, Frankfurt–Berlin–Wien 1980.

<sup>2</sup>M.P. Markowski, *Poesis. Friedrich Schlegel i egzystencja romantyczna*, [w:] F. Schlegel, *Fragmenty*, s. LII.

„Poezja romantyczna nie daje się wyczerpać żadną teorią” (F 62). Rozwiązaniem ma być „poetyka poetycka”, czyli poetyka *in statu nascendi*, wysnuwająca się wprost z dzieła. Utwór na bieżąco poddający refleksji literackie i filozoficzne uwarunkowania swojego istnienia jest transcendentálny: „teoria powieści sama musiałaby być powieścią” (RP 175). Romantyzm jenajski, według klasycznego ujęcia Philippe’a Lacoue-Labarthe’a i Jeana-Luca Nancy’ego, nie ustanawia zatem samej teorii, ale „literacki absolut”, „literaturę wytwarzającą siebie, a zarazem własną teorię”<sup>3</sup>.

Koncepcje Schlegla, jakkolwiek fragmentaryczne i niespójne, ujęte z perspektywy historycznej układają się w wyraźną polemikę z poetyką normatywną klasycyzmu, choć przecież nie z całym klasycyzmem – wspomnieć należy inspirującą rolę weimarczyków (np. wzorca powieści rozwojowej Goethego czy Schillerowskiej opozycji naiwne – sentymentalne) oraz wpływ starego sporu starożytników z nowożytnikami na kształtowanie się świadomości autonomii poezji nowoczesnej<sup>4</sup>. W kontekście walki z normatywizmem wymowny jest nacisk położony na teorię powieści, formę hybrydyczną, która była zjawiskiem marginalnym poetyki tworzonej w duchu *Sztuki poetyckiej* Nicolasa Boileau. „O rubrykę pyta tylko pedant” – zżymał się Schlegel, projektując ideał poezji jako powieści-mieszaniny: „Nie potrafię sobie wyobrazić powieści inaczej niż w przemieszaniu narracji, śpiewu i innych form” (RP 174). Autor postulował wieloaspektowy synkretyzm – pod egidą powieści miały się „zjednoczyć wszystkie odrębne gatunki poezji”, ale należało też zbliżyć „poezję do filozofii i retoryki” (F 60). Wywrotowy duch poezji progresywnej nie był również bez związku z zachodzącymi przemianami społecznymi: „Poezja to mowa republikańska” (F 19), oznajmiał Schlegel, po czym wskazywał na Wielką Rewolucję Francuską (wraz z *Teorią wiedzy* Fichtego i *Wilhelmem Maistrem* Goethego) jako „największą tendencję epoki” (F 82). Według autorów *Literackiego absolutu* dla niemieckich romantyków „teoria literatury będzie uprzywilejowanym miejscem ekspresji” stosunku do społecznych i religijnych kryzysów epoki<sup>5</sup>.

Na tym jednak wyczerpują się łatwe rozpoznania, założenia „poetyckiej poetyki” jedynie w porządkującym skrócie wydają się klarowne. Zatrzymanie się przy którymkolwiek z jej kluczowych postulatów ujawnia sprzeczności i niejasności wiążące się nie tylko z naturalną zmiennością przekonań, ale również z nieustannym pozostawaniem pod urokiem „filozoficznego chaosu artystycznego” (F 127), chaosu, z którego wyłaniały się kształty hybrydyczne jak groteska i kapryśne jak arabeska, nie dające zamknąć się w formie estetycznej syntezy. Wymowne są losy głównej inicjatywy genologicznej jenajczyków, czyli powieści, która, jak to oględnie ujął Henryk Markiewicz, była „gatunkiem potencjalnie koronnym, najwyższym, syntetyzującym, z najwspanialszą przyszłością”<sup>6</sup>. Jest to zgodne z przekonaniem Schlegla,

<sup>3</sup>P. Lacoue-Labarthe, J.-L. Nancy, *The Literary Absolute. The Theory of Literature in German Romanticism*, przeł. P. Barnard, C. Lester, New York 1988, s. 12.

<sup>4</sup>Hans Robert Jauss mówi o „paradoksie historii literatury niemieckiej”, polegającym na tym, że Schlegel, współautor rewolucji romantycznej, „w eksplikacji tego, co interesujące, jako zasady nowoczesnej sztuki [...], zawraca w pół drogi znowu do ideału klasycyzmu” (H.R. Jauss, *Replika Schlegla i Schillera na Querrelle des anciens et des modernes*, [w:] *Historia literatury jako prowokacja*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 1999, s. 86, 73). Wywód Jaussa dotyczy wczesnej rozprawy *Über das Studium der griechischen Poesie* (1795), warto przy tej okazji wspomnieć, że pogłębiony namysł nad koncepcją ironii, której w znacznym stopniu dotyczy niniejszy tekst, przypada przede wszystkim na lata 1797-1800.

<sup>5</sup>P. Lacoue-Labarthe, J.-L. Nancy, dz. cyt., s. 5.

<sup>6</sup>H. Markiewicz, *Teorie powieści za granicą*, Warszawa 1992, s. 85.

że „tylko całkowicie istotne gatunki mogą być wywiedzione z czystej poetyki” (LN 23)... ale, jak się okazuje, zaledwie „potencjalnie”. Myślenie romantyków wybiega więc w przyszłość, teoria powieści nie stanowi pojęciowego osiatkowania zastanej rzeczywistości literackiej, ale próbę dźwignięcia jej siłą metaopisu. Produktywność teorii wydaje się zatem znikoma (zwłaszcza w porównaniu do późniejszych manifestów realizmu czy naturalizmu) – Schległowska koncepcja powieści o powieści, odwołująca się do tradycji Cervantesa, Diderota czy Sterne’a, pozostała, przynajmniej do czasów modernistycznych eksperymentów, słabo zweryfikowaną hipotezą.

W jednym z fragmentów opublikowanych w „Athenaeum” Schlegel omawia nieco bardziej szczegółowo „zasady czystej poetyki”. Bierze ona początek z rozpoznania „absolutnej różnicy tkwiącej w wiecznie nieprzezwyciężalnym podziale na sztukę i surowe piękno”. „Prawdziwa teoria poezji”, dość gładko przechodząca w „filozofię poezji”<sup>7</sup>, „wahałaby się między zjednoczeniem a rozdzieleniem filozofii i poezji, praktyki i poezji, poezji w ogóle i gatunków, i rodzajów, a zakończyłaby się całkowitym zjednoczeniem” (F 92). Z niezupełnie jasnego wywodu wyłania się zarys dialektyki wiodącej od „absolutnej różnicy”, przez „wahanie” ku „całkowitemu zjednoczeniu”, które, jak trzeba się domyślać, stałoby się tematem i zarazem metodą ostatecznej „książki romantycznej”, czyli powieści<sup>8</sup>. Zarówno cel, jak i początek owej dialektyki są odroczone, wyrażone czasem przyszłym lub w trybie przypuszczającym. Właściwą teorię należałoby zatem zastąpić „krytyką dywinacyjną” (to znaczy wróżebną: „Krytyka jest matką poetyki”, LN 81) – tylko ona „miałaby prawo się odważyć, by scharakteryzować jej [poezji – W.H.] ideał” (F 62). Nie możemy sięgnąć po przedmiot (poezję) ani po jego opis (poetykę), ponieważ realnie jeszcze nie istnieją, natomiast wirtualnie bytują w zapośredniczeniu przez formę fragmentu odsyłającego do sugerowanej, niedosiężnej całości. Jednym z mediów umożliwiających jej namiastkowe ujawnienie może być „wybuch skrępowanego ducha” (F 24), czyli dowcip (Witz), będący „umiejętnością profetyczną” (F 126), pozwalającą „spotkać się dwóm zaprzyjaźnionym myślom po długiej rozłące” (F 47) lub nieco powolniejsza alegoria (*Allegorie*), która „ubiera abstrakcje w pouczające formy” (F 117). „Nieprzezwyciężalny podział” uniemożliwiający ukazanie się „surowego piękna” zostaje artystycznie przekroczony za sprawą doraźnej, fragmentarycznej poetyki niemożliwej poezji, która w wielu miejscach, poprzez odesłanie jej w mglistą przyszłość, przemienia się w niewyraźny zarys poetyki tej niemożliwej poetyki – jest to działanie zgodne z regułami dialektyki unikowej, powielającej się potencjalnie *ad infinitum*, a więc jedynie asymptotycznie zbliżającej się do upragnionej syntezy. Można więc powiedzieć, że Schlegel ma jakąś teorię poezji, choć zarazem jej nie ma, co wydaje się zgodne z jego skłonnością do paradoksów uderzających w klasyczną logikę: „Dla ducha jest równie zabójcze mieć system, jak i go nie mieć. Z pewnością duch będzie musiał się zdecydować, by połączyć jedno z drugim” (F 49).

<sup>7</sup>Według Michała Pawła Markowskiego relacja między literaturą a filozofią w pisarstwie Schlegla może być rozumiana na dwa sposoby. Pierwszy zakłada całkowite utożsamienie literatury oraz teorii (więc i filozofii jako najogólniejszej formy myślenia teoretycznego), drugi podkreśla podtrzymującą różnice komplementarność – w tym wariantcie filozofia uzupełniałaby literaturę o samoświadomość. M.P. Markowski, dz. cyt., s. XVIII-XIX.

<sup>8</sup>„Powieść to książka romantyczna” (*ein Roman ist ein romantisches Buch*) – stwierdza Schlegel. „Zdawkowa tautologia” (RP 173), ujawniająca się jedynie w brzmieniu oryginalnym, jest etymologicznym usankcjonowaniem wysokiego statusu powieści-syntezy, przekraczającej gatunkowe rygory poetyki normatywnej („Stronię od powieści, dopóki ma być ona odrębnym gatunkiem”, RP 173).

Wygląda na to, że poetyka czysta nie jest poetyką jasną. Powiedzieć, że się ją w pełni rozumie, oznaczałoby przyznać się do bycia „harmonijnym spłyciarzem” (F 27), dać się złapać w pułapkę logicznej oznaczoności, której myśl pisarza uparcie się wymyka. Fragmentaryczność i niesystemowość, dialogiczność i paradoksalność sfinkswych wywodów filozofa są wyzwaniem rzuconym odbiorcy, na którego przerzucona zostaje odpowiedzialność za ukończenie dzieła w procesie przeżuwania i trawienia (to ulubione organiczne metafory czytania stosowane przez twórcę *Fragmentów*) ułamkowych tekstów o konstrukcji prowokacyjnie otwartej. Strategia wyvodu, jaką przyjął Schlegel na łamach „Athenaeum”, programowego pisma romantyków niemieckich, była powodem nieprzychylnych komentarzy, piętnujących brak elementarnej przejrzystości myśli. Co ciekawe, Schlegel antycypuje te zarzuty już we wcześniejszym „Lyceum”: „Niemieckie pisma osiągają popularność dzięki wielkiemu nazwisku albo dzięki niedyskrecjom, albo dzięki dobrym znajomościom, albo dzięki wysiłkowi, albo dzięki umiarkowanej nieobyčajności, albo dzięki całkowitej niezrozumiałości” (F 22). Możemy się domyślać, że filozof dowcipnie rozpoznaje u siebie inklinacje do tej ostatniej. Na niezrozumiałość „Athenaeum” w partiach pisanych przez Schlegla narzekali nie tylko postronni czytelnicy, ale nawet koledzy i współtwórcy pisma, w tym Friedrich Schleiermacher, przywiązujący przecież dużą wagę do rozumienia jako strategii hermeneutycznej. Na jego krytyczne uwagi dotyczące niejasności *Idei* Schlegel odpowiadał zagrzewająco: „To już dużo, że ich nie zrozumiałeś, [...] owa przedwczesna jasność jest bowiem dla twojego ducha szkodliwa”<sup>9</sup>. Trudno byłoby przyjąć taką pociechę, nie będąc zaznajomionym z podstawową zasadą pisarstwa Schlegla – niezrozumiałość nie jest czymś, co się jego tekstom z niezamierzonych powodów przydarza, ale ich głównym tematem oraz przyjętą zasadą twórczą.

Bezpośrednią odpowiedzią autora na zarzuty stawiane *Fragmentom* był esej *O niezrozumiałości* (1800) opublikowany w ostatnim numerze „Athenaeum”. Tekst ma charakter okolicznościowy, a zarazem manifestowy, demaskuje i nazywa po imieniu źródło nieczytelności, podtrzymując poetologiczny (nie)system w stanie „dynamicznego paraliżu”<sup>10</sup>. Jest nim ironia: „Niezrozumiałość «Athenaeum» polega w znacznej mierze na ironii, która mniej czy bardziej wszędzie się tam przejawia” (ON 198). Przejawia się wszędzie, nie jest zatem lokalną figurą czy tropem, ale „nastrojem, który nad wszystkim góruje” (F 14). Parabazą, która „w powieści fantastycznej musi być permanentna” (LN 65), czyli uporczywą demaskacją narratora, niweczącą mimetyczną spoistość jego wyvodu, oraz „transcendentalną bufonериą”, formą przekroczenia samego siebie, które w sławnym fragmencie 116 wyrażone zostało metaforą szybowania (*schweben*) „na skrzydłach refleksji poetyckiej w środku między przedstawionym i przedstawiającym, potęgując tę refleksję i powielając w nieskończonym szeregu luster” (F 61). Konsekwencją ironicznej dialektyki „ja” dla teorii poezji jest zniesienie pojęciowej zapory, która chroniłaby „poetycką poetykę”, czyli poetykę niemożliwej poetyki niemożliwej poezji, przed osunięciem się w poetykę niemożliwej poetyki niemożliwej poetyki niemożliwej poezji, a przecież proces formułowania/odwlekania teorii wcale nie musi zakończyć się w tym punkcie.

<sup>9</sup>Cytat za: T. Ososiński, *Ironia a jednostka. Koncepcja ironii u Friedricha Schlegla i Sokratesa*, Warszawa 2014, s. 53.

<sup>10</sup>A. Bielik-Robson, *Duch powierzchni. Rewizja romantyczna i filozofia*, Kraków 2004, s. 246.

Ujęcie ironii jako wyrazu „podzielnego ducha”, czyli formy twórczego „samoograniczenia” stanowiącego „rezultat autokreacji i autodestrukcji” (F 9), zostało zainspirowane trzema posunięciami idealistycznej dialektyki podmiotu, czyli „naczelnymi zasadami całkowitej teorii wiedzy” Johanna Gottlieba Fichtego. Nie należy jednak redukować ironii romantycznej do estetycznej aplikacji systemu filozoficznego – wszakże już pierwszy krytyczny recenzent koncepcji „transcendentalnej bufonerii”, mianowicie Georg W.F. Hegel, zauważył, że Schlegel zdołał stanowisko zawarte w *Teorii wiedzy* „w swoisty sposób rozwinąć i oderwać się odeń”<sup>11</sup>. Kluczowa różnica ujawnia się właśnie w rezygnacji ze skończonego systemu, myśl Schlegla najlepiej czuje się *in medias res*, opiera się filozoficznej pokusie poszukiwania pierwszych zasad (u Fichtego było nią absolutne ustanowienie „ja”): „Filozofia zawsze zaczyna się w środku, jak poemat epicki” (F 55). To właśnie ironia jako „praktyka oporu wobec paradygmatu, referencji i taksonomii”<sup>12</sup> jest odpowiedzialna za chroniczną otwartość modelu poezji progresywnej, pomimo iż koncept „transcendentalnej bufonerii” nie jest głównym tematem ani pojęciem nadrzędnym w wywodach romantyka. Konsolidacja oznaczałaby kres ironii, sprzeniewierzenie się zasadzie rozproszonego myślenia, zgodnie z którą „w centrum koncepcji Schlegla nie stoi żadne konkretne pojęcie, a właśnie nieustanna ich gra”<sup>13</sup>. Ale jednak, przypomina twórca *Fragmentów*, ironia przejawia się w nich „mniej czy bardziej wszędzie”. Będąc w zmiennych i nie dających się skodyfikować relacjach z innymi ważnymi dla autora pojęciami (takimi jak refleksja, dowcip czy alegoria<sup>14</sup>), pozostaje siłą działającą trwale z ukrycia, podobnie jak w dziełach uwielbianego przezeń Szekspira, najeżonych „podchwytliwymi siłkami” (ON 201) ironii.

O niezrozumiałości tętni owym podwójnym – powierzchownym i głębinowym – życiem ironii. Schlegel opowiada o niej otwarcie jak nigdy przedtem i dokonuje nawet, aby „ułatwić orientację w całym systemie ironii”, przeglądu „najznakomitszych jej gatunków” (ON 200). Robi to chwilę po skrytykowaniu taksonomicznych ciągotek innych filozofów (tablicę kategorii Immanuela Kanta porównuje do kabały: „I w duszy ludzkiej stała się światłość”, ON 193). Postanawiając zaprowadzić porządku w „systemie ironii”, autor antycypował niejako los własnej koncepcji, którą poddano terminologicznej petryfikacji (Schlegel nie posługiwał się określeniem „ironia romantyczna”), redukcji do „postawy estetycznej” oraz kodyfikacji gatunkowej, szeregującej poszczególne zabiegi „w sferze reguł literackich” (np. poematu dygresyjnego)<sup>15</sup>. Jest doza dziejowej ironii w fakcie, że „boska ironia” została po śmierci autora skonsumowana przez systemową (strukturalną) poetykę, przeciwko której się buntowała. Gruba, cienka, ultrasubtelna, rzetelna, dramatyczna, podwójna (dla łóż i parterów), ironia w ironii – wykład chaotycznej genologii w *O niezrozumiałości* sam wydaje się ironiczny, choć autor temu zaprze-

<sup>11</sup>G.W.F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, t. 1, przeł. J. Grabowski, A. Landman, Warszawa 1964, s. 109.

<sup>12</sup>M. Finlay, *The Romantic Irony of Semiotics. Friedrich Schlegel and the Crisis of Representation*, Berlin–New York–Amsterdam 1988, s. 193.

<sup>13</sup>T. Ososiński, dz. cyt., s. 68.

<sup>14</sup>Według Manfreda Franka „ironia jest syntezą dowcipu i alegorii” – dowcip reprezentuje jej aspekt momentalny, punktowy, natomiast alegoria rozciągnięte trwanie w czasie (M. Frank, *The Philosophical Foundations of Early German Romanticism*, przeł. E. Millán-Zaibert, New York 2004, s. 216). Nieco inaczej relację między ironią a alegorią konceptualizuje Paul de Man, który trwaniu alegorii przeciwstawia błyskawicowość ironii (nie dowcipu): „Ironia to struktura synchroniczna, natomiast alegoria wygląda na formę generującą następstwa”. P. de Man, *Retoryka czasowości*, przeł. A. Sosnowski, „Literatura na Świecie” 1999, nr 10-11, s. 238.

<sup>15</sup>A. Okopień-Sławińska, *Ironia romantyczna* [hasło], [w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 2000, s. 222.

cza („Gdy o ironii mówić bez ironii, jak miało to właśnie miejsce...”), by jednak jeszcze przed kropką zmienić zdanie („...w tej samej chwili wpadliśmy w inną i znacznie jaskrawszą [ironię – W.H.]; gdy nie sposób już z ironii wyjść, jak zdaje się to mieć miejsce w tym szkicu o niezrozumiałości”, ON 200). Wywód Schlegla jest prowokacyjnie kontradycyjny, zaś mówiąc o ironii, praktykuje ją – inscenizuje metaforę ustawionych naprzeciw siebie luster, doprowadzając do momentu, w którym „ironia dziczeje i tracimy nad nią władzę” (ON 201), a w duszy czytelnika nastaje ciemność.

To lokalne zmętnienie znaczenia odzwierciedla struktura całego eseju, w którym Ososiński słusznie dostrzega „coś w rodzaju pęknięcia”<sup>16</sup> – na początku Schlegel naigrywa się z czytelników, skarżących się na niezrozumiałość „Athenaeum”, później jednak dokonuje nagłego zwrotu i przeprowadza apologię niezrozumiałości, rozpoczynając się od pytania: „Czyżby jednak niezrozumiałość doprawdy była czymś zdrożnym i lichym?” (ON 201). Nie sposób jednoznacznie zrozumieć, jaki jest stosunek Schlegla do niezrozumiałości, nie należy jednak lekceważyć profetycznej nuty pobrzmiwającej w całym tekście, nawet jeśli wyraża się w żartobliwej formie *buffo*. „Na horyzoncie poezji długo błyskało”, ale dzień, w którym „całe niebo rozgorzeje jednym wielkim płomieniem”, dopiero nadejdzie – skanduje Schlegel w tonie, którego nie powstydziliby się futurystyczny manifest – „zapowiada się nowa, szybkonoga epoka ze skrzydłami u stóp; jutrzienka wzięła siedmiomilowe buty” (ON 202). W tej lotnej epoce *Fragmenty* smakować się będzie „w porze poobiedniego trawienia”, co oznacza, że nastaną czasy całkowitej zrozumiałości, czyli serio, choć nie wiadomo, czy jest to zapowiedź serio, zwłaszcza jeśli serio potraktować wcześniejszy postulat, by „czysto i wiernie” przechować „odrobinę niezrozumiałości”. Schległowska dywinacja wije się niczym arabeskowy wzór, bez ostrzeżenia zmieniając kierunek prognozy: „Jeśli dobrze rozumiem znaki, jakie zdaje się dawać przeznaczenie, to wkrótce zrodzi się nowe pokolenie małych ironii. Zaiste bowiem, gwiazdy mówią o czasach osobliwych” (ON 201). Historiozoficzny firmament niemieckiego filozofa pełen jest sprzecznych „znaków przeznaczenia”. Na horyzoncie grzmi i błyska w zapowiedzi epoki pełnej zrozumiałości, lecz gwiazdy sygnalizują czasy ironii, osłaniającej niezrozumiałość wszechświata. Niebo Schlegla to panoptikum kontrastowych fenomenów, które należy po wróżbiarsku zinterpretować jako znaki – oto scenariusz lektury eseju *O niezrozumiałości*, który jest przecież instrukcją lektury *Fragmentów*, będących z kolei wykładem „poetyckiej poetyki”, czyli ogólnej teorii czytania.

„Ironia to jasna świadomość wiecznej ruchliwości, nieskończenie pełnego chaosu” (F 160) – oto jak rozpoczyna się literacka kosmogonia Schlegla. Ów chaos to dla romantyków „niewyczerpana potencja duchowej pełni – był jakby zapisem tego wszystkiego, co miało i mogło się zdarzyć”<sup>17</sup>. Z chaosu nierozumu wyłania się rozum, którego jednakowoż nie należy przeceniać, gdyż rozumienie odbywa się za cenę nieuniknionej redukcji bogactwa wszechświata. Ironia służy przywracaniu słowom i rzeczom stanu pożądanej potencjalności i aktywizowaniu odbiorców. Znaczenie wyłania się dopiero dzięki nakierowanej na przyszłość i (nie)możliwą syntezę sensu interpretacyjno-dywinacyjnej aktywności czytelnika. Schlegel, komentuje Ososiński, próbuje „zawrzeć w swoim tekście jednocześnie dwie wykluczające się skrajności

<sup>16</sup>T. Ososiński, dz. cyt., s. 54.

<sup>17</sup>W. Szturc, *Ironia romantyczna. Pojęcie, granice i poetyka*, Warszawa 1992, s. 136.

i zostawić czytelnika sam na sam z tymi niemożliwymi do pogodzenia wariantami<sup>18</sup>. Rola odbiorcy w konstelacji prowokacyjnie niejasnych wywodów Schlegla jest zupełnie kluczowa: „Dawno już postanowiłem wdać się w rozmowę z czytelnikiem i na jego oczach, przy nim skonstruować innego, nowego czytelnika na moją modłę – ba, jeśli będzie trzeba, nawet go wydedukować” (ON 192). Złośliwość uwagi wycelowanej w prenumeratorów „Athenaeum” nie podważa wagi zaproszenia – chodzi przede wszystkim o to, aby „wdać się w rozmowę”. Dialogiczność – widoczna np. w *Rozmowie o poezji*, prezentującej wachlarz głosów, z których żaden, inaczej niż w platońskim pierwowzorze, nie ma pozycji dominującej – jest dla Schlegla podstawą sympoezji, czyli sztuki „stapiania indywiduów” (dowcipnie wyrażonej w postulatcie połączenia Jeana Paula i Ludwiga Tiecka w jednego pisarza) polegającej między innymi na „kuszeniu” czytelnika, będącego „kimś żywym i reagującym” (F 29), do współudziału w tworzeniu dzieła<sup>19</sup>. Koncept sympoezji dopełnia teorię poezji progresywnej elementem *team spirit*, choć zarazem dekretuje idiosynkratyczność aktu lektury. Dzieło tworzy się, ujmując rzecz po Ingardenowsku, w wyniku konkretyzacji, zapełniania „miejsc niedookreślenia”, z każdej lektury wyłania się inna całość. Z tego spostrzeżenia, niebulwersującego dla współczesnego czytelnika, romantyk wyciąga teoretyczne konsekwencje – skoro przeznaczeniem poezji jest „wiecznie stawać się”, to klasycznie pomyślana poetyka jest czystą uzurpacją, zabijającą republikańskiego ducha romantycznej sztuki słowa. Jedyną alternatywą jest teoria wywieudziona wprost z wiersza/powieści, którego ma dotyczyć, będąca z konieczności systemem jednokrotnego użytku.

Ironicznej ambiwalencji wpisanej w reguły „poetyckiej poetyki” nie wymyka się ani jej wykład w twórczości Schlegla, ani wyraźnie dwubiegunowa recepcja. Można mówić o „dwóch możliwych odczytaniach ironii romantycznej”<sup>20</sup>, z których pierwsze akcentuje moment koncyliacji, drugie – konflikt. Historia ich rywalizacji nasuwa na myśl paradoks szklanki wody („ironia jest formą paradoksu”, F 17), o której powiedzieć można, że jest do połowy pełna lub odwrotnie – do połowy pusta. Matrycą dla „półpustej” lektury ironii jako samowoli „podmiotu pustego i błahego, któremu nie dostaje siły, aby [...] wypełnić się substancjalną treścią”<sup>21</sup>, jest sławna refutacja Hegla, zaś interpretacji „półpełnej” patronować mógłby, z dużymi zastrzeżeniami, Kierkegaard, który wprawdzie stanowczo odrzucił absolutyzację „mediacji przeciwieństw w wyższym błazeństwie”<sup>22</sup>, charakterystyczną dla autora *Lucyndy*, zarezerwował jednak dla ironii miejsce pierwszego posunięcia w „godnym tego miana życiu człowieka” – „Ironia jest drogą: nie prawdą”<sup>23</sup>.

Rozbieżność prób rozumienia Schlegla, akcentujących bądź autokreację, bądź autodestrukcję, została stematyzowana m.in. przez Jamesa Corby’ego. W artykule *Emphasising the Positive*

<sup>18</sup>T. Ososiński, dz. cyt., s. 55.

<sup>19</sup>Mówi o tym fragment 112: „Pisarz syntetyczny konstruuje i stwarza sobie czytelnika, jakim on powinien być. Nie myśli o nim jako kimś nieruchomym i martwym, lecz kimś żywym i reagującym. To, co wymyślił, przedstawia przed jego oczami stopniowo bądź kusi go, by sam to wymyślił. Nie chce wyrzucić na nim jakiegos określonego wrażenia, lecz wchodzi z nim w święty związek najgłębszej symfiozofii czy sympoezji” (F 29).

<sup>20</sup>A. Bielik-Robson, dz. cyt., s. 200 i następne.

<sup>21</sup>G.W.F. Hegel, dz. cyt., s. 114.

<sup>22</sup>S. Kierkegaard, *Albo-albo*, t. 1, przeł. J. Iwaszkiewicz, Warszawa 1982, s. 227.

<sup>23</sup>Tenże, *O pojęciu ironii z nieustającym odniesieniem do Sokratesa*, przeł. A. Dżakowska, Warszawa 1999, s. 319.

zestawił on ujęcie Fredericka Beisera, uważającego jenajczyka za idealistę zwalczającego sceptycyzm filozofii za pomocą idei samorealizacji w sztuce, z ujęciem Manfreda Franka, portretującego go jako realistę, który odkrywa negatywność leżącą u źródeł poznania. Próba balansu Corby’ego kończy się przechyłem w stronę lektury „półpełnej” – badacz proponuje „położyć nacisk na pozytywność doświadczenia negatywnego”<sup>24</sup>, podobnie jak Marike Finlay, która dostrzega słabą pozytywność „negatywnej utopii dialektycznej”, polegającą na zdolności zaprzeczania fałszywym syntezy<sup>25</sup>. W krańcowo afirmatywnym ujęciu Ernsta Behlera myśl Schlegla, inspirowana tradycją sokratejsko-platońską, cechowała się wręcz „optymistycznym mesjanizmem ze swoją futurystyczną wiarą w możliwość nieskończonego doskonalenia się”<sup>26</sup>. Z wysokości tego stanowiska można runąć ku jego depresyjnemu zaprzeczeniu – rzekomy „optymizm radosnej wolności”<sup>27</sup> jest w odczytaniu Agaty Bielik-Robson zdradliwy, ponieważ Schlegel „ironizuje możliwość osiągnięcia pełnej wolności”, przez co „zacierza wymiar progresywny” konceptu i „nie oferuje żadnej wizji pojednania”<sup>28</sup>. Potencjalnie nieskończona negatywność wytwarzana w akcie „permanentnej parabazy” jest dla filozofki, twierdzącej za Kierkegaardem i Bloomem, że „ironia potrzebuje ograniczenia”, powodem odrzucenia argumentacji Paula de Mana, „poetyckiej inkarnacji” Schlegla. Według dekonstrukcjonisty każda retoryka, poetyka bądź historyczny model ironii musi okazać się „moralnie czcigodną pomyłką”, która w imię „pragnienia rozumienia” przeciwstawia się jej istocie, mianowicie niezrozumiałości: „żadne rozumienie ironii nie będzie nigdy w stanie zapanować nad ironią i jej zatrzymać”, ponieważ ironia „wiąże się z niemożliwością rozumienia”<sup>29</sup>.

Brak zgody w kwestiach tak zasadniczych jak ta, czy Schległowi chodzi o zrozumiałość (według Diltheya<sup>30</sup>), czy niezrozumiałość (według de Mana), czy cechuje go „radosny optymizm” (według Behlera), czy „teutońska ponurość” (według Bootha<sup>31</sup>), nie powinien dziwić, jest bowiem skutkiem ironii, którą Schlegel, w nawiązaniu do parabazy w antycznej komedii oraz błazenady w komedii *dell’arte* („manieri mimicznej zwykłego, dobrego włoskiego *buffo*”, F 15), przedstawiał jako grę teatralnych masek. Zdjęcie jednej odsłania drugą, pod którą kryje się trzecia, stąd raz oczom widza ukazuje się smutne oblicze Pierrota, innym razem uśmiechnięta twarz Arlekina – jak słusznie zauważył Ososiński „istota koncepcji ironii Schlegla polega na tym, że próbuje on nie znaleźć się w ani jednej skrajności, ani w drugiej”<sup>32</sup>.

Ironia romantyczna ma więc strukturę testującą, Schlegel ponawia próby nawiązania dialogu z czytelnikiem, zmusza go do współudziału, domaga się zajęcia stanowiska. Można

<sup>24</sup>J. Corby, *Emphasising the Positive: The Critical Role of Schlegel’s Aesthetics*, „The European Legacy. Toward New Paradigms” 2010, t. 16, nr 6, s. 752.

<sup>25</sup>M. Finlay, dz. cyt., s. 169.

<sup>26</sup>E. Behler, *The Theory of Irony in German Romanticism*, [w:] *Romantic Irony*, red. F. Garber, Budapest 1988, s. 44.

<sup>27</sup>Tamże, s. 45.

<sup>28</sup>A. Bielik-Robson, dz. cyt., s. 208, 210, 216.

<sup>29</sup>P. de Man, *O pojęciu ironii*, [w:] *Ideologia estetyczna*, przeł. A. Przybysławski, Gdańsk 2000, s. 256.

<sup>30</sup>Według Wilhelma Diltheya, jednego z odkrywców Schlegla, był on współtwórcą „nowego, głębszego rodzaju rozumienia” opartego na „intuicji twórczości duchowej”. W. Dilthey, *Budowa świata historycznego w naukach humanistycznych*, przeł. E. Paczkowska-Łągowska, Gdańsk 2004, s. 207.

<sup>31</sup>W. Booth, *A Rhetoric of Irony*, Chicago–London 1975, s. 211.

<sup>32</sup>T. Ososiński, dz. cyt., s. 147.

się skarżyć, że rozmowa nie jest do końca fair, skoro jej inicjator wykazuje się „brakiem istotnego zaangażowania”<sup>33</sup>, sam unika opowiedzenia się po którejkolwiek ze stron. Komentatorzy Schlegla tego komfortu nie mają, nieubłaganą regułą dyskursu filozoficznego oraz literaturoznawczego jest dążenie do względnej inteligibilności – nawet książki naukowe powinny być jako tako zrozumiałe, zwłaszcza dla promotorów i recenzentów. Wydaje się jednak, że perspektywa jest szersza, Schlegel wie, że „ironia poety staje się ironią o nim” (ON 200), że nie dysponuje nadrzędnym autorytetem arcyironisty<sup>34</sup>, a ideał błazeńskiego *à part*, absolutnego dystansu, *schweben*, bycia po dwóch stronach naraz jest raczej hipotezą niż rzeczywistością *Fragmentów* – ironiczna dialektyka została przecież zapośredniczona w sprawdzonych figurach rozumienia, takich jak fragment, alegoria, paradoks itp. Intencja niezrozumiałości musi pozostać zrozumiała, przez co ruch w stronę „absolutnej syntezy absolutnych antytez” (F 64) ma charakter konwencjonalny. „Odrobina niezrozumiałości wystarczy” (ON 202) – negocjuje Schlegel.

Gdyby zabiegi interpretatorów, polegające na przeciąganiu Schlegla na stronę kreacji lub destrukcji, uogólnić symfilarozoficzną metodą „stapiania indywiduów” i ująć na jednym płótnie, stałoby się ono niezłą metaforą ironii, definiowanej przez romantyka jako „stale samotworząca się wymiana dwóch niezgodnych myśli” (F 64). Spór o Schlegla przypomina mecz, w którym tenisiści niestrudzenie przebijają piłkę raz na jedną, raz na drugą stronę kortu, nie mogąc zdobyć decydującego punktu. Samego filozofa, jak się wydaje, interesuje perspektywa piłki zawieszonej na siatce, czyli Wieczysty Net. Jedynie wirtuozerski balans między „przedstawionym a przedstawiającym” (F 61), „możliwością i niemożliwością pełnej komunikacji” (F 27) jawi się jako prawdziwie ironiczne, a zarazem poetyckie i teoretyczne rozwiązanie. Niestety, piłka nie zatrzymuje się na siatce, a moneta puszczona w wirowy ruch w końcu wytraca pęd i przewraca się, ukazując tylko jedną stronę. „Aby móc być jednostronnym – przytomnie zauważa Schlegel – trzeba mieć przynajmniej jedną stronę” (F 107). Choć zdanie to pada w polemice z „harmonijnymi spłyciarzami”, trudno nie dostrzec drzemiącej w nim potencjalnie autoironii, dotyczącej poetyckiego projektu, który przypomina skazaną na porażkę, ale usilnie ponawianą próbę obejrzenia blatu stołu z dwóch stron jednocześnie.

Podręcznik do „poetyckiej poetyki”, gdyby jednak został napisany, byłby książką absolutną, powieścią-encyklopedią, na temat której niejednokrotnie fantazjowali jenajczycy. Musiałaby ona wziąć pod swoje skrzydła postulowaną całość, pomimo iż „nie istnieje jeden nadrzędny język, za pomocą którego owa całość mogłaby zostać opisana”<sup>35</sup>, byłaby to więc publikacja definitywnie paradoksalna, a w konsekwencji nieczytelna. Przypominałaby księgę, zawierającą wszystkie tajemnice przyszłego życia protagonisty powieści Novalisa, Henryka, który kartkował ją bez większego zrozumienia: „Księga podobała mu się nadzwyczajnie, mimo że nie rozumiał z niej ani jednej zgłoski”<sup>36</sup>. „Czysta poetyka” to lektura strawna jedynie dla „czytelni-

<sup>33</sup>Tamże, s. 149.

<sup>34</sup>Schlegel sugeruje taką możliwość, ale natychmiast ją znosi, zgodnie z logiką autokreacji i autodestrukcji: „Jedynym sposobem byłoby znaleźć ironię zdolną pochłaniać wszelkie inne, małe i wielkie, tak by z nich śladu nie zostało – i przyznać muszę, iż właśnie w mojej ironii odczuwam znaczną po temu dyspozycję. Ale i to pomogłoby jedynie na krótko” (ON 201).

<sup>35</sup>M.P. Markowski, dz. cyt., s. XXV.

<sup>36</sup>Novalis, *Henryk von Ofterdingen*, przeł. i oprac. E. Szymani i W. Kunicki, Wrocław 2003, s. 94.

ków potrafiących czytać” (ON 202), którzy w *O niezrozumiałości* są przedmiotem niezupełnie poważnej dywinacji – na razie ludzkość jest tylko „niezręczną nowicjuszką”. Wertując „poetycką poetykę”, czulibyśmy się zatem „powierzchownymi dyletantami”, dziećmi nienauczonymi składania liter: „Poetyka taka musiałaby wszakże wydawać się czymś takim, jak podręcznik do trygonometrii dziecku, które chciałoby malować” (F 93). Schlegel niby pisze podręcznik, ale w istocie nie przestaje malować, rysuje dialektyczne trójkąty i trójkąty w trójkątach, czyli ironiczne fraktale, o których trudno powiedzieć, czy bardziej przybliżają, czy oddalają od założonego ideału – czystej i poetyckiej poetyki.

# SŁOWA KLUCZOWE:

romantyzm

ironia

romantyczna

## ABSTRAKT:

Stworzenie „poetyckiej poetyki” było jednym z licznych postulatów Friedricha Schlegla, które nigdy nie doczekały się realizacji. Myśl romantyka, fragmentaryczna i skrząca się od paradoksów, nie poddaje się łatwej syntezie. Celem artykułu jest zaprezentowanie refleksji poetologicznej autora *Fragmentów* jako konstelacji niesystemowo powiązanych pojęć, które w ujęciu historycznym stanowią pośrednią replikę na poetykę normatywną klasycyzmu. Refleksja teoretyczna jenajczyków, zgodnie z duchem „poezji progresywnej”, przyjmowała formę prowokacyjnie niedomkniętą. Myśli dotyczące samej literatury (ideał powieści-mieszaniny), jak i języka opisu tejże literatury (ideał „czystej poetyki”), zamiast dążyć do konkluzji, manifestują swoją niekonkluzywność. Na straży poetyki otwartej, pozostającej w nieustannym ruchu, stoi „najbardziej wolna ze wszystkich licencji”, czyli ironia, będąca nie tylko tematem wielu fragmentów Schlegla, ale i samą zasadą ich konstrukcji.

# romantyzm jenajski

## Friedrich Schlegel

### NOTA O AUTORZE:

Wojciech Hamerski (1979) – adiunkt Zakładu Literatury Romantyzmu Instytutu Filologii Polskiej UAM w Poznaniu. Zajmuje się literaturą dziewiętnastowieczną. Obecnie pracuje nad zagadnieniem ironii romantycznej i jej recepcją we współczesnej humanistyce. Autor książki *Romantyczna troposfera powieści. Interpretacje prozy Kraszewskiego, Szymanowskiego i Korzeniowskiego* (2010). Redaktor tomów zbiorowych, m.in. *Romantyzm w lustrze postmodernizmu (i odwrotnie)* (2014), *Siła komentarza. Romantyzmy literaturoznawców* (2011), autor artykułów i recenzji publikowanych m.in. w „Przeglądzie Humanistycznym”, „Tekstach Drugich”, „Wieku XIX”, „Poznańskich Studiach Polonistycznych”, „Pamiętniku Literackim”, „Czasie Kultury”. Współautor (z J. Borowczykiem) antologii *Co piłka robi z człowiekiem? Młodość, futbol i literatura* (2012).

# Gatunki autorskie

## – niedostrzeżony problem genologii?

Arkadiusz Kalin

Poetyka momentalna zdawałaby się zakładać likwidację lub przynajmniej znaczne ograniczenie problematyki tradycyjnie przypisanej genologii. Wszak gatunek literacki to wynajdywanie stałości pośród żywiołu literatury, poszukiwanie inwariantów wśród zmienności literackiej: cech wspólnych, stałych, intersubiektywnych – swego rodzaju wzorca będącego idealizacją realności, momentalności, pojedynczego dzieła literackiego. Spojrzenie na problematykę genologiczną z perspektywy konkretnych utworów częstokroć rodziło różne wątpliwości, ba, nie brakowało estetyk literackich negujących w ogóle zasadność taksonomii form gatunkowych – z estetyką Benedetto Crocego na czele. I choć także współcześnie wśród literaturoznawców istnieje całkiem liczne grono skrajnych przeciwników kwalifikacji genologicznych (np. poststrukturalizm inspirowany „późnym” Rolandem Barthes’em czy dekonstrukcjonizm), to genologia odeszła w swych kluczowych rozważaniach daleko od sporu „realistów” z „nominalistami” w duchu średniowiecznego sporu o uniwersalia. Nie o tego typu antynormatywną estetykę literacką w niniejszych rozważaniach też chodzi, a bardziej o zwrócenie uwagi na zjawisko, które może nieco przeformułować niektóre założenia genologiczne – stąd nawiązanie w tytule niniejszego artykułu do klasycznej rozprawy Stefanii Skwarczyńskiej sprzed półwiecza (*Niedostrzeżony problem podstawowy genologii*). Chciałbym od razu zastrzec, że omawiana tu problematyka zapewne nie jest jedną z podstawowych kwestii teorii gatunków, sytuowana była raczej na peryferiach tej dziedziny literaturoznawczej. Niemniej problem to – jak sądzę – dość istotny i zwykle przeoczany lub pomijany, a dotyczy możliwości genologicznej akceptacji autorskich „wynałazków” – utworów, które jednocześnie manifestują nowatorskość i wyjątkowość gatunkową na poziomie pojedynczego dzieła lub grupy utworów tego samego autora, możliwych do zidentyfikowania jako specyficzny autorski „gatunek momentalny”. A zatem chodzi o przypadek, gdy *licentia poetica* obejmuje genologię, o sytuację przeniesienia literackiego *inventio* na poziom paradygmatu, widoczną szczególnie w literaturze ostatniego stulecia. Wcześniej relacja dzieło – wzorzec gatunkowy miała z reguły charakter alegacji (wiernego wypełnienia struktury wzorcowej), tak jak w dawniejszych poetykach normatywnych, albo modyfikacji lub odrzucenia (jak w diagnozowanej niekiedy pozagatunkowości poezji współczesnej). Kwestie te omawiał niegdyś Edward Balcerzan, proponując trzy warianty obecności

gatunków w poezji: klasycystyczny, czyli system gotowy, skodyfikowany i zamknięty, postromantyczny – w którym obowiązuje zmiana: ewolucyjna i rewolucyjna oraz awangardowy, ekstremalnie wynalazczy, co oznaczałoby w praktyce zasadę niemożności gatunku: „Autentycznie nowatorski wiersz liryczny rodzi się poza systemem gatunków. Jest zawsze jednorazowym odkryciem artystycznym. Nie do powielenia”<sup>1</sup>. Ta ostatnia, awangardowa kwalifikacja mogłaby wydawać się niemalże utopijną ideą teoretyczną – badacz większość wierszy przypisywanych tradycyjnie (historycznoliteracko) rozumianej awangardzie (tradycyjnie awangardowych!) przyporządkowywał wariantowi postromantycznemu, a więc przekształceniom modelu genologicznego, awangardową ekstremalną wynalazczość bez poprzedników i potomków ilustrując jedynie twórczością ulubionego poety – Przybosa. Także Michał Głowiński nie wykluczał istnienia utworów nie wpisujących się w przyjętą taksonomię genologiczną, pozagatunkowych: „utwór może być czymś wyjątkowym, niepowtarzalnym, jedynym, nie mieszczącym się w obowiązujących w epoce regułach gatunku – wskażmy choćby przypadek *Pałuby* Irzykowskiego na tle powieści przełomu XIX i XX w. [...]”<sup>2</sup>. Co więcej, badacz rozszerzał tę diagnozę bezgatunkowości na współczesną poezję (rozprawa powstała w 1965 r.): „najbardziej elitarny dział literatury, jakim współcześnie jest poezja, niemal całkowicie wyzwolił się od wszelkich specyfikacji genologicznych”<sup>3</sup>.

Po latach Balcerzan powrócił do dawnych ustaleń, rozszerzając repertuar agatunkowych przykładów w wariacie awangardowym o twórczość Parnickiego, Białoszewskiego, Różewicza, Cortáзара i Ajgiego, dodawał jednak znaczącą uwagę:

Na pytanie: jaki to gatunek? ma się niekiedy ochotę odpowiedzieć, traktując jako nazwy gatunkowe tytuły dzieł [...]. Powiemy więc, że *Donosy rzeczywistości* należą do gatunku „donosów rzeczywistości”, a *Model do składania* reprezentuje genre „model do składania”, z kolei „kartoteka” to gatunek, który spełnia się w utworach Różewicza pt. *Kartoteka* i *Kartoteka rozrzucona* [...]. Powtórzmy: tworzenie „gatunków jednorazowych” prowadzi do rozwiązania genologii pojmowanej tak, jak w dawnych wiekach i w najnowszej kulturze masowej<sup>4</sup>.

Powodowany m.in. tymi spostrzeżeniami poznański badacz przystąpił do projektowania „Nowej Genologii” (nazwanej później „genologią multimedialną”), przystosowanej do współczesnej rzeczywistości kulturowej i ufundowanej na zupełnie odmiennym, uniwersalnym paradygmacie komunikacyjnym. Podobnie inni genolodzy w ostatnich latach zauważali, iż konieczna jest próba zmiany rozumienia pojęcia gatunku, w tym włączenia do niego form pre- i paragatunkowych<sup>5</sup>. Kryzys nominacyjnych mocy porządkujących współczesnego literaturoznawstwa, wynikły z dynamicznych przemian literatury ostatnich dziesięcioleci, próbowano rozwiązać, czerpiąc metodologiczne inspiracje z nowych teorii literaturoznawczych,

<sup>1</sup> E. Balcerzan, *Sytuacja gatunku*, [w:] tegoż, *Przez znaki. Granice autonomii sztuki poetyckiej. Na materiale polskiej poezji współczesnej*, Poznań 1972, s. 169.

<sup>2</sup> M. Głowiński, *Gatunek literacki i problemy poetyki historycznej*, [w:] *Problemy teorii literatury*, t. 2, oprac. H. Markiewicz, Wrocław 1987, s. 134.

<sup>3</sup> Tamże, s. 135.

<sup>4</sup> E. Balcerzan, *Nowe formy w pisarstwie i wynikające stąd porozumienia*, [w:] *Polska genologia literacka*, red. D. Ostaszewska, R. Cudak, Warszawa 2007, s. 261.

<sup>5</sup> Zob. R. Cudak, *Sytuacja gatunków we współczesnej poezji polskiej a perspektywy genologii*, [w:] *Genologia i konteksty*, red. C. P. Dutka, Zielona Góra 2000, s. 37.

a szerzej – humanistycznych (np. lingwistyki, antropologii kulturowej, medioznawstwa, feminizmu), i tworząc nowe propozycje paradygmatów, takich jak wspomniana już genologia multimedialna Balcerzana czy pragmalingwistyczne sięganie po Bachtinowskie gatunki mowy („genry mowy” – A. Wierzbicka). Poszukiwanie „formy bardziej pojemnej”, odpowiadającej współczesnej rzeczywistości kulturowej i sytuowaniu się tekstów literackich poza tradycyjnymi gatunkami, skutkowało nową taksonomią genologiczną rozpoznającą gatunki mieszane, pograniczne, relacje intertekstualne, interferencje, krzyżowanie się postaci gatunkowych (I. Opacki), formy wielorakie (sylwy – R. Nycz), hybrydy gatunkowe (G. Grochowski), przekraczanie granic dziedzinowych humanistyki (gatunki zmacone – C. Geertz) itd. Jednakże „gatunki jednorazowe”, jak je nazwał Balcerzan, były niedostrzegane przez poszczególne koncepty genologiczne lub co najwyżej pozostawały na marginesie zainteresowań teoretyków, wyraźnie objawiały się natomiast przy okazji analiz twórczości konkretnych autorów, szczególnie awangardowych i postawangardowych. **Gatunek momentalny**, jak go roboczo określię, bliższy był więc rozpoznaniom historycznoliterackim, czyli traktowano go jako przypadek literackiego *parole*, a nie systemowego *langue*. Wynikało to zapewne z konstytutywnego dla ontologii gatunkowej przekonania o heteroidentyfikacji – konieczności wystąpienia kontynuacyjnej serii: „Bez mechanizmów naśladowania (adaptacji, pastiszu, trawestacji, przekładu) trudno by było sobie wyobrazić istnienie gatunków”<sup>6</sup>.

By umocować istnienie gatunku momentalnego (autorskiego) w myśleniu o typach literatury, nie trzeba budować nowego paradygmatu genologii, wystarczy, jak sądzę, dopuścić możliwość autoidentyfikacji, czyli wystąpienia serii autorskiej – grupy bądź cyklu utworów jednego pisarza. Co więcej, stanowisko uznające, wydawałoby się, oksymoroniczną momentalność gatunku w ramach nawet pojedynczego dzieła możemy odnaleźć już w dawniejszej koncepcji zasad formatywnych gatunku. Stefania Skwarczyńska – ideowa fundatorka współczesnej polskiej genologii – utrzymywała, wbrew obiegowemu mniemaniu o konieczności repetycji, że, by orzec o istnieniu „przedmiotu genologicznego”, wystarczy jednokrotny jego przejaw w konkretnym utworze, większa liczba dzieł upewnia tylko badacza w diagnozie gatunkowej<sup>7</sup>. Należy dodać, że zaistnienie owego „przedmiotu genologicznego” nie oznaczało jeszcze w tej koncepcji możliwości konstrukcji „pojęcia genologicznego”, ale jednak wskazywało na możliwość samookreślenia gatunkowego nawet pojedynczego utworu<sup>8</sup>. Byłoby to zatem odmienne stanowisko w stosunku do założeń Balcerzana w wariancie awangardowym: uznające możliwość wystąpienia gatunku awangardowego w ramach np. autorskiego cyklu utworów i gatunkowej potencji naśladowczej tkwiącej w dziele pojedynczym (możliwości powtórzenia, przetworzenia tych reguł). Przy okazji w przywołanej pracy Skwarczyńskiej pojawiła się ważna dla niniejszych rozważań kwestia autonomizacji gatunkowej – czyli autorskich określeń dla „wynałazków” genologicznych, włącznie z tworzeniem przez twórców teorii gatunkowych.

<sup>6</sup> E. Balcerzan, *W stronę genologii multimedialnej*, „Teksty Drugie” 1999, nr 6, s. 10.

<sup>7</sup> Zob. S. Skwarczyńska, *Niedostrzeżony problem podstawowy genologii*, [w:] *Problemy teorii literatury*, t. 2, dz. cyt., s. 106-107. Podobne stanowisko, wskazując przy tym na ideowe antecedencje, prezentował kilkadziesiąt lat później Stanisław Balbus: każdy utwór potencjalnie powołuje swoją własną poetykę, można go postrzegać jako gatunek w zarodku, jest on już wcieloną formą artystyczną – zob. S. Balbus, „Zagłada gatunków”, „Teksty Drugie” 1999, nr 6, s. 27.

<sup>8</sup> Koncepcja „przedmiotu genologicznego” należała do najbardziej dyskutowanych elementów teorii Skwarczyńskiej; polemika z ideą odróżnienia przedmiotów od pojęć i nazw genologicznych jest jednym z głównych wątków książki omawiającej teorię badaczki – zob. S. Dąbrowski, *Teoria genologiczna Stefanii Skwarczyńskiej (próba analizy i krytyki)*, Gdańsk 1974.

Badaczka zastrzegła, że „struktura rodzajowa wyłącznie «wydumana», np. «powieść muzyczna» Romain Rollanda, nie jest gatunkiem literackim”<sup>9</sup>. Regulacyjna teoria genologii stworzona przez Skwarczyńską cechowała się dość daleko idącym puryzmem nomenklaturowym – dalej bowiem badaczka dodawała:

W poetyce niemal każdego prądu literackiego odnajdziemy z łatwością takie z pozoru formacji językowej nazwy genologiczne, które jednak budzą nieufność co do swej prawomocności naukowej; przypomnijmy tutaj romantyczny mit, paramit, arabeskę, sławetny *roman-fleuve*, *antiroman*, a nawet wieloznaczną groteskę. Zbyt gościnnie przyjmuje genologia w swoje podwoje owe pseudonazwy genologiczne, zarówno te, które powołał do życia lekkomyślny, impresyjny stosunek do przedmiotu genologicznego, jak i czyste fikcje werbalne, kreacje najczęściej samych pisarzy<sup>10</sup>.

Zostawmy na boku ów „lekkomyślny stosunek do przedmiotu genologicznego”, chciałbym przyjrzeć się natomiast owym przypadkom „wydumanym”, „fikcjom werbalnym”, wykluczonym przez badaczkę.

## Dowody na istnienie

Tego typu twory uwagę badaczy przyciągały zwykle w przypadku oglądu danej twórczości lub formacji artystycznej – nie były one czymś wyjątkowym w historii literatury, szczególnie w przypadku awangardy głoszącej kult nowatorstwa formalnego, także w obrębie gatunków. Z najbardziej znanych przykładów możemy zatem wymienić futurystyczne „kreski i future-ski”, „futuryzy”, „futurogamy”, „namopaniki” itp., którym Grzegorz Gazda odmawiał, odwołując się do terminologii Skwarczyńskiej, miana „przedmiotów genologicznych”<sup>11</sup>. Natomiast w przypadku pokrewnych Tuwimowskich „słopiewni” i „mirohładów” Henryk Pustkowski w tym samym czasie stanowczo opowiadał się za przypisaniem im statusu gatunkowego, dostrzegając też ich kontynuację we współczesnej (początku lat siedemdziesiątych) poezji lingwistycznej: „Charakterystyczne jest dla nazw powyższych to, powtarzamy raz jeszcze, że prezentują one przedmiot genologiczny [...]”. Badacz dalej dodawał:

„Słopiewne” zabiegi Tuwima zdają się być świadomą próbą budowania gatunku lirycznego – będącego poetyckim wyznaniem wiary, wyznaniem, rzec by się chciało, immanentnym – zrealizowanym w samym materiale poetyckim, a nie zapowiadającym, formułującym dopiero zasady dla przyszłych poczynąń literackich. [...] Mirohłady są niejako modelowym gatunkiem ujawniającym „lingwistyczne” nacechowanie utworu na poziomie morfologicznym<sup>12</sup>.

<sup>9</sup> S. Skwarczyńska, dz. cyt., s. 107.

<sup>10</sup> Tamże, s. 111.

<sup>11</sup> Zob. G. Gazda, *O gatunkach polskiej poezji futurystycznej*, [w:] *Z polskich studiów slawistycznych*. Seria 4. *Prace na VII Międzynarodowy Kongres Slawistów w Warszawie 1973*, [cz. 2]: *Nauka o literaturze*, red. M. Janion i in., Warszawa 1972, s. 236-237.

<sup>12</sup> H. Pustkowski, *Próba gatunkowego określenia „mirohładów” – „słopiewni”*, [w:] *Z polskich studiów slawistycznych*, dz. cyt., s. 245-246. Cykle Tuwima zaintrygowały Romana Ingardena na tyle, że poświęcił im jeszcze przed wojną studium sytuujące je na pograniczach literatury – zob. R. Ingarden, *Graniczny wypadek dzieła literackiego*, [w:] tegoż, *Szkice z filozofii literatury*, Kraków 2000, s. 89-96.

Po latach badacz będzie jednak ostrożniej formułował genologiczną atrybucję – rozróżniając mirohlady (nie będące według niego gatunkiem) od słopiewni (skłaniając się do przypisania im rangi przedmiotu genologicznego)<sup>13</sup>.

Tę tradycję awangardowych lingwistycznych eksperymentów podjął mistrz innowacji gatunkowych – Miron Białoszewski, twórca takich form, jak szумы, zlepy, ciągi, donosy, toki, przecieki, docieki, zanoty, zapaly, leżenia, awanturki, śnitki, frywole, wyrwyki, ziewanny, homeryki, awanturki, faramuszki, podfruwaje, fatygi, leżenia itd. Znaczna część tych *quasi*-gatunkowych określeń to neologizmy, akcentujące eksperyment i nowatorstwo formy – będącej wyrazem sytuacyjności i aktualności (momentalności) stanów egzystencjalnych i aktów mowy<sup>14</sup>. Interpretatorzy tych dziwnych cykli poetyckich Białoszewskiego zwrócili uwagę na ich status okołogatunkowy (paragatunkowy)<sup>15</sup>, Michał Głowiński nazwał je „gatunkami domowymi i amatorskimi”<sup>16</sup>, a Wiesława Wantuch w analizie systemu genologicznego poety podkreślała gatunkową samozwrotność tych śmiałych form: „Danych o gatunku «awanturek» dostarcza praktyka, czyli wiersze tą nazwą objęte. Tą drogą oczekiwania odbiorcy, rozbudzone na wstępie, podlegają korekcie podczas lektury. Pojęcie wypełnia się, gdy poznajemy przedmiot genologiczny”<sup>17</sup>.

Również w obrębie poetyckiego nurtu lingwistycznego sytuuje się twórczość innego ważnego poety – Witolda Wirpszy. Joanna Grądział-Wójcik, omawiając specyfikę gatunkową tej twórczości, wyróżniła grupę wierszy autorefleksyjnych podejmujących grę z czytelnikiem na poziomie metaliterackim, będących zarazem autorskim projektem gatunkowym. Owe wiersze warsztatowe, autotematyczne, określiła mianem „gatunków prywatnych”, które stanowiłyby autorską odpowiedź na zanik tradycyjnych rozróżnień gatunkowych we współczesnej poezji:

Może mamy zatem w poezji czas „gatunków prywatnych”, w których autor zawiera porozumienie z czytelnikiem na własną odpowiedzialność? Nie byłyby to czyste gatunki *sensu stricto*, ale formy do nich zbliżone i aspirujące do rozpoznawalności w kontekście twórczości danego autora. [...] Jeśli istnieją nazwy gatunkowe, jeśli pojawia się zespół powielanych reguł, specyficzna gramatyka powtarzalna w ramach jednostkowej twórczości, narzucony, zaprojektowany tryb lektury – jak w przypadku wymienionych propozycji Wirpszy – to można zaryzykować twierdzenie, iż przynajmniej część autorskich pomysłów ma ambicje gatunkowe<sup>18</sup>.

<sup>13</sup>Zob. H. Pustkowski, hasła *Mirohlady*, *Słopiewnie*, [w:] *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, S. Tynecka-Makowska, Kraków 2006.

<sup>14</sup>Przegląd tych neologizmów genologicznych znajduje się w ostatnim rozdziale pracy A. Świrek, *Z gatunkiem czy bez... O twórczości Mirona Białoszewskiego*, Zielona Góra 1997.

<sup>15</sup>Zob. J. Sławiński, *Miron Białoszewski „Leżenia”*, [w:] *Genologia polska. Wybór tekstów*, oprac. E. Miodońska-Brookes, A. Kulawik, M. Tatara, Warszawa 1983, s. 527-528.

<sup>16</sup>Zob. M. Głowiński, *Białoszewskiego gatunki codzienne*, [w:] tegoż, *Narracje literackie i nieliterackie*, Kraków 1997, s. 174.

<sup>17</sup>W. Wantuch, *Miron Białoszewski w poszukiwaniu gatunków lirycznych*, [w:] *Polska genologia. Gatunek w literaturze współczesnej*, red. R. Cudak, Warszawa 2009, s. 374.

<sup>18</sup>J. Grądział-Wójcik, „Gry gatunkowe” na przykładzie poezji Witolda Wirpszy, [w:] *Genologia dzisiaj*, red. W. Bolecki, I. Opacki, Warszawa 2000, s. 85.

Podobnie Piotr Michałowski w analizie genologicznej twórczości Szymborskiej (a szerzej – poezji współczesnej) wśród kilku rodzajów odniesień gatunkowych wyróżnia niewielką grupę „wynałazków formy” określonych też przez badacza jako „wynałazki autorskie”, gdzie strategią nadrzędną jest zasada korekty, natomiast brakuje neologizmów gatunkowych, tak jak u futurystów czy w twórczości Białoszewskiego. Niestety uwag tych badacz nie rozwija szerzej i nie ilustruje przykładami utworów. Także w ogólnym pejzażu genologicznym poezji Michałowski umieszcza „wynałazki formy” – „gatunki jednorazowe”, również pozostawiając to bez eksplikacji<sup>19</sup>.

Pozostając przy Szymborskiej, należy zauważyć, że tego typu „gatunki prywatne” odnajdziemy również w twórczości zdecydowanie humorystycznej, czego przykładem mogą być wymyślane przez noblistkę lepiej, moskaliki, rajzerfiberki, odwódki, altruistki itd. (m.in. zamieszczone w wydany niedawno zbiorze pt. *Błysk rewolwru*). Także Stanisław Barańczak nie stronił od tego typu zabaw literackich, o czym m.in. świadczy prywatna teoria gatunków przedstawiona w książce *Pegaz zdębiał* (np. obleśnik, monsteryk, poliględźba) – nawiązującej już tytułem do dawnego Tuwimowskiego zbioru poezji kuriozalnej.

Ta całkiem pokaźna garść przykładów pozwala na konstatację, że możemy zaobserwować (przynajmniej w poezji) zjawisko autorskiego pomysłu na włączenie gatunku w obszar jawnej kreacji autorskiej. Powyższe uwagi formułowane były zwykle w ramach analiz konkretnej twórczości aniżeli teoretycznego namysłu genologów, a jeśli już, to w tym drugim przypadku zdawkowo – Włodzimierz Bolecki w krótkim wstępie do genologicznego numeru „Tekstów Drugich” pisał o potocznym (?) przekonaniu „o bezużyteczności genologicznych taksonomii spowodowanej dążeniem pisarzy (szczególnie poetów) do jednorazowej gatunkowości wielu tekstów [...]”<sup>20</sup>. Trudno chyba jednak mówić o potocznym mniemaniu w tym względzie, bowiem bodaj jedynym rodzimym genologiem, który zauważył problem „gatunków jednorazowych” w szerszym kontekście teorii genologii był Romuald Cudak w artykule o dekadę późniejszym<sup>21</sup>. Utwory tego typu w krótkim omówieniu badacz ten określił, podobnie jak Grądział-Wójcik, zbiorczym mianem „gatunków prywatnych” (zaliczając jednak do nich również tego typu hybrydy jak „łże-dziennik” Konwickiego).

Przywołane tu określenia różnej proveniencji (gatunek jednokrotny, momentalny, domowy, prywatny, wynałazek formy itp.) odnoszące się do tego samego z reguły zjawiska, choć akcentujące różne jego aspekty, proponuję ujednolicić wspólną formułą **gatunków autorskich**. „Gatunek jednorazowy” (Balcerzan) o tyle jest nieadekwatny, że może odnosić się do cyklu utworów, a nawet w przypadku pojedynczego utworu autor może przywiązać się do swojego literackiego „wynałazku” i kontynuować go w przyszłości (*casus* „kartoteki” Różewicza), a także mogą znaleźć się następcy (jak w przypadku chętnie naśladowanych

<sup>19</sup>Zob. P. Michałowski, *Gatunki i konwencje w poezji*, [w:] *Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze*, red. W. Bolecki, R. Nycz, Warszawa 2002, s. 311, 315 (artykuł ten włączony został do książki Michałowskiego pt. *Głosy, formy, światy. Warianty poezji nowoczesnej*, Kraków 2008, odpowiednio s. 80-81, 85).

<sup>20</sup>W. Bolecki, *O gatunkach to i owo*, „Teksty Drugie” 1999, nr 6, s. 5.

<sup>21</sup>Zob. R. Cudak, *Genologia i literatura współczesna. Prolegomena*, [w:] *Polska genologia. Gatunek w literaturze współczesnej*, dz. cyt., s. 35-37.

moskalików Szymborskiej<sup>22</sup>). Z kolei „gatunek prywatny” mógłby sugerować ukrycie przed odbiorcą genologicznej atrybucji utworu, analogicznie do pojęcia ironii prywatnej, a przecież nie zawsze tak jest, czasem wręcz taki neogatunek manifestuje się tytułem utworu czy cyklu. Proponowane przeze mnie określenie też nie jest do końca wolne od wieloznaczności, być może oryginalniejsza byłaby nominacja „gatunek auktorialny”, lecz nazwa ta pojawiła się już w dyskursie teoretycznym w innym znaczeniu<sup>23</sup>.

Ogólna nazwa „gatunek autorski” podkreśla bytową paradoksalność tych konstruktów literackich, gatunków cechujących się wyraźnym stemplem autorskim, jest to bowiem manifestacyjna kreacja na poziomie *langue* literackiego – jako *novum* artystyczne wyrażenie sugeruje się gatunek. Wskazanie na autora w tej nazwie podkreśla konstytutywną cechę gatunku autorskiego – przesunięcie akcentu wynalazczości formalnej na paradygmat gatunkowy, to nie tylko łamanie konwencji, ale wytwarzanie nowej, choć w zamierzeniu „fałszywej” w stosunku do tradycji. Gatunki autorskie odznaczają się autoreferencjalnością stworzonego modelu (tłumaczącego się głównie przez samego siebie). Michał Głowiński podkreślał, że gatunek jest elementem konwencji literackiej – w przypadku gatunków autorskich jest to gra z samą konwencją gatunku jako takiego (i jego bardzo różnorodnych dystynkcji), obecną w przestrzeni hermeneutycznej nadawcy i odbiorcy<sup>24</sup>. Autor stwarza własny model twórczy (lub znacząco modyfikuje istniejący) i podejmuje tym samym grę z genologicznym „horyzontem oczekiwań” odbiorcy – przenosi zatem komunikacyjną interakcję na poziom jawnie metaliteracki. Utwory spod szyldu gatunku autorskiego cechuje wysoka świadomość formy (i narzucania własnych rygorów) – nawet w przypadku pozornego bezładu języka i struktury jak u Białoszewskiego – czyli gry konwencji i dekonwencjonalizacji proponowanej czytelnikowi. W związku z tym gatunki autorskie zawsze cechuje w jakimś stopniu ludyczność. Jest to zatem pseudoapologia tradycji w imię anarchii (często pełnej humoru i gry z odbiorcą) – inne rozegranie banalnej opozycji tradycjonalizmu i nowatorstwa aniżeli zwyczajowe opowiedzenie się po którejś ze stron (klasycy, „paseiści” *versus* romantycy, awangarda, „barbarzyńcy” itp.). Autorska nazwa gatunkowa nie wyklucza zresztą przypisania utworu do tradycyjnych form gatunkowych, ale jako genologiczna praktyka artystyczna jest znaczącą propozycją twórcy: autorska nazwa gatunkowa stanowi istotną wskazówkę interpretacyjną, ważniejszą i może trafniejszą niż w przypadku tradycyjnej kwalifikacji gatunkowej, jest czynnikiem **sensotwórczym** – i na tym polega jeden z głównych aspektów gatunku autorskiego.

Przyjęcie założenia o istnieniu gatunków autorskich może budzić różne wątpliwości metodologiczne (np. jak wskazywałem – wpisują się one w koncepcję Skwarczyńskiej, ale jedno-

<sup>22</sup>W związku z tym Balcerzan omawia je jako przykład nowego gatunku – zob. E. Balcerzan, *W stronę genologii multimedialnej*, dz. cyt., s. 10-12.

<sup>23</sup>Tego określenia, zapożyczonego z formuły „narracja auktorialna” Stanzla, użyła Halina Grzmil-Tylutki w typologii gatunków inspirowanej francuskimi teoriami dyskursu oraz Bachtinowskimi gatunkami mowy. W ujęciu badaczki gatunki auktorialne oznaczają autokategoryzacje tekstów dokonane przez ich autorów lub redaktorów, respektujące jednak konwencjonalne terminy gatunkowe (przykładem są tu nazwy rubryk prasowych, określenia typu prolog, wstęp czy przywołanie określań gatunkowych w tytułach typu oda, sonet, ballada itp.). Praktyki denominacyjne gatunków auktorialnych w rozumieniu autorki rozprawy oznaczałyby rekategoryzację tekstu, tzn. zmianę macierzystego kontekstu typologicznego – np. użycie listu w reklamie, anegdota jako toastu itp.). Problematyka literackich gatunków autorskich, którą się zajmuję, nie jest tu rozważana – zob. H. Grzmil-Tylutki, *Gatunek w świetle francuskiej teorii dyskursu*, Kraków 2007, s. 128-146.

<sup>24</sup>Tę hermeneutykę genologiczną podkreślał S. Balbus, dz. cyt.

częściej przez zamysł autorskich określeń gatunkowych z niej się wykluczają), lecz nawet jeśli uznamy je za formy paragenologiczne, to nie ma powodu, by eliminować je z przeformułowanej ostatnimi czasy i tak różnorodnie inspirowanej współczesnej genologii. Wraz z rozluźnieniem (poszerzeniem) i przeformułowaniem reguł gatunkowych można zaobserwować większe przyzwolenie na autorskie określenia, a tym samym poniekąd na gatunki autorskie, co chociażby można dostrzec już na przykładzie odrzucanej przez Skwarczyńską powieści-rzeki (*roman-fleuve*) jako odmiany gatunkowej powieści, dziś powszechnie akceptowanej. Koncepcja gatunków autorskich pozwala przede wszystkim na uniknięcie nierozstrzygalnych w istocie genologicznych dywagacji dotyczących np. kwestii, czy słopiewnie są bardziej gatunkiem niż mirohłady i o ile bardziej...

### „Maniufaktura” gatunkowa

Zasadność wyróżnienia kategorii gatunków autorskich chciałbym umocnić, prezentując jeszcze jeden przykład tego typu kreacji literackiej, autorstwa Marii Peszek. Artystka ta postrzegana jest przede wszystkim jako piosenkarka, szczególnie w kontekście jej obrazoburczej i skandalizującej twórczości, ale jej dorobek artystyczny jest znacznie bardziej różnorodny i bogaty. Pochodząca ze znanej krakowskiej rodziny teatralnej przyszła piosenkarka zaczynała od tradycyjnej kariery scenicznej – współpracowała m.in. z Jerzym Grzegorzewskim, otrzymała kilka prestiżowych nagród teatralnych, wykreowała kilkanaście ról w teatrze telewizji. Eksperymentowała również z nowymi mediami – m.in. występując w videooperze. Z tych doświadczeń Peszek korzystała później, tworząc rozbudowane widowiska sceniczne przybierające często postać performansów, występując w teledyskach i realizując projekty multimedialne przy okazji każdej płyty. Wydając w 2008 roku drugi muzyczny album pt. *maria Awaria*, artystka dała się też poznać jako autorka *bezwstydnika*, tomu poetyckiego uzupełniającego projekt muzyczny. Przywołałem wcześniejsze zaplecze artystyczne Peszek, albowiem przykład tego zbioru tekstów ukazuje też przemiany literatury w interakcji z różnymi mediami i nowymi sytuacjami komunikacyjnymi, w związku z czym tradycyjna genologia bywa bezradna (reakcją na tę zmianę kulturowej sytuacji literatury był m.in. koncept genologii multimedialnej Balcerzana). Tom poetycki Peszek, poza swoją autonomiczną wartością literacką, może ujawnić w interesującym kontekście relacje literatury z innymi mediami.

Używam tu tradycyjnego określenia „tom poetycki”, chociaż kwalifikacja tego wydawnictwa nie jest jednoznaczna, ponieważ należałoby precyzyjniej mówić o albumie poetycko-fotograficznym imitującym intymistyczny diariusz literacki. Zawiera on nie tylko zapis w eksperymentalnej typografii tekstów piosenek obecnych na płycie, często w wersjach alternatywnych, ale również wiersze dodatkowe, a także jedno- i dwuwiersowe „próbki poetyckie” przeplatane fotografiami artystycznie komentującymi treść książki, ukazującymi artystkę w prywatnych, choć najczęściej inscenizowanych sytuacjach, co podkreśla intymny, a jednocześnie prowokacyjny (sztuczny) charakter tomu. Na *bezwstydnik* składają się zatem nie tylko teksty piosenek z płyty *maria Awaria*, ale także „maniufaktury”, czyli utwory pisane swego czasu do czasopisma „Elle” oraz „nędzne frędzle”, które są formami epigramatycznymi (określonymi też jako „sny frazy wyrazy”).

Nazwa zbioru tekstów Marii Peszek jest neosemantyzmem charakteryzującym jego zawartość tekstową, powstałym od miana człowieka bezwstydnego, pozbawionego skromności, a jednocześnie stanowi, przez skojarzenie z częstą tytułarną formułą gatunkową oraz z rzeczownikowym określeniem „braku wstydu”, kontaminację (neologizm) odsyłającą do „dziennika” i „bezwstydu”. „Bezwstydnik” – jak można domniemywać nawet przed lekturą książki – to dzieło o cechach dziennika intymnego, ujawniające prywatność autora, a jednocześnie prowokujące, łamiące tabu obyczajowe, a nawet nieprzyzwoite w przekazywanych treściach. Taka presupozycja odbiorcza znajduje potwierdzenie w definicji przytoczonej na stronach tytułowych, będącej zestawieniem znaczeń rzeczywistych z fikcyjnymi, które jednocześnie zaskakuje czytelnika dodatkową konotacją:

### **bezwstydnik**

bot. sromotnik bezwstydnny phallus impudicus

pot. człowiek pozbawiony wstydu libertyn rozpustnik hulaka

lit. forma literacka cechująca się wartością dokumentalną i liryką wyznania kojarzona z zapiskami w intymnym dzienniku odrzucająca pojęcie wstydu i postulująca radykalność wywodu charakterystyczna dla hedonizmu mistycznego<sup>25</sup>

Pierwsze z wymienionych znaczeń nie pojawia się tu przypadkowo lub tylko z ewentualnej skrupulatności definicyjnej. Ów sromotnik bezwstydnny to rodzaj grzyba o kształcie męskiego członka (a więc o „nieprzyzwoitym”, bezwstydnym wyglądzie), co więcej, „sromotnik” to ze staropolskiego: osoba siejąca zgorszenie, budząca zawstydzenie. Jeżeli odniesiemy to do drugiego z przytoczonych znaczeń („człowiek pozbawiony wstydu, libertyn, rozpustnik, hulaka” – ale to przecież także synonim „zbereźnika”, „gorszyciela”, „demoralizatora”, a nawet „świntucha”), ujawnia się wówczas dodatkowa charakterystyka tomu – zawierającego treści śmiało pod względem obyczajowym i erotycznym, powiązane jednak z pewnego rodzaju przyjemnością, użyciem. Nieprzypadkowo też cały zbiór kończy utwór *muchomor* („by się pozbyć złych humorów / robię zupę z muchomorów”), które mogą się kojarzyć ze sromotnikami (choć ściśle rzecz biorąc, muchomor sromotnikowy to inny gatunek grzyba aniżeli sromotnik bezwstydnny).

Owa *quasi*-definicja encyklopedyczna „bezwstydnika” uzupełniona została o drugą, będącą już całkowicie tworem fantazji, a wyjaśniającą sens „hedonizmu mistycznego”:

### **hedonizm mistyczny**

od gr. hedone = przyjemność nurt w sztuce wywodzący się bezpośrednio z wulgaryzmu magicznego proklamujący niepodległość sumienia zobacz też: geometria pieprzenna \ **katechizm**

Ten żart encyklopedyczny ma stwarzać wrażenie rozbudowanej estetyki autorskiej obejmującej specyficzną ideologię artystyczną, tematykę, postawę autorską, postać gatunkową itp. oraz operującej siatką wyspecjalizowanych terminów, wyimkowo tylko przytaczanych („zobacz też: geometria pieprzenna \ **katechizm**”). Mamy prawo zatem potraktować „bezwstydnik”

<sup>25</sup>M. Peszek, *bezwstydnik*, Warszawa 2008. Zachowuję oryginalną grafie tomu. Tu i dalej nie podaję dokładnej lokalizacji cytacji, ze względu na brak numeracji stronicowej.

nik” jako autorskie określenie **formy gatunkowej** obejmującej wyspecjalizowane **odmiany gatunkowe** (wyróżnione w tomie trzy typy poetyckiej ekspresji o wieloznacznych nazwach: „maria awaria”, „maniu faktura”, „nędzne frędzle”). Z punktu widzenia tradycyjnej typologii owe „bezwstydniki” można by zaliczyć w większości do erotyków, najczęściej definiowanych ogólnikowo jako odmiana rodzajowa liryki (liryka miłosna), choć jest to określenie genologicznie dalece nieprecyzyjne i sprawiające spore problemy definicyjne<sup>26</sup>. „Bezwstydnik” jako gatunek jest manifestacją erotyki specyficznej: śmiałej, często somatycznej, seksualnej przyjemności, naruszającej językowe i społeczne granice wyrażania seksualności. W *bezwstydniku* znajdziemy erotykę przedstawianą o wiele śmielej niż w tekstach na płycie, która zbulwersowała wielu odbiorców. Ale jednocześnie jest ona podana w tonacji lirycznej – wyraża stan emocjonalny, a także podlega poetyce oniryzmu. Seks i sen to pojęcia spokrewnione w tej poezji na zasadzie metonimicznej przyległości w życiu intymnym. Problematyka społecznych (bo choćby odgrywanych scenicznie – także w szerokim sensie) ról płci i łamanie obyczajowych tabu przez subwersywny podmiot w *marii Awarii* odsyła nas wprost do problematyki obecnej w *gender studies* (np. wiersze *suka*, *list kobiety do redakcji elle*).

Pozostańmy jednak przy gatunkowej specjalizacji autorskiej, dobrze oddającej charakter tej twórczości. „Bezwstydnik” to forma niby-gatunkowa, wymyślona na użytek pojedynczego zbioru tekstów, uzasadniona fikcyjną definicją genologiczną i obecnością trzech „podgatunków” wyraźnie wyodrębnionych formalnie i tematycznie. Autorska nazwa gatunkowa temu sygnalizuje coś więcej niż tylko jednorazowe przypadki mowy poetyckiej, nieulegające konwencjonalizacji, mają bowiem one znamiona cyklu poetyckiego. Śmiała problematyka obyczajowa utworów znajduje swe odbicie w nowej, autorskiej formie erotyku implikującej również społeczną prowokację. „Marie awarie”, „maniu faktury” czy „nędzne frędzle” w swej lapidarności, a jednocześnie językowej sprawności mogą kojarzyć się wyrobionemu czytelnikowi z „leżeniami”, „frywolami” czy „ziewannami”. Nie bez powodu przywołuję tu wynalazczość genologiczną Białoszewskiego, albowiem najbliższą analogię dla „bezwstydnika” Marii Peszek odnajdziemy właśnie w dziele tego poety. Owe dziwaczne i zabawne nazwy gatunkowe autora *Szumów*, *zlepów*, *ciągów* pseudonimują zwykle podstawową formułę jego twórczości – kryptodziennik intymny, będący jednocześnie kreacją poetycką w odróżnieniu od rzeczywistego, już ściśle prywatnego dziennika intymnego pisarza<sup>27</sup>. W tekstach Peszek, tak jak i u Białoszewskiego, dostrzec można codzienność jako dominantę tematyczną – realizowaną w *bezwstydniku* przez momentalność. Impresje te to zapisy chwilowych wzruszeń, pomysłów, refleksów rzeczywistości – tak jak np. w wierszu *skwar\_ek* (opis upału miejskiego) lub *szczur* (oddający nastrój w pochmurny dzień). To również poezja lingwistyczna – skupiona na grze słów, tworząca neologizmy i neosemantyzmy, nadorganizowana przez rym, a przede wszystkim korzystająca z języka mówionego, choć w odróżnieniu od „gadania” Białoszewskiego są to głównie ekspresje intymności.

Tom Marii Peszek zdradza jednak jeszcze jeden trop awangardowej inspiracji, niedostrzegany w omówieniach czy recenzjach tej twórczości – fakt poetyckiego współautorstwa. Niektó-

<sup>26</sup>O czym choćby świadczy brak hasła „erotyk” w podstawowych kompendiach: *Słowniku terminów literackich* pod red. J. Sławińskiego czy w *Słowniku rodzajów i gatunków literackich* pod red. G. Gazdy i S. Tyneckiej-Makowskiej.

<sup>27</sup>Zob. M. Głowiński, *Białoszewskiego gatunki codzienne*, dz. cyt., s. 175.

re teksty na obu pierwszych autorskich płytach oraz w *bezwstydniku* sygnowane są skrótem „feat. pjl”, co w tomiku rozszyfrowane zostało jako „featuring peter-jörg lachmann”. Ten zapis odsyła nas do zapomnianego neoawangardowego poety z pokolenia ‘56 (pokolenia *Współczesności*) Piotra Lachmanna, także artysty sztuki videoteatru, z którym już wcześniej współpracowali Jan i Maria Peszkowie<sup>28</sup>.

Sięgnięcie przez Marię Peszek po formułę gatunku autorskiego to poszukiwanie formy bardziej uniwersalnej, odpowiadającej współczesnej rzeczywistości kulturowej, w tym medialnemu i performatywnemu uwikłaniu tej twórczości, gdy tradycyjne kwalifikacje gatunkowe odnoszące się do literackości, sceniczności czy muzyczności już nie wystarczają. A przecież już wcześniej Białoszewski był również „poetą aktywnym”, performerem – o czym świadczą jego działania teatralne czy „gadania” własnej poezji, zarejestrowane na magnetofonie, które zremiksowane i opublikowane muzycznie wydane zostały w 2014 roku w czteropłytowej serii *Białoszewski do słuchu*. Gatunki funkcjonują jako instytucje społeczne, odzwierciedlają zatem nie tylko idee artystyczne, ale także ideologie danego społeczeństwa, momentu historycznego<sup>29</sup>. Stąd można przypuszczać – jak w przypadku „bezwstydników” Marii Peszek, że nienormalność gatunkowa, zakłócenia czystości wzorca, wynalazczość mogą być przejawem buntu, odszczepieństwa społecznego, chęci polemiki z dominującą ideologią. Mamy tu do czynienia z **literaturą pojmowaną performatywnie** – taki gatunek autorski byłby działaniem, chęcią zmiany, wpłynięcia na czytelnika, a jednocześnie towarzyszą mu zabiegi sceniczne i kontekst multimedialny, co bliskie staje się idei teatralizacji sztuki eksperymentalnej (sztuki *performance*) – podobnie zresztą jak to miało miejsce w początkach XX wieku wraz z wystąpieniami pierwszych awangardystów (trudno właściwie zinterpretować teksty futurystów, dadaistów czy surrealistów, pomijając performatywne aspekty działania i sceniczności charakterystyczne dla tych formacji)<sup>30</sup>.

## Pytania (i odpowiedzi)

Propozycja badawczego ukonstytuowania gatunku autorskiego rodzi oczywiście wiele pytań i wątpliwości, które powinny być poddane dyskusji. Oto niektóre z nich. Kwestia uniwersalności rodzajowej – przytoczone powyżej przykłady to jednak formy zwykle krótkie, przynależne liryce (choć przypadki „kartoteki”, powieści Parnickiego czy *Pałuby* wskazywały też na inno-rodzajową twórczość). Rozpoznanie omawianych gatunków autorskich było możliwe dzięki autoidentyfikacji utworów występujących w jakiejś konfiguracji (np. cyklu), co stanowiło odpowiednik tradycyjnej zasady formatywnej gatunku – powtarzalności. Czy samoistne dzieło

<sup>28</sup>Piotr/Peter Lachmann to ciekawa postać o podwójnej tożsamości etnicznej (stąd zachowuję preferowaną przez artystę alternację w zapisie imienia) – poeta, eseista, tłumacz i reżyser teatralny, urodzony w 1936 r. w niemieckim Gliwicz (Gliwiczach), śląski Niemiec, który został z rodziną w powojennej Polsce, debiutował po polsku, po wyemigrowaniu do Niemiec publikował poezję m.in. w Iwaskiewiczowskiej „Twórczości”, przekładał na polski Georga Büchnera, Paula Celana czy E.T.A Hoffmanna, z kolei niemczyźnie przyswajał Miłosza, Andrzejewskiego, Czapkowskiego, Kołakowskiego, Ingardena, Witkacego czy Różewicza, z którym był zaprzyjaźniony. W latach osiemdziesiątych powrócił do Polski i stworzył w Warszawie niezwykle eksperymentalny videoteatr „Poza”.

<sup>29</sup>Zob. np. T. Todorov, *O pochodzeniu gatunków*, przeł. A. Labuda, „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 3, s. 313.

<sup>30</sup>Szerzej o medialnym i performatywnym kontekście tej twórczości pisałem w artykule „bezwstydnik” Marii Peszek – *literatura jako performans*, [w:] *Literatura w mediach. Media w literaturze III. Nowe wizerunki*, red. K. Taborska, W. Kuska, Gorzów Wielkopolski 2014, s. 115-134.

także można objąć formułą gatunku autorskiego – np. *Pałubę* Irzykowskiego? Ale przecież mimo braku wyraźnego paragenologicznego tytułu Irzykowski dzieło to tworzył niewątpliwie ze świadomością nowatorstwa gatunkowego, jako składową swego eksperymentu formalnego. Co więcej *Pałuba* miała kontynuację w powieści autotematycznej (przede wszystkim w *Miażdze* Andrzejewskiego); podobnie *Upadek* Camusa, sam czerpiąc z *Notatek z podziemia* Dostojewskiego, zapoczątkował ciąg tekstów w literaturze polskiej opartych na monologu wypowiedzianym i specyficznej problematyce egzystencjalnej. Czy dawne gatunki, naznaczone wyraźnym piętnem autorstwa (z tych najbardziej znanych to np. *essai* Montaigne’a) można również objąć tą formułą? I czy esej w równym stopniu jak np. anakreontyk? I na odwrót – czy gdyby Różewiczowska „kartoteka” znalazła grono naśladowców, to przestałaby być gatunkiem autorskim, stając się po prostu pełnoprawnym gatunkiem? A może wyróżnienie gatunków autorskich wymaga głębszej zmiany w myśleniu teoretycznym o formach literackich? Albowiem fantazmatyczny do tej pory status tych twórców w genologii przypominał sytuację z opowiadki Stanisława Lema o smokach prawdopodobieństwa, które – jak wiadomo – nie istnieją, ale każdy na swój własny sposób...

# SŁOWA KLUCZOWE:

*literatura  
polska*

*genologia*

GATUNKI AUTORSKIE

## ABSTRAKT:

W artykule autor rozważa genologiczną możliwość wyróżnienia kategorii gatunku momentalnego – gatunku autorskiego. Przytoczone zostały teoretyczne próby polskiej genologii rozważające kwestię genologicznej akceptacji autorskich „wynałazków” – utworów, które manifestują nowatorskość i wyjątkowość gatunkową na poziomie pojedynczego dzieła lub grupy utworów tego samego autora, możliwych do zidentyfikowania jako specyficzny gatunek autorski. A zatem chodzi o przypadek „gatunków jednorazowych” – gdy *licentia poetica* obejmuje genologię, o sytuację przeniesienia literackiego *inventio* na poziom paradygmatu, widoczną szczególnie w literaturze ostatniego stulecia. Rozważania tego typu najlepiej widoczne były w oglądzie konkretnej twórczości – szczególnie awangardowej i neoawangardowej: m.in. futurystów, Juliana Tuwima, Mirona Białoszewskiego, Witolda Wirpisy czy w żartobliwej poezji Wisławy Szymborskiej i Stanisława Barańczaka. Najnowszą egzemplifikacją gatunku autorskiego w artykule stały się utwory zebrane w tomie poetyckim Marii Peszek pt. *bezwstydnik*, który stanowi też ciekawy przykład funkcjonowania tego typu specyfikacji gatunkowej w kontekście medialnym i performatywnym.

*poetyka momentalna*

# Maria Peszek

gatunek

## **NOTA O AUTORZE:**

Arkadiusz Kalin – ur. 1974, absolwent polonistyki na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, doktor nauk humanistycznych, adiunkt PWSZ im. Jakuba z Paradyża w Gorzowie Wielkopolskim, członek Pracowni Badań nad Literaturą i Czasopiśmiennictwem Pogranicza działającej w ramach Akademickiego Centrum Badań Euroregionalnych w Gorzowie Wielkopolskim. Jego zainteresowania badawcze koncentrują się wokół zagadnień teorii i historii literatury XX wieku oraz najnowszej, a także wybranych problemów kultury współczesnej, m.in. dotyczących problematyki pogranicza zachodniego; autor prac poświęconych twórczości m.in. B. Schulza, W. Gombrowicza, A. Kuśniewicza, S. Lema, L. Buczkowskiego, P. Huellego, A. Stasiuka. |

# P o e t y k i n i e o k r e ś l o n o ś c i

Tomasz Cieślak-Sokołowski

„Praca niniejsza jest owocem refleksji nad wierszem polskim ostatniego półwiecza” – tak swoją świetną książkę *Wiersz: forma i sens* – w sposób zajmujący wypracowującą koncepcję systemów momentalnych dla historii wiersza polskiego – otwierał w 1999 roku Artur Grabowski<sup>1</sup>. Z perspektywy kolejnych piętnastu lat tej historii koncepcja Grabowskiego domaga się jednak zrewidowania, dopowiedzenia.

Przypomnijmy, badacz, wychodząc od stwierdzenia, że wiersz nowoczesny nie tyle realizuje zasadę, ile ją każdorazowo ustanawia, tworzył na bazie tej charakterystyki koncepcję „systemu momentalnego” (czyli zasady kreacji tekstu jako rezultatu delimitacji)<sup>2</sup> oraz stawiał podstawowe w ramach tej koncepcji pytanie: „[...] na jakiej podstawie ta delimitacja jest wierszowa, a nie przypadkowa lub zupełnie arbitralna?”<sup>3</sup>. Grabowski, odwołując się do teorii przede wszystkim rosyjskiego formalizmu, zaznaczał – wyraźnie odsuwając niebezpieczeństwo wierszowych gier „zupełnie arbitralnych”<sup>4</sup>, że choćby nawet wiersz wprowadzał – jak chce Tynianow – okazjonalne różnice znaczenia słów w stosunku do ich prozaicznych sobowtórów, badanie wiersza musi polegać na odnoszeniu owych momentalnych chwytów do wybranej zasady wierszowania (dzięki której chwyt w ogóle mógł zaistnieć). Na bazie tak uzasadnionego kierunku analizy pojawia się w pracy Grabowskiego postulat „opisania i spisania tych reguł – na tyle, na ile umiemy je odkryć – czyli zgramatyzalizowania systemu wersowego wytwarzania komunikatów”<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> A. Grabowski, *Wiersz: forma i sens*, Kraków 1999, s. 7.

<sup>2</sup> Por. tamże, s. 16-17.

<sup>3</sup> Tamże, s. 17.

<sup>4</sup> Por.: „[...] jeśli nie wiemy, jakie są reguły gry w wersy, to gramy w ciemno” (tamże, s. 24).

<sup>5</sup> Tamże.

Wiersz polski (ostatniego półwiecza jako wersja wiersza nowoczesnego) byłby zatem taką przestrzenią nowego zastosowania starych chwytów (ich deformacji, dominacji, permutacji lub wariacji), którą wyraźnie stabilizuje wers stający się momentalnym wzorcem<sup>6</sup>.

Czytanie formy wiersza okazuje się więc badaniem wersu jako „gestu” (działania artysty-robotnika)<sup>7</sup>, wersologia zaś (jako zgramatyzalizowana teoria wiersza) nauką korzystania z mapy drogi wiersza. Tę drogę przebył poeta, tę drogę ma do przebycia czytelnik, który porusza się od jednego momentalnego wzorca do kolejnego – ostatecznie w tej swoistej ewolucji, dojrzewaniu wraz z wierszem oddając się „rodzącemu się [jego] rozumieniu”<sup>8</sup>.

Czy opis wersu jako „momentalnej zasady konstrukcyjnej” zapewniającej „metamorfozy zrozumień momentalnych”, który zaproponował Artur Grabowski, daje się zastosować do analizy poezji polskiej, której odnowienie zapewniły tzw. nowe dykcje?

Sam wątek krytycznej analizy nowych dykcji został wprowadzony do omówień poezji najnowszej stosunkowo wcześniej. Już w swojej recenzji tomu *Czynnik liryczny* Piotra Sommera pisał Stanisław Barańczak:

[...] przypadek Sommera demonstruje, jak wielką rolę w rozwoju poety odegrać może jego wyjście poza granice tradycji rodzimej, jego zagłębienie się w przestrzeń obcego języka i obcej dykcji poetyckiej<sup>9</sup>.

Uruchomiona tu (niezobowiązująco) formuła wyjęta z Miłoszowego *Traktatu poetyckiego* szybko zaczęła opisywać dorobek tych poetów, dla których – by odwołać się do zwięzłego opisu Jerzego Jarniewicza – „symbolicznym otwarciem dla nowych języków w poezji polskiej”<sup>10</sup> stały się tłumaczenia poezji anglosaskiej XX wieku (m.in. nr 7/1986 „Literatury na Świecie” zatytułowany *Szkoła nowojorska*, tomy tłumaczonych wierszy Franka O’Hary *Twoja pojedynczość* oraz *No i wiesz* Johna Ashbery’ego). W tę pracę od przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych zaangażowani byli między innymi Piotr Sommer, Bohdan Zadura, Andrzej Sosnowski. Jarniewicz zauważa, że wprowadzenie do polszczyzny wierszy poetów brytyjskich, irlandzkich czy amerykańskich „mogło rozwiązać pewną sytuację kryzysową, w jakiej na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych znalazła się poezja polska”:

<sup>6</sup> Por.: „Wers, który manifestuje [...] organizację, staje się momentalnie wzorcem dla wersu następnego, każe czytającemu oczekiwać powtórzenia” (tamże, s. 36). We wcześniejszym tekście Artur Grabowski mówił jeszcze wyraźniej: „Wydaje się, że dopiero porzuciwszy metrum i rytmikę poezja pokazała, iż dąży do wiersza – wiersz wolny zaś nie tylko nie jest zjawiskiem spoza poezji, ale bez niej wręcz nie istnieje” i „Moc każdego wersu (jego samodzielność) jest bowiem tak duża, że każdy ma w sobie potencję bycia końcem całości, wiersza. [...] Dodawane do siebie wersy tworzą przedłużający się łańcuch. [...] Oczywiście nie wszystkie znaczenia są równie silne, niektóre są wręcz niedostrzegalne, wewnętrznie zhierarchizowane – stąd poczucie ładu zamiast chaosu. Ale w tym m.in. tkwi siła kreacyjna wiersza – nawet krótki utwór może mieć pojemność encyklopedii” (A. Grabowski, *Czemuż to wiersze pisze się wierszem*, „Pamiętnik Literacki” 1995, z. 3, s. 70 i 81).

<sup>7</sup> Tamże, s. 27.

<sup>8</sup> Por. tamże, s. 40.

<sup>9</sup> S. Barańczak, *Nowa dykcja*, [w:] tegoż, *Przed i po. Szkice o poezji krajowej przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych*, Londyn 1988, s. 153.

<sup>10</sup> J. Jarniewicz, *Co amerykańista może zobaczyć w najnowszej poezji polskiej?*, „Dekada Literacka” 2011, nr 5/6, s. 240.

Kryzys był bardzo odczuwalny. I jeżeli Sommer jeździł kilkakrotnie do Anglii i Irlandii, rozmawiał z poetami, to nie robił tego, żeby być ambasadorem tamtej literatury, ale dlatego, że był poetą języka polskiego. Jeżeli Bohdan Zadura nauczył się języka angielskiego, jeżeli kupił sobie słowniki i zaczął tłumaczyć tę poezję to dlatego, że też czuł potrzebę jakiejś interwencji<sup>11</sup>.

W tomie z 1983 roku zatytułowanym *Zejście na ląd* Bohdan Zadura opublikował poemat *1 VIII 1979 7.45 – 22.45 [czternaście godzin z Piotrem Sommerem]*, który uznać można za najkrótsze wprowadzenie w te linie interwencji w język poezji polskiej. Otwierają ten poemat następujące strofy:

W pierwszą środę sierpnia kiedy  
Piotr Sommer przyjechał do Puław  
pociąg pospieszny z Przemyśla  
do Warszawy spóźnił się ponad  
dziewięćdziesiąt minut

Znosiliśmy to jak ludzie mężczyźni  
przyzwyczajeni do niewygód życia  
żałując kolacji w niepotrzebnym  
pośpiechu zjedzonej i niedopitej  
herbaty<sup>12</sup>.

Początek poematu Zadury chciałby być wierszem, chciałby podlegać przymusowi spisania w wersach – wiele na rzecz swej wersowości inwestuje. Stara się nie grać z czytelnikiem w ciemno, stara się powołać reguły gry w wersy. I tak: po pierwsze, mamy do czynienia z dwiema (regularnymi) strofami pięciowersowymi (tę regularność złamie dopiero trzecia strofa poematu, 10-wersowa, i na dobre strofa czwarta, 11-wersowa). Po drugie, w strofie pierwszej prawie (poza ostatnim wersem) udaje się utrzymać powtarzalność sylabiczną (8-zgłoskowe wersy 1 i 3, 9-zgłoskowe wersy 2 i 4), w strofie drugiej niemal udaje się zaś rozmiar 10-zgłoskowca (wersy 1-3), który rozsadza dopiero wers czwarty (11-zgłoskowy). Po trzecie, początek poematu Zadury inwestuje także lokalnie, na początku drugiej strofy w metrum sylabotoniczne – pierwsze dwa wersy wypowiedzane są w regularnych, trudnych częstkach rytmicznych (wersy te złożone są z dwóch peonów III, z dodanym trochejem w klauzuli). Po czwarte wreszcie, poemat Zadury jest w stanie zaryzykować na rzecz owych pochwytanych regularności – nie działające w żaden sposób na rzecz modulowania, podkreślania wagi wypowiedzi, treści wiersza (czyli ekspresji momentalnej) – mechaniczne przerzutnie. Można by oczywiście powiedzieć, że te wzorce momentalne stanowią element wyrafinowanej gry z tradycją, jaką podejmuje wiersz Zadury, zgadzający się po części na dominację jednej zasady nad innymi (np. zasada sylabotoniczna, zapewniająca – jak się zdaje – skuteczniej niż w strofie pierwszej zasada sylabiczna powtarzalną regularność, ekwiwalencję rozmiaru wersów w cytowanej strofie drugiej), po części zaś na wariacje na temat wzorców metrycznych.

<sup>11</sup>Tamże, s. 241.

<sup>12</sup>B. Zadura, *1 VIII 1979 7.45 – 22.45 [czternaście godzin z Piotrem Sommerem]*, [w:] tegoż, *Wiersze zebrane*, t. 1, Wrocław 2005, s. 316.

Do takich wniosków może dojść jednak przede wszystkim ten czytelnik, który zgadza się – jak czyni to Artur Grabowski – z założeniem, że „w naszej świadomości literackiej wiersze muszą być pisane w wersach”<sup>13</sup>. Jeśli jednak to założenie osłabimy (choćby zaledwie ustępując na chwilę z pozycji wersologa), zauważymy szybko, że pierwszą zasadą nie jest wcale dla poematu *Zadury* zasada wersu, lecz dosłownego znaczenia. Układ wersów strofy pierwszej niczego nie wnosi do komunikatu *Zadury*, który działa tu niczym raport o erozji gleby w Nebrasce – można oczywiście taki raport czytać w „literacki” sposób (czyli próbując zobaczyć w nim – słabiej lub mocniej – zorganizowany twór słowny), ale czy taka lektura uczyni te pięć wersów „jakimś rywalem *Króla Lira*”<sup>14</sup>?

„Musimy pogodzić się ze znaczeniem dosłownym. Lecz jak mamy postępować dalej?”<sup>15</sup>. Wydaje mi się, że w ramach odpowiedzi na tak postawione pytanie śmiało można przytoczyć wnioski z lektury Marjorie Perloff w *Eseju o stylu* Franka O’Hary:

Styl jest [...] sprawą ukrócenia wszystkich łączników, które przeszkadzają naturalnemu przepływowi życia, które zamrażają jego rozmach. Dlatego nie może być żadnego stałego metrum, liczenia sylab, regularnych kadencji, żadnych dźwiękowych powtórek w ustalonych odstępach. Podobnie jak składnia musi być tak wieloznaczna, jak to tylko możliwe, tak samo żadna para wersów nie może mieć tej samej długości ani kształtu. W ten sposób formy wierszowe same ucieleśniają podstawową nieufność poety wobec stabilności, jego zaangażowanie się po stronie zmian<sup>16</sup>.

Poemat *Zadury* z przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych zdaje się tę hipotezę wiersza zaangażowanego po stronie zmian przeczuwać, swoiście sprawdzać. Po pierwsze, wersy piąte regularnych strof pięciowersowych załamują wcześniej osiągnęte (z trudem) regularności – w dwóch codziennych, dosłownych sytuacjach językowych; w strofie pierwszej o wszystkim przesądza liczebnik – to on zapowiada także peon III w początku strofy następnej, w której z kolei „herbata” jest po prostu herbatą (podobnie jak śnieg w *Eseju o stylu* O’Hary jest po prostu śniegiem, podłoga zaś złota, a stół kuchenny czarny – opierającymi się skutecznie także interpretacji symbolicznej), „herbata” jest wyrazem naturalnie akcentowanym w języku polskim na przedostatnią sylabę. I tyle. Po drugie, bardzo ciekawy jest status wersów sylabotonicznych. Co prawda peon III (paraksytoniczny zestrój 4-zgłoskowy) – jak przekonuje Maria Dłuska – „może być w naszych wierszach zjawiskiem bardzo częstym”<sup>17</sup>, to jednak rzadko występują wiersze budowane z samych peonów (gdyż „za mało się różnią od trocheicznego i dytrocheicznego toku”<sup>18</sup>). Sytuacja zestawienia peonów z trochejami w wersie staje się zaś „świadectwem niezwykłej delikatności ucha”:

<sup>13</sup>A. Grabowski, *Wiersz: forma i sens*, dz. cyt., s. 26.

<sup>14</sup>Podążam tu za argumentacją Terry’ego Eagletona z książki *Jak czytać literaturę* (przeł. A. Kunicka, Warszawa 2014), który przekonywał, że nie jest zbrodnią mieszanie rozmowy o literaturze i tzw. realnym życiu, ale marginalizowanie „literackości” dzieła (czyli zastępowanie pytania „jak?” pytaniem „co?”) stało się dziś nagminne (s. 14-15).

<sup>15</sup>Powtarzam to pytanie za lekturą Marjorie Perloff *Eseju o stylu* Franka O’Hary (też: *Nowe progi, stare antynomie: współczesna poezja a granice egzegezy*, przeł. A. Preis-Smith, „Literatura na Świecie” 1986, nr 7, s. 17).

<sup>16</sup>Tamże, s. 21.

<sup>17</sup>M. Dłuska, *Studia z historii i teorii wersyfikacji polskiej*, t. 2, Warszawa 1978, s. 84.

<sup>18</sup>Tamże, s. 85.

Zgodnie z rządzącą zestrojami naszego języka tendencją do rytmiczności, bezpośrednie sąsiedztwo dłuższych i krótszych zestrojów, wypowiedzianych jednym ciągiem, wpływa na tempo ich wypowiedzenia w tym sensie, że przyspiesza zestrój dłuższy i zwalnia krótszy, aby uzyskać fikcję ich równoczesowości<sup>19</sup>.

Taką fikcję w przestrzeni dwóch wersów wypracowuje poemat *Zadury*, wiersz o spóźnieniu i pośpiechu, o dosłownym spóźnieniu i pośpiechu. W to doświadczenie wступujemy nie tyle jednak dzięki temu, że wiemy, o czym wiersz mówi, ale dzięki wkraczaniu w akcję wiersza. Ten wiersz – jako nie tyle lekcja dostrzegania, ile szczególnej percepcji przedmiotu – demistyfikuje zatem ostatecznie potrzebę arbitralnej pauzy wersyfikacyjnej, która ustanawiała by momentalne zasady konstrukcyjne wersów (by ponownie odwołać się do refleksji Artura Grabowskiego); jest raczej zainteresowany zainscenizowaniem takiego krajobrazu słownego, w którym różne dyspozycje języka wchodziłyby z sobą w grę, wciągały w tę grę (akcję wiersza) czytelnika.

W trzy dekady później, w tomie *Dni i noce* bohater poematu *Zadury* Piotr Sommer opublikował *Wiersz o przecinkach*:

Nic oczywiście się nie zdarzyło  
w te dwa tygodnie, nic się bez ciebie  
nie zawaliło, koniecznie nikt  
się nie musiał z tobą widzieć  
i nie zostawił bardzo ważnej wiadomości,  
przyszły trzy listy, w pracy  
odłożono ci stos gazet, które  
wychodzą dalej, mimo że pusto w nich  
jak nigdy, choć dalej są zadrukowane  
tym, czym wypełnia się historia<sup>20</sup>

Od samego początku musimy się tu pogodzić ze znaczeniem dosłownym. Nic szczególnego się tu nie wydarza. Jakiś ktoś, jakiś głos mówi do jakiegoś kogoś (to częsta sytuacja wierszy autora *Dni i nocy*<sup>21</sup>); nie komunikuje mu jednak niczego szalenie istotnego – wygląda to na konwencjonalny raport z nieobecności, zapewne kolegów/koleżanek z pracy. Jedno jest pewne: jedna osoba była (tu, czyli na miejscu) przez dwa tygodnie, ta druga natomiast – nie. Tyle.

Dzieje się w tym jednym zdaniu jednak sporo – mówiąc najkrócej: nadmiar przepycha się z brakiem. Te zapasy zaobserwować można także na przykład w organizacji (niektórych) kolejnych wersów: nagłos – „nic”, klauzula – „zdarzyło” w wersie pierwszym; wersowe paralelizmy

<sup>19</sup>Tamże, s. 84-85.

<sup>20</sup>P. Sommer, *Dni i noce*, Wrocław 2009, s. 11.

<sup>21</sup>Już na początku lat osiemdziesiątych Tadeusz Komendant wskazywał na tę właściwość poezji Sommera, pisząc o wszechobecnym, podstawowym dla niej „tonie rozmowy” (*Ja podanie ręki*, „Twórczość” 1981, nr 11, s. 123); Piotr Śliwiński wskazywał zaś, że nie tyle chodziłoby tu o rozmowę, co raczej o „gawędzenie” (*Mówić po ludzku*, „Kurier Czytelniczy Megaron” 1999, nr 54, s. 27).

(np. „trzy listy” a „stos gazet”). Rodziłaby się więc pokusa, by z powyższego wrażenia ułożyć interpretację o budowanym napięciu między wartościami antynomicznymi, między sugerowanym przez język nadmiarem i obnażającym pustkę tego nadmiaru brakiem w tenże język wpisanym. Przed śmiałym domknięciem rozmowy o tym wierszu powstrzymuje jednak seria gestów takie szybkie domknięcie podważających.

Po pierwsze, zauważyć co prawda można, że pierwsze pięć wersów organizują sygnały negatywne (przeczenia, powtarzane „nic”, „nikt”); kolejne zaś pięć wersów opowiada o tym, co się wydarzyło, redukując tym samym sygnały z wersów inicjalnych (poza jednym jednak wyjątkiem frazy „pusto w nich / jak nigdy”). Wiersz ma zatem potencjalnie pojawiającą się w tych wypowiedzeniach możliwość regularnej strofy pięciowersowej (hipotezę tę wzmacniałby też jedyny przecinek na końcu linii – po 5 wersie). Z tej możliwości jednak wiersz Sommera nie korzysta, ostentacyjnie rezygnuje z wprowadzenia stroficznego porządku do tej wypowiedzi.

Po drugie, swoiście wzmocniona przez tytuł zostaje nie tyle arbitralna pauza wersyfikacyjna (dzięki której „dochodzilibyśmy do istoty wiersza”<sup>22</sup>), ile sama składnia językowej wypowiedzi. Mamy tu do czynienia z figurą asyndetonu (bezsłownikowym zestawieniem współrzędnych członów zdań). Zbudowanie łatwych stosunków między wyrazami, między kolejnymi członami zdania (przeczenie – orzeczenie itp.) okazuje się niewykonalne.

Trzeba więc – i tu już bezpośrednio cytuję Rolanda Barthes’a – „zobaczyć w tekście rozdziający język asyndeton”<sup>23</sup>. Konsekwencje tego rozpoznania są poważne. Jak przekonuje autor *Przyjemności tekstu*: niemożliwe okazuje się zbudowanie lektury na kształt anegdoty (czyli założenie ciągłości tekstu, który zmierza do pomyślnego, fortunnego domknięcia, czyli do puenty). Pozostaje lektura, która „lgnie do tekstu”. Barthes stawia w tym miejscu metaforę gry w łapki: „podniecenie bierze się tu nie z ciągłego przyspieszania, lecz z narastającego zamieszania (to wertykalność języka i jego destrukcji): kiedy każda dłoń unosi się nad inną dłońią (a nie kolejno uderza jedna po drugiej), powstaje luka i znika podmiot gry – podmiot tekstu”<sup>24</sup>. W tej perspektywie być może łatwiej zrozumieć swoistą korektę, którą w rozmowie *Ucieczka w bok* Piotr Sommer wprowadza w hipotezę Michała Larka, w hipotezę „upodobania do gry puentą”. Poeta mówi o „grze antypuentą”, wskazując na swoisty „instynkt spowolnienia” i dopowiadając – ponownie w duchu Barthes’owskich metafor – że chodziłoby tu raczej o „improwizację, jazz, sterowane rozpraszanie i skupianie”<sup>25</sup>.

Wydawać by się więc mogło, że odnajdujemy się w ramach klasycznej – opisywanej przez Artura Grabowskiego – sytuacji „dynamicznego procesu odbioru” wiersza, prowadzącego do niestabilności interpretacji, „nieodpartego poczucia wieloznaczności dowolnego tekstu w wersach” – takiej wieloznaczności, która została „sprowokowana, świadomie wykorzystana przez

<sup>22</sup>A. Kulawik, *Poetyka. Wstęp do teorii dzieła literackiego*, Kraków 1997, s. 153.

<sup>23</sup>R. Barthes, *Przyjemność tekstu*, przeł. A. Lewańska, Warszawa 1997, s. 20.

<sup>24</sup>Tamże.

<sup>25</sup>*Ucieczka w bok. Rozmowa z Piotrem Sommerem*, [w:] J. Borowczyk, M. Larek, *Rozmowa była możliwa. Wywiady z pisarzami*, Poznań 2008, s. 55. Barthes pisał, szukając możliwości innej niż „powikłania anegdoty”, o „podniecających [...] mgnięniach i może czymś jeszcze – reżyserowaniu *black-outu*” (R. Barthes, dz. cyt., s. 17).

wierszotwórcę<sup>26</sup>. Dzieło dzieli się bowiem – czy jak pisze Grabowski – rozpada: na druk i brak druku, znaczące frazy (znaczenia poszczególnych słów czy zbitek słów), na wersy (dzięki pauzie wersyfikacyjnej). Ten rozpad jest jednak momentalny i – właśnie dzięki podziałowi tekstu poetyckiego na wersy – uruchomiona zostaje możliwość scalenia. Co jednak, gdy wiersz nie ma kropki (jak *Wiersz o przecinkach*), gdy wprowadza narastające zamieszanie (niepodobna wyprowadzić zasady przecinków w wersach w utworze Sommera), gdy oddaje się zaangażowaniu po stronie zmian?

*Wiersz o przecinkach* pokazuje, że ta linia wierszy współczesnych, którą w polskiej poezji otwierają tacy poeci, jak Zadura i Sommer, zdaje się wyraźnie podważać taką analizę poetologiczną, która byłaby – cytuję ponownie Andrzeja Grabowskiego – „badaniem stosunku chwytu wersyfikacyjnego do wybranej zasady wersowania, na bazie której chwyt ów mógł zaistnieć”<sup>27</sup>. Uwaga zostaje tu przesunięta z tego, jak wiersz się spełnia (choćby w momentalnych zasadach konstrukcyjnych), ku temu – by rzecz antypuentą *Wiersza o przecinkach* – „czym wypełnia się [jego] historia” (czyli – jak powiedziała Perloff – ku samej akcji wiersza). Konsekwencje tego przesunięcia zasługują – moim zdaniem – na osobne omówienie (na dwie ledwie z nich postaram się zwrócić tu uwagę, sygnalizując w zakończeniu tekstu frapujące – według mnie – rozwiązanie metodologiczne).

Po pierwsze, by odwołać się do tyleż klasycznego tekstu, ile badającego problemy „poza literaturą” – Michał Głowiński w szkicu *Gatunki literackie w muzyce* (z 1993 roku), przyznając się do marginalnego charakteru otwieranej w swym tekście refleksji, rozważał „funkcjonowanie gatunków literackich w muzyce instrumentalnej”<sup>28</sup>. Badacz zaznaczał w swoim artykule, że zupełnie zasadniczy w muzyce XX wieku staje się „problem formalnej jednorazowości” – odwołania co prawda są tu wyraźne, ale na tyle dwuznaczne, by „nie wnosić konkretnych sugestii”<sup>29</sup>. To o tyle ciekawa uwaga, gdyby przenieść ją na grunt poezji nowych dykcji w polskiej literaturze najnowszej, że akcentuje już nie tyle – jak opisywał sytuację wiersza polskiego ostatniego półwiecza Artur Grabowski – możliwość systemu momentalnego (wiersz nowoczesny nie realizuje zasady, ale ją każdorazowo ustanawia, zakładając tym samym fundament swojego istnienia<sup>30</sup>), ile zupełną arbitralność delimitacji wersowej działającą przede wszystkim na rzecz nieufnego badania przez poetę wszelkiej stabilności wiersza, a także wskazującej na jego zaangażowanie po stronie zmian.

Tę jednorazowość formalną, którą wyczytuję tu jako przeczuwaną konieczność wiersza współczesnego z utworu Bohdana Zadury oraz jako wykorzystaną możliwość z *Wiersza o przecinkach* Piotra Sommera, naprowadza oczywiście na jedną z tradycji wiersza modernistycznego (słabo chyba obecną w świadomości polskich poetów przez długi wiek XX). Myślę o tym kierunku działania nowoczesnych poetyk, który Charles Bernstein zamykał w mającej wyrazne Poundowskie inspiracje dewizie: „wiersz [nowoczesny] wypowiedziany w inny sposób, nie jest wier-

<sup>26</sup>A. Grabowski, *Wiersz: forma i sens*, dz. cyt., s. 41-42.

<sup>27</sup>Tamże, s. 25.

<sup>28</sup>M. Głowiński, *Gatunki literackie w muzyce*, [w:] tegoż, *Prace wybrane*, t. 2, Kraków 1997, s. 183.

<sup>29</sup>Tamże, s. 186 i 187.

<sup>30</sup>Por. A. Grabowski, *Wiersz: forma i sens*, dz. cyt., s. 16-17.

szem”. To zdanie ma swoje korzenie w interpretacjach poezji Williama Carlosa Williamsa. Oto jeden z komentarzy Hugh Kennera do *Czerwonej taczki*:

Spróbuj powiedzieć to zdanie w jakimkolwiek innym stylu, to niemożliwe... Do kogo może to zdanie być wypowiedziane, w jakim celu?... Nie tylko dlatego, że to, co ono mówi, jest banalne, jeśli słysząc kogoś wygłaszającego je, skrzywiłbyś się. Ale wystukiwane na maszynie do pisania, bez możliwości pozbycia się choćby jednego pojedynczego słowa, tych szesnaście wyrazów istnieje jako całość w osobnej strefie, odległej od świata wszelkich innych wypowiedzi<sup>31</sup>.

Wiersz współczesny (w odmianie, która jest przedmiotem mojej uwagi) – jednorazowy, tyleż zupełnie arbitralny, co bezwzględnie konieczny (aż po granice pojedynczego słowa, a nawet dźwięku i pojedynczego znaku interpunkcyjnego), działający jednorazowo „w osobnej strefie, odległej od świata wszelkich innych wypowiedzi”. Taki wiersz współczesny staje się – by posłużyć się ponownie formułą Michała Głowińskiego – „literacko Nieliteracki”<sup>32</sup>, co oznacza, że jego czytelnik zobowiązany zostaje do (zupełnie klasycznie) zauważenia (i opisanego) wszystkich operacji stylistycznych pracujących na rzecz efektu wersyfikacyjnego<sup>33</sup>, ale i zarazem zaangażowania się po stronie akcji wiersza, po stronie zmian, które tę pracę albo marginalizują, albo wręcz unieważniają.

Językowy krajobraz wiersza nowodykcyjnego charakteryzuje się niedokończeniem, sprzecznościami, niedookreślonością<sup>34</sup>. Po drugie zatem, skazuje swojego czytelnika – by rzecz wypowiedzieć od strony określeń wyraźnie polemicznych Edwarda W. Saida – na „paraliżujące kalectwo tych odmian dekonstrukcyjnych [...] odczytań tekstu, które kończą się (tak jak się zaczynają) nierozstrzygalnością i niepewnością”<sup>35</sup>. Said przekonywał, że „[o]dkrywanie chwiejności i niezdecydowania w każdym tekście jest użyteczne jedynie do pewnego momentu”<sup>36</sup> – co jednak, gdy wiersz, jego nieredukowalna jednorazowość nie pozwala na przekroczenie owego momentu zawieszenia, chwiejności, nieokreśloności<sup>37</sup>?

Zgodzić się trzeba wtedy, że w przypadku tej linii wierszy nie tyle możemy mówić o „stylu”, który pozwalałby artykułować jednostkową tożsamość (podmiotu mówiącego w wierszu, samego wiersza), ile raczej z „dyskursem” (polem dyskursu czy – jak zwykła o poezji nowoczesnej mówić Marjorie Perloff – krajobrazem wiersza), poddanym działaniu „rywalizujących

<sup>31</sup>H. Kenner, *Homemade World. The American Modernist Writers*, New York 1974, s. 60.

<sup>32</sup>M. Głowiński, *Gatunki literackie w muzyce*, dz. cyt., s. 187.

<sup>33</sup>Por. E. Balcerzan, *Badania wersologiczne a komunikacja literacka*, [w:] *Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa*, red. J. Sławiński, H. Markiewicz, Kraków 1976, s. 356.

<sup>34</sup>Por. M. Perloff, dz. cyt., s. 20.

<sup>35</sup>E.W. Said, *Powrót do filologii*, przeł. P. Bem, „Teatr” 2015, nr 1 (wersja internetowa), [http://www.teatr-pismo.pl/przestrzenie-teatru/1058/powrot\\_do\\_filologii\\_%28cz.\\_i%29/](http://www.teatr-pismo.pl/przestrzenie-teatru/1058/powrot_do_filologii_%28cz._i%29/) [dostęp: 10.11.2015].

<sup>36</sup>Tamże.

<sup>37</sup>Nie sposób opisać tu długiej tradycji tego trybu czytania poezji nowoczesnej – odwołam się więc jedynie do syntetycznego tekstu Petera Nichollsa *The Poetics of Modernism* (w: *The Cambridge Companion to Modernist Poetry*, red. A. Davis, L.M. Jenkins, Cambridge 2007, s. 51-67), w którym przekonywał, że w tej linii, biegnącej od *Iluminacji* Rimbauda, przez wiersze Pounda, Williamsa i Ashbery’ego, słowa zaczynają wchodzić w kolizję z prostymi, „przezroczystymi” znaczeniami, jakim – zdawałoby się – powinny podlegać. Wiersz działa tutaj więc – jak podpowiada Nicholls – w trybie „dziwnego napięcia” pomiędzy jego precyzyjną i klarowną dosłownością a jednoczesnym oddaniem go we władanie swoistej nieoznaczoności (s. 58). Por. także M. Perloff, *The Poetics of Indeterminacy: Rimbaud to Cage*, Princeton 1981.

dyspozycji<sup>38</sup>. Tak rozumiana przestrzeń wiersza – po pierwsze – okazuje się nie tyle próbą wypracowania czytelного komunikatu, ile polem ścierania się różnych elementów dyskursu (które są przez wiersz badane, testowane czy zwyczajnie zgrywane). Po drugie zatem, owa przestrzeń pozbawiona zostaje jedynie estetycznej wartości, czy też na poziom estetyczny wywindowane zostają różne elementy współczesnych dyskursów ideologicznych (społecznych, politycznych, kulturowych). Po trzecie, ta przestrzeń nie może okazać się jednorodną w tym sensie, że nie wypracowuje tradycyjnie rozumianego przesłania wiersza (tworzonego w linearnie odbywającej się lekturze) – zgadza się raczej, jak zauważa Rumold, na „szczególne skonfliktowanie” wciąganych przez wiersz w tekstową grę elementów różnych dyskursów. Po czwarte, owa różnorodność dyskursów może także oznaczać włączenie w tę trudną grę różnych konwencji, stylów, prądów i paradygmatów literackich (np. dyspozycja ekspresjonistyczna może tu rywalizować z eksperymentem lingwistycznym rodem z innowacyjnymi poetykami dadaistycznymi – to przypadek, który opisuje w swojej książce szczegółowo Rumold). Po piąte wreszcie, zadaniem badacza przestrzeni takiego wiersza nowoczesnego staje się lokalizowanie swoistych wstawek, dopływów różnych elementów (kompleksowego wypracowania takiej poetyki intruzji Rainer Rumold jednak się w książce *The Janus Face of German Avant-Garde* nie podjął, co czytałbym jako wyraźny sygnał, że badanie tej linii wierszy, która mnie również w tym tekście zajmowała, nie prowadzi do / nie obiecuje wypracowania jakkolwiek zgramatyzowanej poetyki; takie badanie zatrzymuje się na progu bliskiej lektury poszczególnych, trudnych wierszy<sup>39</sup>).

<sup>38</sup>Odwoluję się w tym miejscu do uwag Rainera Rumolda z książki *The Janus Face of German Avant-Garde. From Expressionism toward Postmodernism* (Evanston 2002, s. 9).

<sup>39</sup>Niezerównana bliska czytelniczka trudnych wierszy XX i XXI wieku, Marjorie Perloff, we wstępie do swojej najnowszej książki *Poetics in a New Key* (red. D.J.Y. Bayot, Chicago 2015) formułowała swoisty dekalog (choć w pięciu punktach) uważnego czytelnika wierszy tradycji Poundowskiej, który otwierała zasadniczą uwagą, że trzeba się tu przygotować przede wszystkim na działający w wierszu „pewien niewielki element zaskoczenia”, który odwołuje czytelnika od linearnej lektury utworu, nie pozwala rozważać o wierszu wolnym zamknąć w rozważaniach o praktyce konstruowania linii wersowych.

## style lektury

# SŁOWA KLUCZOWE:

praktyki  
lekturowe

## P O E T Y K A

*poetyka wiersza późnomodernistycznego*

### ABSTRAKT:

Artykuł jest owocem refleksji nad najnowszą poezją polską, szczególnie tzw. nowych dykcji. Bliska lektura początku poematu Bohdana Zadury *1 VIII 1979 7.45 – 22.45 [czternaście godzin z Piotrem Sommerem]* oraz *Wiersza o przecinkach* Piotra Sommera prowadzi – z jednej strony – do sformułowania tezy o niewystarczalności dotychczasowych koncepcji poetyk momentalnych (autor podejmuje dyskusję z koncepcją „zgramatykalizowania systemu wersowego wytwarzania komunikatów” zaproponowaną przez Artura Grabowskiego), z drugiej zaś – do wypracowania koncepcji wiersza zaangażowanego po stronie zmian (w ramach szerszej charakterystyki modernistycznych poetyk nieokreśloności).

### NOTA O AUTORZE:

Tomasz Cieślak-Sokołowski – dr, adiunkt Katedry Krytyki Współczesnej Wydziału Polonistyki UJ, krytyk i historyk literatury. Autor książek *„Mój wszechświat uczyniony”*. *O poezji Janusza Szubera* (2004), *Moment lingwistyczny. O wczesnym pisarstwie Ryszarda Krynickiego i Stanisława Barańczaka* (2011). Współredaktor (wraz z Dorotą Kozicką) tomów *Dyskursy krytyczne u progu XXI wieku: między rynkiem a uniwersytetem* (2007), *Formacja 1910. Świadkowie nowoczesności* (2011). Z Kacprem Bartczakiem przełożył książkę Marjorie Perloff *Modernizm XXI wieku. „Nowe” poetyki* (2012, wyd. 2014). Członek redakcji „Nowej Dekady Krakowskiej”, redaktor prowadzący „Nowej Dekady” (serwisu krytycznego).

# Jak podchodzić do „poezji jako rodzaju uwagi”?\*

Hans Ulrich Gumbrecht

*Jako część książki, która zbiera teksty poświęcone analizie zagadnienia „uwagi” z różnych perspektyw, prehistoria mojego w nią wkładu jest specyficzna i wymaga wyjaśnień. Kiedy moja przyjaciółka i wybitna współpracowniczka Katalin Kállay zaprosiła mnie do uczestnictwa w mającym odbywać się w Budapeszcie kolokwium poświęconym „uwadze”, z dwóch powodów przyjąłem zaproszenie z entuzjazmem. Pierwszy z nich to moje niezmiennie pozytywne doświadczenia wynoszone z intelektualnych wydarzeń w tym mieście. Ale zapewniłem również Katalin, że praktycznie nie ma tematu, który byłby atrakcyjniejszy dla mojej własnej refleksji niż poezja jako „specyficzny rodzaj uwagi”.*

*Fascynacja „poetycką uwagą” narodziła się podczas moich nieustannych rozmów z Lucy Alford, wybitną młodą poetką, która kończy pracę doktorską na ten temat w Katedrze Literatury Porównawczej na Uniwersytecie Stanforda (rozprawa ta, w co jako jeden z doradców akademickich Lucy Alford głęboko wierzę, zrobić może w świecie teorii literatury i w ogóle badań literackich silne wrażenie, a na dłuższą metę ma również potencjał dokonania autentycznej intelektualnej zmiany). Podstawowym twierdzeniem badaczki jest, iż uwaga, w jej wielorakich historycznych i indywidualnych formach i na różnych poziomach intensywności, nie jest tylko „naturalnym” warunkiem wstępnym czytania i ocenienia poezji; według Lucy Alford jest ona w równym stopniu niezbędna dla opisu i znajdowania przyjemności w poezji rozumianej jako sposób wydobywania i rozwijania potencjału ludzkiej psychiki, który określamy mianem „uwagi”. W tym ujęciu „poezja” i „uwaga” nie tylko są wzajemnie zależne, ale też, by tak rzec, współ-rozszerzają się raczej niż podporządkowują się sobie.*

\* Wersja oryginalna *How to Approach Poetry as a Mode of Attention*, [w:] *The Arts of Attention*, red. Katalin Kállay, Amsterdam 2015 [w druku].

*Nasza współpraca sprawiła, że czułem się upoważniony na początku mojego wykładu w Budapeszcie do pełnego podziwu opisu dokonania Lucy Alford, ale już napisanie tekstu na podstawie tej współpracy wyłącznie pod moim nazwiskiem wydawało mi się z początku nie do pomyślenia. Dlatego zaproponowałem jej wspólną publikację, z której to propozycji, z wiarygodnego powodu – gdyż nie chciała się rozpraszać w czasie składania ostatniego rozdziału swojej pracy doktorskiej – zrezygnowała. Z drugiej strony Katalin Kállay wykazywała poważne zainteresowanie esejem na temat zjawiska poetyckiej uwagi i chciała mieć go w tomie, który jako redaktorka przygotowywała. W tej zawikłanej sytuacji intelektualnej własności, potrzeby i konfuzji nasza trójka znalazła rozwiązanie, które niniejszy tekst prezentuje. Opiera się on na niepowodującym problemów i niewzbudzającym kontrowersji fakcie, że niektóre z narzędzi pojęciowych, których Lucy Alford używa w swojej pracy doktorskiej, aby zbliżyć się do zjawiska poetyckiej uwagi na swój innowacyjny sposób, powstały na podstawie moich artykułów naukowych z ostatnich dwudziestu pięciu lat. Dlatego też mogę opisać, pod moim nazwiskiem i na podstawie własnych publikacji, na czym polega ta propozycja, pozostawiając puste miejsce, które zajmie kiedyś powstająca rozprawa. We fragmentach, w których nie będzie mogło ono zostać zupełnie puste, zostanie przywołane nazwisko Lucy Alford.*

Rozważania Alford na temat związku, czy wręcz nierozłączności uwagi i poezji są ściśle fenomenologiczne, a mówiąc „fenomenologiczne”, mam na myśli konkretny styl intelektualny. Zamiast głównie czy nawet wyłącznie opierać się na zachodnim poetologicznym dziedzictwie lub na najnowszych ustaleniach naukowych, koncentruje się ona na formach zachowania, które można obserwować w umyśle pisarza lub czytelnika (i do pewnego stopnia także w ciele pisarza czy czytelnika) podczas pisania, czytania, a także słuchania poezji. Następnie spisuje te obserwacje tak dokładnie, jak to tylko możliwe. Uprzednie wobec jej kolejnych samo-obszacji i kształtujące je są, jak sądzę, trzy założenia dotyczące sposobu wykorzystywania pojęcia „uwagi”. „Uwaga” oznacza, po pierwsze, otwartość umysłu na świat („umysł” i „świadomość” są bardziej pojemnymi pojęciami w porównaniu do „uwagi”, którą definiuje się jako specyficzną funkcję świadomości). Po drugie, Alford opowiada się za możliwością koncentrowania się na uwadze niezależnie od pojawienia się i przed pojawieniem się obiektów uwagi. Ostatecznie możliwe jest, aby być otwartym, a tym samym uważnym wobec świata w ogóle – zanim konkretne zjawiska staną się zmysłowymi percepcjami zarejestrowanymi przez świadomość, a tym samym przekształcą się w przedmioty intencjonalne. To nie implikuje jednak preferencji dla tych wierszy, które badaczka charakteryzuje za pomocą takich określeń, jak „beprzedmiotowa (*objectless*) świadomość” lub „nieprzechodnia uwaga”. I po trzecie, gdy próbuje dokonać rozróżnień pomiędzy rodzajami uwagi, umieszcza je na skali ilościowej (zamiast pokazywać kontrasty jakościowe). Uwaga może być, na przykład, „szeroko otwarta” lub „zawężona (*narrowly focused*)”.

Według wspomnianej już głównej tezy Alford teksty, które nazywamy „poezją”, mówią – i zawsze mówiły – przede wszystkim o uwadze. Poezja traktuje o uwadze nie tylko jako o warunku postrzegania lub wyobrażania sobie świata poprzez konstytuowanie przedmiotów intencjonalnych na podstawie tekstów; często bywa przeciwnie, głównym zadaniem wierszy jest tworzenie, ćwiczenie i praktykowanie uwagi. Możemy więc tym samym odwrócić zwyczajową relację między uwagą i przedmiotami intencjonalnymi. W poezji uwaga nie jest wyłącznie (a może nawet nie przede wszystkim) warunkiem konstytuowania się przedmiotów intencjonalnych. Raczej istnienie przedmiotów intencjonalnych można czasem postrzegać jako warunek konieczny dla konstytuowania się różnych rodzajów i poziomów uwagi.

Związek między tezą Alford i moimi dotychczasowymi badaniami polega na wspólnej intuicji, że przynajmniej niektóre rodzaje uwagi przeplatające się z poezją podobne są do uwagi powiązanej z zaklęciami i innymi archaicznymi praktykami religijnymi<sup>1</sup>. Nie przez przypadek najwcześniejsze wiersze w zachodniej tradycji – pieśni Safony i Pindara ku chwale pięknych młodych kobiet oraz odnoszących sukcesy sportowców – należą do obrzędowych sytuacji mówienia do bogów. Instytucjonalne funkcje tych sytuacji były w przeważającej mierze magiczne, ich zadanie polegało na uobecnieniu dla nas rzeczy i osób początkowo nieobecnych oraz uczynienie początkowo obecnych osób i rzeczy nieobecnymi. I tak się działo, jak postaram się wyjaśnić, poprzez zastosowanie specyficznych form językowych, za pomocą których uzyskuje się wrażenie, iż czas stoi w miejscu. Nie chcę przy tym sugerować, że poezja jest w swej istocie „religijna”. Poezję i teksty religijne łączy raczej podwójne powinowactwo: w pierwszej kolejności powinowactwo rytmu utworzonego przez prozodię; a po drugie powinowactwo z magią zapośredniczone przez rytm. Ponadto zakładam, że poezja jest przede wszystkim (ale oczywiście niekoniecznie) do wykonania, a dokładniej do recytacji, śpiewu i głośnego czytania. Prozodyczna struktura, która może stać się widoczna w układzie odręcznie spisanego lub wydrukowanego wiersza, przypomina nam więc o jego przedstawieniowym potencjale, podczas gdy w recytowanym wierszu nic nie zachęci nas do pomyślenia, że jego prawdziwa ontologia polega na byciu obecnym na kartce, w czymś dwuwymiarowym.

Aby zilustrować wrażenie, iż czas stoi w miejscu, wrażenie będące efektem działania języka poetyckiego i jego związku z funkcjami magicznymi, Alford wykorzystuje wspaniały wiersz Gottfrieda Benna *Astry* z 1936 roku, tekst, który jest mi bliski od ponad pięciu dekad. Opisuje on jeden z tych – nieuchronnie przemijających – momentów czasowego zastoju, które poezja może wytwarzać, ale jednocześnie, dzięki prozodycznej formie, wykonuje (a więc produkuje) zastój sam w sobie. Czytając te wersy na głos, w niemieckim oryginale lub w znakomitym angielskim tłumaczeniu, uobecnia się także to, o czym tekst mówi:

Astern – schwälende Tage,  
alte Beschwörung, Bann,  
die Götter halten die Waage  
eine zögende Stunde an.

Asters, and days that smoulder,  
Old incantation, spell,  
The gods hold the scales in balance  
A hesitant moment still.

Noch einmal die goldenen Herden  
der Himmel, das Licht, der Flor,  
was brütet das alte Werden  
unter den sterbenden Flügeln vor?

Once more the herds of heaven,  
All golden, the light, the fields --  
Old Becoming, what do your brooding  
Slow dying wings conceal?

Noch einmal das Ersehnte,  
den Rausch, der Rosen Du –  
der Sommer stand und lehnte  
und sah den Schwalben zu,

Once more all that I longed for:  
Rapture, those roses' "you" --  
The slanting summer stood there  
And watched the swallows too.

<sup>1</sup> Zobacz fragment mojej pracy: „744 – Biskup Bonifatius zakłada klasztor w Fuldzie, gdzie – prawie dwa wieki później – na pustych stronach kodeksu «Czary nad czarami» zapisane zostają magiczne formuły w języku staro-wysoko-niemieckim”. *Nowa historia literatury niemieckiej*, red. D. Wellbery i in., Cambridge, MA, 2007, s. 1-7.

noch einmal ein Vermuten,  
wo längst Gewissheit wacht:  
die Schwalben streifen die Fluten  
und trinken Fahrt und Nacht.

Once more a vain supposing  
When certainty's found its mark:  
The swallows are skimming the waters  
And drinking flight and dark<sup>2</sup>.

Wiersz sugeruje chęć, a może jedynie mglisty nastrój, upartego trzymania się lata podczas tej pory roku, kiedy zaczyna ono znikać; z zadziwiającą bezpośredniością skłonność ta jawi się jako związana z magicznymi praktykami „starych zaklęć” i „czarów”. „Raz jeszcze” („Once more”), światło, krajobraz i niektóre osobiste wspomnienia lata stają się obecne w tekście, ale ta obecność jest tylko obecnością krótkiej, nieuchronnie odchodzącej chwili, obecnością popołudnia lub może wczesnego wieczoru. Przelotne spojrzenie ożywia koniec lata, na przekór nieodwracalnym zmianom w czasie i wyprzedzając jego zniknięcie w zmieniających się porach roku („spod szczętych skrzydeł – jaki płód”). Ale tekst jest w istocie czymś więcej niż tylko opisem tego pragnienia i jego krótkiego spełnienia. Jeśli czytamy wiersz głośno, jego rytm może spowodować, na krótką chwilę, wrażenie przywoływania i utrzymywania przy życiu obecności późnego lata. Wiersze są czasem w stanie wytworzyć to, co tak dobrze opisują.

Spróbuję teraz w pięciu kolejnych etapach zbadać podwójną zależność pomiędzy poezją a uobecnieniem („presentification”) oraz między uobecnieniem a konkretną formą i centralnym statusem uwagi. Krok pierwszy będzie propozycją podstawowej definicji „rytmu” jako formy dynamicznej. Na tej podstawie postaram się opisać często pomijany kontrast między relacją rytmu i świadomości (znaczenie, myśl) z jednej strony, a z drugiej – całkowicie odmienną relacją rytmu i percepcji (zmysłowość, wyobraźnia). W swej złożoności kontrast ten wyjaśni, jak rytm może zmienić stan umysłu czytelnika, sprawiając wrażenie, że czas stoi w miejscu i dzięki temu otworzyć możliwość, aby to, co nieobecne i odległe, mogło stać się obecne. To pozwoli nam uczynić decydujący trzeci krok (znacznie obszerniej opracowany w dysertacji Alford): zrozumieć, że dla takiego uobecnienia konieczna jest jednoczesność kilku różnych trybów i funkcji uwagi; oraz że ich złożoność prowadzi do przyznania treningowi uwagi centralnego statusu w odbiorze poezji. Kolejny i czwarty krok doprowadzi nas do niedawnego filozoficznego odkrycia dotyczącego zbieżności pomiędzy strukturą uwagi, której wymaga poetyckie uobecnienie, a koncepcją „wydarzenia prawdy” jako „nieskrytości bycia” autorstwa Martina Heideggera. Na zakończenie przemyślę kwestię, która mogłaby wynikać z pracy Lucy Alford, to jest pytanie dotyczące statusu poetyckiej uwagi, uobecnienia i „nieskrytości bycia” w specyficznych warunkach życia oraz w zależności od pewnych form komunikacji, które dominują we współczesnej codzienności. Jako dyskurs opisowy mój ciąg rozważań będzie bardzo abstrakcyjny. Ale też sugeruje wysoki stopień konkretności, jako że jest ugruntowany w niektórych czynnościach umysłu, które wszyscy czytelnicy powinni być w stanie odkryć i doświadczyć w jej lub jego własnym procesie myślenia i przetwarzania świata.

<sup>2</sup> Niemiecki oryginał i angielski przekład cytowany za: G. Benn, *Prose – Essays – Poems*, red. V. Sander, wstępem opatrzył R.P. Becker, New York 1987, s. 214-217. Przekład polski Andrzej Kopacki [w:] G. Benn, *Nigdy samotniej i inne wiersze* (1912-1955), wybór, opracowanie i wstęp Z. Jaskuła, przeł. J. St. Buras, Z. Jaksuła, A. Kopacki, S. Lisiecka, T. Ososiński, Wrocław 2011, s. 60: Astry – na dni leniwej fali / stare zaklęcie, czar, bogowie wagę powstrzymali / na chwilę, co trwa i trwa. / Raz jeszcze hen na nieboskłonie / światło i kir wśród złotych trzód, / co się wylęga w starym łonie / spod szczętych skrzydeł – jaki płód? / Raz jeszcze to, co wytęsknione, / oszołomienie, różane Ty – / lato chyliło się wpatrzone, / kędy jaskółczy szyk, / raz jeszcze to, co jest mniemaniem, / gdzie dawna pewność czuwa wszak: / jaskółki taflą wód muskaniem / spijają noc i szlak.

\*

W niniejszym eseju użyjemy „rytmu” jako określenia obejmującego różnego rodzaju formy lingwistyczne, które szczególnie łączymy z „poezją (tj. strukturą wiersza, rymem, strofą itp.)”<sup>3</sup>. Jest to otwarcie w kierunku ekstensjonalnej definicji słowa, koncentrującej się na przedmiotach i zjawiskach, do których się odnosi. Dla intensjonalnej, bardziej semantycznie zorientowanej definicji proponuję, aby opisać „rytm” jako każde rozwiązanie problemu dotyczące tego, w jaki sposób obiekt czasowy w sensie ścisłym przybiera formę. Ale na czym właściwie polega ten problem? „Obiekty czasowe w sensie ścisłym” to zjawiska, które mogą istnieć tylko w ich czasowym rozwijaniu się, jak każdy ruch, jak język mówiony czy muzyka. Według teoretyka systemów Niklasa Luhmanna<sup>4</sup> „forma” to jednoczesność samo-referencji i poza-referencji. Okrąg, na przykład, zwraca uwagę obserwatora na swoje wnętrze (samo-referencja) i w tym samym czasie na „resztę świata”, która nie znajduje się wewnątrz koła („poza-referencja”). Jeśli teraz wyobrazisz sobie, że linia tworząca okrąg zaczyna rozszerzać się i kurczyć, to zobaczysz, że przestrzeń, którą otacza, również zaczyna się zmieniać i nie jest już identyczna z samą sobą. Innymi słowy, poruszający się okrąg wydaje się nie mieć stabilności, która kojarzy nam się z pojęciem „formy”.

Rozwiązanie tej pozornej sprzeczności między ruchem (jako własnością obiektów czasowych) i stabilnością formy przychodzi wraz z pojęciem powtórzenia. Jeżeli ruch okręgu polegający na rozszerzaniu i kurczeniu się po pewnym czasie powtórzy się w tej samej sekwencji, wtedy możemy powiedzieć, że ruch ma „rytm”, a przez to powtórzenie ruszające się koło odzyskuje tożsamość, którą możemy nazwać tożsamością „formy dynamicznej”. Takie powtórzenie jednak przerywa i zamraża nieodwracalny przepływ codziennego czasu. Można powiedzieć teraz, nadal mówiąc w sposób metaforyczny, że przepływ czasu przzerwany i zamrożony działa jak strefa, a dokładniej jak okno, przez które momenty i rzeczy z przeszłości (a w zasadzie również z przyszłości) mogą stać się dla nas obecne i jakby „namacalne”. Mechanizm ten wyjaśnia, dlaczego zaklęcia, krótkie teksty, które są wykorzystywane do przywołania rzeczy i sytuacji z przeszłości, są prawie wyłącznie oddane w prozodii (rytmie) języka. Taka mowa przerywa postęp codziennego czasu i umożliwia obiektom i zjawiskom z przeszłości (i przyszłości) przybycie do teraźniejszości.

Przykładowo niektóre z najstarszych tekstów pisanych w języku niemieckim to zaklęcia („Zaubersprüche”). Jeden z najbardziej znanych spośród nich (nazywany pierwszym Zaklęciem Merseburskim) rozpoczyna się od wierszowanej opowieści z licznymi aliteracjami o tym, jak dwóch bogów jeździło na koniach; jak jeden z koni skrzył nogę; i jak wiele bogiń leczyło go, wymawiając magiczne formuły nad uszkodzoną częścią ciała. Praktyczny skutek jest taki, że recytacja tego tekstu współcześnie, gdy noga konia dozna kontuzji, sprawi, że opowiedziany scenariusz z przeszłości uobecni się w teraźniejszości, a tym samym uaktywni efektywność formuł leczniczych używanych w przeszłości przez boginie. Oczywiście

<sup>3</sup> Zobacz [także dla dalszych odniesień bibliograficznych] mój esej *Rhythmus und Sinn*, [w:] *Materialität der Kommunikation*, red. H.U. Gumbrecht, K.L. Pfeiffer, Frankfurt am Main 1988, s. 714-729.

<sup>4</sup> *Das Kunstwerk und die Selbstreproduktion der Kunst*, [w:] *Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements*, red. H.U. Gumbrecht, K.L. Pfeiffer Frankfurt am Main 1986, s. 620-672.

zdolność prozodii do czarowania nie jest ograniczona do takich epickich sytuacji, w których pojawiają się bogowie i herosi. Wszyscy znają prostą i często używaną mnemotechniczną funkcję wierszy. Posiadanie w wierszowanej formie opisu reguł gramatycznych, etapów składających się na strategię behawioralną lub listy pojęć, niewątpliwie pomaga przywracać to, co może w innym razie byśmy zapomnieli (w wieku sześćdziesięciu sześciu lat wciąż mogę wyrecytować, a nawet zaśpiewać niektóre zasady gramatyki łacińskiej w prozodycznej formie, których nauczyłem się w moim niemieckim gimnazjum już w późnych latach pięćdziesiątych, a wśród nich utwór zawierający wszystkie przyimki, po których występuje ablatiwus: „a, e, de / cum, sine, pro i prae”).

\*

Jak zatem rytm współpracuje i nakłada się na nasz pojęciowy (w odróżnieniu od opartego na postrzeganiu) proces przyswajania świata? Żeby odpowiedzieć na to skomplikowane pytanie, wróć do teorii systemów społecznych Niklasa Luhmanna. Na podstawie jego analizy różnych typów „sprzężeń” (czyli połączeń) między różnymi systemami społecznymi możemy proponować i dodać, że rytm jest „domeną konsensualną” (czyli medium, które uzgadnia różne strony) „sprzężenia pierwszego rzędu”. Wprowadzając rozróżnienie między dwoma rodzajami sprzężeń, Luhmann nazywa sprzężenia drugiego rzędu „produktywnymi”, wskazując, że są one konfiguracjami, w których interakcja między kilkoma systemami prowadzi do powstania poziomów, zjawisk (po wszystkich stronach sprzężeń) i stwierdza, że nie pojawiłyby się one bez tych wzajemnych powiązań. W wyniku sprzężeń drugiego rzędu zwraca on przede wszystkim uwagę na wewnętrzne poziomy samo-observacji, a nawet samo-rządu, przez które systemy stają się zdolne do dokonywania rozróżnień, a tym samym rozwoju wymiaru „znaczenia” lub „semantyki”. W odniesieniu do istot ludzkich możemy oczywiście połączyć takie poziomy znaczenia ze świadomością.

Sprzężenia pierwszego rzędu natomiast opisane są jako „nieproduktywne”. Polegają one na relacji zwrotnej w systemie, w którym stan (a) w systemie nr 1 wyzwała stan (b) właściwy dla systemu nr 2; stan (b) właściwy dla systemu nr 2 wyzwała stan (c) właściwy dla systemu nr 1; stan (c) właściwy dla systemu nr 1 wyzwała stan (d) właściwy dla systemu nr 2 dopóki, po dłuższej lub krótszej sekwencji, pewien stan właściwy dla systemu nr 2 powoduje powrót do stanu (a) właściwego dla systemu nr 1 i tym samym inicjuje powtórzenie sekwencji, przez które systemy właśnie przeszły. Bez wątplenia powtórzenie sekwencji, które właśnie opisałem, można nazwać „rytmem”. Natomiast obserwacje, koncepcje, semantyka lub każde inne trwałe zmiany i uzupełnienia nie wyłaniają się w wyniku działania sprzężeń pierwszego rzędu. W większości przypadków, jak sądzę, wzajemne reakcje między systemami pozostają na poziomie porównywalnym i zgodnym z ludzką percepcją (w odróżnieniu od doświadczenia i znaczenia), co sprawia, że sprzężenia pierwszego rzędu są odpowiednimi nośnikami do koordynacji ruchów ciała, która jest możliwa do momentu aż zbyt dużo myślenia i refleksji nie zacznie przeszkadzać.

Jeśli, jak już wspomniałem, sprzężenia drugiego rzędu wykazują powinowactwo ze świadomością i mają zdolność, by poszerzać swoją złożoność, możemy spekulować, że (oprócz innych efektów) mają tendencję do obniżenia poziomu intensywności funkcji świadomości.

Teza ta, do której doszliśmy w drodze dedukcji, sugeruje ponadto związek między rytmem (sprzężenie pierwszego rzędu) i wyobraźnią, znowuż w przeciwieństwie do związku pomiędzy sprzężeniem drugiego rzędu i świadomością. Według duńskiego językoznawcy i filozofa Louisa Hjelmsleva wyobraźnia była „substancją treści”, to jest treścią ludzkiej świadomości przed jej interpretacją i przekształceniem w mniej lub bardziej zarysowane struktury (czyli „formy treści” w odróżnieniu od „substancji treści”). Substancja treści, czyli wyobraźnia, bierze w nas górę za każdym razem, gdy nasza świadomość nie jest całkowicie przytomna: na przykład w naszych snach, kiedy słuchamy muzyki lub w chwilach intensywnych emocji czy pobudzenia. Ten związek pomiędzy rytmem i wyobraźnią prowadzi do kolejnego twierdzenia, że wyobraźnia cechuje się swoistą bliskością z ciałem i naszymi zmysłami. W udanym eksperymencie George Mead<sup>5</sup> opisał jako przypadek „wyobraźni” (możemy teraz dodać: jako przypadek „substancji treści”) obrazy dzikiego i silnego zwierzęcia lub słabego i bezbronного zwierzęcia, które mogły pojawić się w umyśle wczesnego *homo sapiens* wskutek odbioru pewnych dźwięków. W zależności od wielkości, siły i szacowanego zagrożenia wyobrazonego „innego” zwierzęcia, *homo sapiens* decydował/decydowała się albo na ucieczkę (by ratować swoje życie), albo na atak. W obu przypadkach połączenie między obrazem obecnym w świadomości i unerwieniem (to jest aktywacją mięśni w przypadku ucieczki lub ataku) wydaje się natychmiastowe. Swoiste pokrewieństwo między wyobraźnią i naszym ciałem (z jego zmysłowym postrzeganiem) musi być osadzone w podobnym rodzaju bezpośredniości.

Natomiast na bardziej kulturowo rozwiniętym poziomie *homo sapiens* takie obrazy w ludzkiej świadomości są zazwyczaj filtrowane przez zapisane w naszej pamięci pojęcia i wzorce dyskursywne. Jest to proces, który przemienia wyobraźnię w formę treści, czyli w wiedzę i znaczenie. Tylko w ten sposób dawne obrazy i wyobraźnia stają się dostępne myśli i refleksji; tylko jako formy treści pozwolą umysłowi zatrzymać i, jeśli to konieczne, zablokować i odroczyć impuls przesyłany do unerwienia. Ważne jednak, aby zrozumieć, że prozodyjny język i rytm uniemożliwiają wyłonienie się temu wyższemu poziomowi i funkcji ludzkiej świadomości (lub rytm, widziany z innej perspektywy, obniża to, co Edmund Husserl nazywa „napięciem świadomości”).

W kontekście dyskursu ewolucyjnego moglibyśmy więc nazwać działanie prozodii i rytmu „regresywnym”. Ono nie tylko przełamuje i doprowadza do wrażenia zatrzymania przepływu czasu, otwierając w ten sposób „okno”, przez które sceny i rzeczy z przeszłości mogą zostać wyczarowane, a tym samym stać się obecne. Rytm jest również odpowiedzialny za uobecnienie, do którego dochodzi raczej w wymiarze ontologicznym wyobraźni („substancji treści”) niż w wymiarze znaczenia („formy treści”). Różnica między znaczeniem i wyobraźnią może również być źródłem i powodem ogólnego wrażenia, że wiersze mają bardziej intensywne i emocjonalne oddziaływanie (są bliższe naszej percepcji i naszego ciała) niż pisane lub recytowane teksty prozatorskie.

<sup>5</sup> G.H. Mead, *Die Philosophie der Sozialitaet*, [„The Philosophy of the Present” (1929)], [w:] *Philosophie der Sozialitaet. Aufsätze zur Erkenntnisanthropologie*, Frankfurt am Main 1969, s. 229-271.

\*

Jako filtr, przez który ludzie postrzegają, a następnie przetwarzają to, co nazywamy „światem”, świadomość jest w swej istocie ustrukturyzowana czasowo tak w pełni i wyłącznie, że nigdy nie będziemy wiedzieć, czy świat „na zewnątrz” świadomości (często zwany „prawdziwym światem”) jest również czasowy sam w sobie, czy tylko jawi się jako czasowy ze względu na nieuniknioną projekcję struktury świadomości. Jeśli czasowość świata byłaby wynikiem takiej projekcji, wtedy świadomość będzie nie tylko „ustrukturyzowana czasowo”, ale będzie także „źródłem czasu”. Tak często używana metafora „strumienia świadomości” podkreśla naszą introspekcyjną pewność czasowej formy umysłu. Edmund Husserl opisał tę formę, mówiąc, że każdy krótki moment teraźniejszości jest w świadomości otoczony przez „retencje” i „protencje”, to jest przez szybko gasnącą pamięć tego, co poprzednie oraz krótkie oczekiwanie tego, co następne.

Dla uwagi jako zmiennej skali, według której mierzy się poziom otwartości świadomości na świat i na siebie samą, oznacza to (i Alford zakłada to w całej jej pracy), że ma ona zawsze działać wzdłuż normalnej liniowej czasowości jako środowiska, które nigdy nie jest stabilne (i ja nie znam żadnych precyzyjnych – a więc filozoficznie kanonicznych – opisów dynamicznej relacji między uwagą i czasowością świadomości). Słuchanie wiersza często rzuca wyzwanie naszej świadomości (i uwadze jako jednej z jej funkcji i wymiarów) na wyjątkowo wysokim poziomie złożoności. Odbiór wiersza (percepcja zewnętrzna) wymaga szczególnego skupienia uwagi na prozodii, oprócz ogólnej koncentracji na brzmieniu języka. Poetycka uwaga (percepcja wewnętrzna) musi być otwarta na pojęcia wywołane w naszym umyśle poprzez słowa, jak również na efekty i produkty działania wyobraźni w ich swoistym splątaniu z ciałem i zmysłami – i powinna w ten sposób raczej uwydatniać niż neutralizować różnicę między pojęciami a wyobraźnią (Alford w swojej rozprawie proponuje rozróżnienie pomiędzy kilkoma warstwami konceptualnymi, co pozwala analizować taką złożoność). Pod wpływem prozodii pojęcia wywołane pierwotnie przez słowa, to jest pojęcia jako formy treści, stają się wyobraźnią (substancją treści). Ten związek między prozodią i uwagą nie jest równoznaczny z chwilowym zatrzymaniem wewnętrznego czasu świadomości, przez które (jak przez „okno”) przeszłość może stać się obecna. Ale przeszłość, która staje się obecna w naszym umyśle dzięki wierszowi, staje się obecna w wyobraźni (i nie jako znaczenie), ze względu na wpływ prozodii na poziomie treści.

W celu wytworzenia wszystkich znanych nam efektów poetyckich, świadomość i uwaga od początku muszą wykonywać te wszystkie czynności nie w sekwencji, lecz równocześnie. Chwilowe zatrzymanie świadomości nie są efektem „powrotu” do rytmu i prozodii jako do swoich poprzedzających „przyczyn”. Przeciwnie, występują one pod wpływem rytmu i we współobecności z rytmem jako ich „katalizatorem”. W tym momencie zaczynamy pojmować całą złożoność głównego przekonania Alford, tj. że uwaga nie jest tylko jedną z wielu funkcji i jednym z wielu warunków, które leżą u podstaw poezji, ale w rzeczywistości jednym z fundamentalnych wymiarów ludzkiej świadomości; że poezja, ze względu na swoje szczególne struktury, może być w stanie rzucać wyzwanie [uwadze – J.K.] na określonym poziomie złożoności, a tym samym rozwijać ją i rozszerzać. W tym sensie poezja zarówno zakłada, jak i przyczynia się do kształtowania bardziej złożonych i przemożnych zdolności uwagi, i w tym sensie także poezja jest rzeczywiście cała o (rozwoju) uwagi.

\*

Pomiędzy opisem relacji uwagi i poezji opracowanym przez Lucy Alford i motywem „nieskrytości bycia” jako „wydarzenia prawdy” rozwiniętym przez Martina Heideggera w późniejszych etapach jego filozoficznego dzieła istnieje, moim zdaniem, swoiste powinowactwo – i jest to powinowactwo, które być może potrafi pomóc w dalszym rozwoju rozumienia poetyckiej uwagi<sup>6</sup>. „Bycie”, jak sądzę, nie należy według Heideggera do wymiaru znaczenia czy metafizyki. Pojęcie to odnosi się raczej do rzeczy, do poszczególnych rzeczy („ten konkretny mój zegarek” zamiast „idei zegarka”), podczas gdy „nieskrytość bycia” odnosi się do sytuacji, która pozwala takim rzeczom, aby były postrzegane i doświadczane w sposób absolutny, czyli tak jakby nie były one z konieczności postrzegane z określonego punktu widzenia, ale jako rzeczy „same w sobie i przez siebie”. Najbardziej brzemienią w skutki różnica między koncepcją Heideggera i klasyczną zachodnią współczesną epistemologią „Podmiotu” i „Przedmiotu” leży w aspekcie, który możemy nazwać „inicjatywą”. Podczas gdy tradycyjna filozofia świadomości implikuje, że Podmiot naturalnie i koniecznie dąży do odnajdywania prawdy w sferze przedmiotów, to Heidegger umieszcza „Dasein” (to jego mniej uduchowione zastępstwo koncepcji „Podmiotu”) w zupełnie innej konfiguracji. To Bycie samo w sobie odkrywa się lub nie (Bycie wydaje się przejmować inicjatywę, jeśli można tak powiedzieć), ale taka nieskrytość może się zdarzyć tylko w obecności „Dasein” (choć Bycie nieskryte nie może być rozumiane jako „wiadomość” skierowana do „Dasein”).

Ta obserwacja może przypomnieć nam o odbiorze poezji. W jej przypadku również to nie od dobrych intencji czytelników i słuchaczy zależy, czy staną oni w obliczu treściowych momentów wyobraźni i przeszłych chwil, które pojawiają się jakby wyczarowane. Tym, co czytelnik lub słuchacz może ostatecznie wnieść do poetyckiego natchnienia i nieskrytości Bycia jest jego lub jej uważna otwartość na Bycie i wyobraźnię, gdy te się jeszcze nie ukazały (i mogą nigdy się nie ukazać). To jest postawa bliska, czy w większości identyczna z tym, co Alford, we fragmencie swojej książki poświęconym „nieprzechodniości uwagi” określa jako „czujność”: „stan uwagi, w którym nie istnieje przedmiot uwagi, ale raczej praktyka trwałej świadomości lub wyczulenia, wyrażająca się w gotowości do wykrywania pojawienia się tego potencjalnego, ale nie dającego się przewidzieć sygnału lub zmiany”. Wszelkie wybieganie, bardziej „aktywne” nastawienie po stronie Dasein, zdaniem Heideggera, spychałoby Bycie z powrotem za próg, który musi przejść, aby się pokazać, i mogłoby również uniemożliwiać powstawanie wyobraźni.

Gdy raz dojdzie do nieskrytości Bycia, staje się ono przeznaczeniem („Geschick”), ponieważ Bycie oddziałuje na Dasein – lecz nie może być przez nie kontrolowane. Pojawienie się Bycia może (ale nie musi) być egzystencjalnie – i nawet fizycznie – przytłaczające dla Dasein, które staje w jego obliczu; czasami wyobraźnia i natchnienie uwolnione przez poezję powodują podobne skutki, zarówno jeśli chodzi o poetów, jak i ich czytelników. Pieśń Hölderlina *Wie wenn am Feiertage* („Jak w dzień świąteczny”), jedna z najważniejszych ilustracji i punktów odniesienia w argumentacji Alford, opisuje atmosferę po burzy i porównuje sytuację poety

<sup>6</sup> To powinowactwo staje się również widoczne w specyficznym trybie lektury Heideggera, który nakreśliłem w mojej książce *Production of Presence. What Meaning Cannot Convey*, Stanford 2004.

i jego czytelników do obrazu rolnika, który chce zobaczyć swoje pola po tej burzy – z pełną świadomością, że grozi mu trafenie przez piorun. Poetyckie natchnienie jako nieskrytość Bycia jest zatem egzystencjalnie ofensywną zdolnością, na jaką możemy narażać siebie i naszą uwagę, ponieważ doceniamy wartość intensywności, którą może wytwarzać – z uwzględnieniem tego niebezpieczeństwa i obawy przed tym, co stanowi wstępny warunek jego intensywności.

Na koniec warto zauważyć, że w obszernych notatkach, które zostały niedawno opublikowane po raz pierwszy, Heidegger grał z ideą przypisania terminowi „Stimmung” (to jest „nastrojowi”, „atmosfera”) określonego statusu oczekiwania lub (w rozumieniu odkrytym przez psychiatrę Charcota) „aury” poprzedzającej chwili prawdy i odkrycie Bycia<sup>7</sup>. Jeśli zdefiniujemy „Stimmung”, pojęcie różniące się od własnych spostrzeżeń Heideggera na ten temat zamieszczonych w *Byciu i czasie*, jako najlżejsze dotknięcie naszego ciała przez środowisko fizyczne (jak pogoda lub jak muzyka, którą ktoś gra w tle), wówczas „Stimmung” może być w stanie przywrócić nam kontakt, całkiem dosłownie, z naszym środowiskiem fizycznym, wywołując w tym samym czasie specyficzne i zindywidualizowane stany w naszej psychice.

\*

Nie dysponuję żadnymi dowodami empirycznymi, poza tymi z własnego doświadczenia w nauczaniu (w dużej mierze opartymi na przyglądaniu się reakcjom na poezję studentów z niższych klas) i obserwacjami mojego środowiska intelektualnego (preferencje lekturowe w czasie wolnym, wybór tematów badawczych itd.). Stanowią one uzasadnienie dla przekonania, że status poezji i prozodii zmienił się ostatnio znacząco. Istotnie większą fascynację budzą teraz, niż wówczas, kiedy zacząłem studiować literaturę w 1967 roku, formalne aspekty poezji; obecnie mamy do czynienia z czymś, co można by nazwać renesansem recytacji jako praktyki czytania poezji i jako rytuału wykonania; obserwuję też aktualnie dużo większe zainteresowanie mówieniem o (a może nawet i czytaniem) poezji niż kiedykolwiek widziałem w moim życiu. Sądzę, że na wybór tematu pracy doktorskiej, którego dokonała Alford, wpływ miało właśnie to otoczenie historyczne i kulturowe – i powinno ono stanowić także kontekst dla formułowania kolejnych wniosków na przyszłość na podstawie jej rozważań.

W centrum tych zmian we współczesnej kulturze literackiej znajduje się nowe zrozumienie wartości szczególnego egzystencjalnego potencjału, który niosą za sobą formalne aspekty poezji. To zrozumienie wartości zależeć może od reakcji na sytuację epistemologiczną, w której znajdujemy się na co dzień. Żyjemy dziś we wciąż poszerzającym się czasie teraźniejszym licznych symultaniczności, w którym wszystkie rzeczy jawią się jako zestawione ze sobą, gdzie przyszłość zablokowana jest przez zagrożenia, które wydają się nadchodzić w naszym kierunku i gdzie czujemy, że nie uda nam się zostawić przeszłości za sobą<sup>8</sup>. Ale też dzięki logice wynikającej z niemożności pozostawienia przeszłości za sobą, wspomniana konstrukcja czasowa

<sup>7</sup> *Stimmung und Da-sein*, [w:] *Gesamtausgabe*. Band 71 [Das Ereignis], Frankfurt am Main 2010, s. 217-224. Jeśli chodzi o moje własne przemyślenia na temat *Stimmung*, zobacz *Stimmungen lesen. Über eine verdeckte Wirklichkeit der Literatur*, München 2011 [English translation at Stanford University Press 2013].

<sup>8</sup> Zobacz moje książki *Our Broad Present*, New York 2014 i *After 1945. Latency as Origin of the Present*, Stanford 2014.

rozszerzającej się teraźniejszości staje się kondycją naszego życia w równoczesności z dawnym „czasem historycznym” oraz otwartą przyszłością, którą można było kiedyś kształtować w teraźniejszości i pozostawionej nieodwracalnie za nami przeszłości.

Interferencja tych dwóch chronotopów (lub światopoglądów) wytwarza egzystencjalną sytuację charakteryzującą się nieostrością lub nawet brakiem konturów i punktów orientacyjnych. Skoro, po pierwsze, historycystyczna wiara w „nieuniknioną” sekwencję zdarzeń jako „rozwoju” była stopniowo zastępowana, od połowy XX wieku, przez postrzeganie świata jako pola przygodności, gdzie, między marginesem konieczności i marginesem niemożliwości, większość zjawisk wydawała się otwarta na wiele interpretacji i funkcji (były z ich powodu przygodne<sup>9</sup>), przygodność stała się kondycją uniwersalną. Nic nie jest już „konieczne” (nie ma założeń, każda pewność może zostać podważona), ale nic nie jest także niemożliwe (nawet plan eliminacji śmierci z kondycji ludzkiej stał się projektem, który może być poważnie dyskutowany). Jesteśmy otoczeni przez absolutną przygodność; przygodność jest naszym egzystencjalnym wszechświatem.

Co do naszej dzisiejszej czasowości, wydaje się, że rozszerzająca się teraźniejszość naruszyła linearną dynamikę „rozwoju” lub „postępu”. Nawet młodym ludziom wydaje się ona bardzo trudna do strukturyzowania i kształtowania w kolejne segmenty narracji historycznej, szczególnie dotyczy to czasu, który upłynął od upadku komunizmu w 1989 roku, a jeszcze bardziej od 11 września 2001 roku – całkiem dosłownie: nieodwracalnego – zakwestionowania USA jako potęgi na skalę światową. Czas nie wydaje się już „płynąć” w jakimś kierunku – jest też bardzo pobudzony: każda chwila zawiera odśrodkowe siły, jednocześnie w tych warunkach „oszczędzanie czasu” stało się bardzo czasochłonnym biznesem i przymusem. Podczas gdy w naszym wszechświecie przygodności nie dysponujemy już żadnym wzorem czy percepcją spójnego porządku świata ani żadną dobrze zarysowaną czasowością, przestrzeń jako wymiar egzystencjalny została mocno przekształcona i rzeczywiście zamazana przez najbardziej dzisiaj rozpowszechnioną formę życia, to jest siedzenie przed ekranem komputera. „Poruszając się w Internecie”, stale wytwarzamy wieloskładnikowe – i absurdalne – sekwencje nieokreślonych „przestrzeni”, przez które „przechodzimy”, bez możliwości zabrania z nami naszych ciał. Tak więc zajmujemy się wytwarzaniem i stałym rozwojem nowych „przestrzenności”, które nie konstytuują się już wokół naszych ciał, ale prawdopodobnie powstają w ramach i za pośrednictwem mieszania się różnych odwiedzanych stron internetowych.

Podobne środowisko egzystencjalne tworzy psychikę pośpiechu, elastyczności, a może nawet wymiar naszego codziennego życia, który powinien być powiązany z takimi pojęciami, jak „wolność” i „niezależność”. W tym samym czasie i przede wszystkim, jak miemam, produkuje ono pragnienie form, na których można byłoby się oprzeć, egzystencjalnie i fizycznie, pragnienie odzyskania przestrzeni przez stanie się częścią „mistycznych ciał” lub „zbiorowych ciał”: na przykład na stadionie, podczas koncertu w plenerze, podczas dużej imprezy religijnej lub w ruchach politycznego „protestu”, które często nie są bardzo mocno przywiązane do konkretnych poglądów, ponieważ tym, co naprawdę motywuje ludzi do tego działania, jest fundamentalne pragnienie bycia razem.

<sup>9</sup> Trudna do przetłumaczenia gra słów: „contingent upon” i „contingency” – przypis tłumaczki.

W takim otoczeniu nawet najbardziej elementarna obietnica właściwa poezji, obietnica połączenia i zjednoczenia z innymi osobami poprzez rytm, zyskuje dziś szczególnie na wartości i uroku. Na bardziej złożonym poziomie poezja może wprost zaoferować obecnie swoim czytelnikom coś, czym może po cichu była od zawsze, to jest układ różnych ćwiczeń i rodzajów uwagi, dzięki którym możemy mądrze zamilknąć; poprzez które stajemy się otwarci na cielesną substancję wyobraźni; i dzięki którym koncentrujemy się na tym czymś małym, pozwalającym nam utrzymywać się w świecie powszechnej przygodności, czasowej mobilizacji i przestrzennej nieostrości. To dlatego poetycka uwaga – i Lucy Alford rozprawa doktorska na jej temat – jest taka ważna.

przekład z języka angielskiego: Joanna Krajewska

**NOTA O AUTORZE:**

Hans Ulrich Gumbrecht – profesor literatury na Uniwersytecie Stanforda. Wykłada także regularnie na Uniwersytecie Lizbońskim i w Collège de France. Główne obszary badań i nauczania Gumbrechta, zawsze związane z jego poszukiwaniami filozoficznymi, to średniowiecze, wiek XVIII oraz literatura początku XX wieku we Francji, Hiszpanii, Niemczech i Ameryce Południowej. Zajmuje się także estetyką i historią sportu. W ostatnich dwóch dekadach był członkiem Amerykańskiej Akademii Humanistyki i Sztuki oraz otrzymał doktoraty honorowe od ośmiu uniwersytetów w sześciu krajach.

# Ta niedorzeczność, poezja

– arspoetyka  
momentalna

Marianne Moore

w przekładach polskich

Ewa Rajewska

Upodobanie w pisaniu znajdują ponoć tylko grafomani; prawdziwie wielkich pisarzy przynajmniej od czasu do czasu ogarniają twórcze wątpliwości.

Upodobanie w poezji znajdują natomiast, jak wiadomo, mniej więcej dwie osoby na tysiąc – nie licząc samych poetów. Lubi ją nawet nie większość wszystkich, ale mniejszość, jak pisze poetka. Lecz poetów do tej mniejszości wlicza.

Tymczasem Marianne Moore (1887-1972), poetka amerykańska, krytyczka literacka, modernistka, w latach dwudziestych XX wieku redaktorka prestiżowego pisma literacko-kulturalnego „The Dial”, była skłonna oświadczyć, że solidaryzuje się z tymi, którzy w poezji nie gustują. „Ja także jej nie lubię”, wyznawała otwarcie w słynnym utworze zatytułowanym *Poetry*; są rzeczy ważniejsze od tej niedorzeczności. Ale nawet gdy się poezję doskonale lekceważy, pisze dalej Moore, trzeba jednak przyznać, że pozostawia ona miejsce na to, co autentyczne, prawdziwe, na to, co dobrze przylega do rzeczywistości – tak bowiem można by przełożyć oryginalne ‘the genuine’:

Marianne Moore, *Poetry*

I, too, dislike it: there are things that are important beyond all this fiddle.

Reading it, however, with a perfect contempt for it, one discovers in it after all, a place for the genuine. [...]¹

Ale 'the genuine', czyli to, co mogłaby pomieścić poezja, nie zostaje przez Moore zdefiniowane. Zamiast definicji w jej wierszu zaraz po prowokacyjnej – w ustach poetki – kontestacji znajdujemy długi rejestr najrozmaitszych zjawisk: „Ręce, które potrafią chwytać, źrenice / które potrafią się rozszerzać, włosy, które mogą się zjeżyć / jeśli muszą [...], nieporuszonego krytyka, na którym skóra drży jak na koniu, który poczuł pchłę”. Wszystkie należałoby zapewne wliczyć do katalogu „rzeczy ważniejszych od tej nedorzecznosci”, poezji, która wszakże, jeśli wierzyć w jej referencjalność – a Moore wierzy – mogłaby je pomieścić. „Trzeba jednak poczynić jedno / rozróżnienie”, zaznacza poetka: „jeśli na piedestał zawloką je półpoeci, rezultat nie będzie poezją”. Poezja zaistnieje dopiero wówczas, gdy poeci staną się „skrajnymi realistami wyobraźni” ('literalists of the imagination') i będą potrafili przedstawić „wyobrażone ogrody zamieszkane przez prawdziwe ropuchy”.

[...] Do tego zaś czasu, jeśli, z jednej strony, żądasz,  
surowego materiału poezji  
w całej jego surowości, który  
jest przy tym, z drugiej strony,  
autentyczny, interesujesz się poezją².

Jak się okazuje, cały ten wywód to ze strony Moore eksperyment, obliczony na nawiązanie nici porozumienia: uważasz poezję za rzecz niepoważną, czytelniku? Rozumiem. Masz wobec niej poważniejsze wymagania? I to także rozumiem doskonale. Ale to znaczy, że jednak się nią interesujesz – czy nie tak? A więc i tu jesteśmy zgodni. Prowokujące oświadczenie „Ja także jej nie lubię” to przecież klasyczna retoryczna technika *captatio benevolentiae*, zastosowana po to, aby pozyskanemu do współmyślenia czytelnikowi przedstawić swoje zapatrywania na poezję – by dać mu krótki wykład z poetyki normatywnej, dla większej sugestyjności powstający rzekomo *ad hoc*, na jego oczach, bez utraty kontaktu. *Poetry* Marianne Moore to zatem przykład arspoetyki momentalnej, co nie znaczy jednak, że zakładany horyzont czasowy jej oddziaływania miałby się ograniczyć do momentu.

Poezja według Moore winna stwarzać światy wyobrażone, i to tak, by efekt wydawał się omalże prawdziwszy od rzeczywistości. Miałaby – bo wciąż jeszcze tego nie czyni – to poetyckie zadanie do wykonania (a po części także wyjaśnienie, dlaczego *Complete Poems* tak wiele wymagającej poetki stanowią tom stosunkowo skromny objętościowo).

Do uważnego przeczytania swego wykładu z arspoetyki Moore kaptuje dobrą wolę czytelnika w sposób wyrafinowany: wykonuje porozumiewawczy gest wobec tych, którzy nie lubią

¹ M. Moore, *Poetry*, [w:] tejsze, *Complete Poems*, London 1967, s. 266-267. Przekłady, przy których nie podano nazwiska tłumacza, są mojego autorstwa – E.R.

² Tamże.

poezji, ale do obozu poezją gardzących jednak się nie przyłącza. Kontestuje, lecz nie lekceważy. Nawet jeśli poezja współczesna to ‘fiddle’, a więc niedorzeczność, nonsens, błahostka – to jej potencjał jest wielki, czytamy między wersami.

Ta strategia kontestacji bez wzgardy zyskuje różne realizacje w polskich tłumaczeniach *Poezji*.

Jarosław Marek Rymkiewicz w swoim przekładzie nazwał poezję „tym całym rzępoleniem”, skojarzywszy najwyraźniej ‘fiddle’ z grą na skrzypcach – w tym kontekście słowo to oznacza jednak „głupstwa” (‘fiddlesticks’), a „rzępolenie” to gra nieumiejętna, względnie „smęcenie”:

Ja również nie gustuję w niej; są sprawy ważniejsze poza tym całym rzępoleniem.  
Jednakże czytając ją, z doskonałą wzgardą, odkrywamy tam  
miejsce na autentyzm, mimo wszystko. [...] <sup>3</sup>

Tym samym tropem poszedł Jan Prokop:

I ja także nie lubię jej. Są rzeczy ważniejsze niż to rzępolenie.  
Gdy czytamy ją jednak z doskonałą pogardą można odkryć  
tam  
mimo wszystko miejsce na coś swoistego. [...] <sup>4</sup>

Julia Hartwig zdecydowała się na „igraszki” (wciąż skojarzenie z grą), a pogardę osłabiła do lekceważenia, dodając jeszcze „nawet”:

Ja także jej nie lubię: są rzeczy ważniejsze niż te wszystkie igraszki,  
jednak czytając ją, nawet z największym lekceważeniem, odkrywamy w niej,  
mimo wszystko, miejsca prawdziwe. [...] <sup>5</sup>

Stanisław Barańczak wybrał „bzdurzenie” (i niechęć zamiast „nielubienia”):

Ja też czuję do niej niechęć: istnieją rzeczy ważne a całemu temu bzdurzeniu niedostępne.  
A jednak czytając, z kompletną wobec niej pogardą, odkrywa  
się w niej miejsce, gdzie może zaistnieć prawdziwa  
rzecz. [...] <sup>6</sup>

Ludmiła Marjańska, redaktorka i współtłumaczka jedyne go zbioru polskich przekładów Moore (*Wiersze wybrane*, 1980), tego utworu nie przełożyła w ogóle. Użyła go jednak w przedmowie, by zilustrować dążenie Marianne Moore do zwięzłości: amerykańska poetka „ciągle

<sup>3</sup> Tejże, *Poezja*, przeł. J.M. Rymkiewicz, „Tygodnik Powszechny” 1958, nr 48, s. 5.

<sup>4</sup> Tejże, *Poezja*, przeł. J. Prokop, „Tygodnik Powszechny” 1961, nr 22, s. 5.

<sup>5</sup> Tejże, *Poezja*, przeł. J. Hartwig, [w:] M. Moore, *Wiersze wybrane*, wyboru dokonała i wstępem poprzedziła L. Marjańska, przeł. J. Hartwig i L. Marjańska, Warszawa 1980, s. 99.

<sup>6</sup> Tejże, *Poezja*, przeł. S. Barańczak, [w:] *Od Chaucera do Larkina. 400 nieśmiertelnych wierszy 125 poetów anglojęzycznych z 8 stuleci. Antologia w wyborze, przekładzie i opracowaniu Stanisława Barańczaka*, Kraków 1993, s. 457.

poprawiała swoje wiersze, wyrzucała z nich całe akapity. Najlepszym tego przykładem jest słynny wiersz *Poezja*, z którego pierwotnej wersji autorka pozostawiła tylko... trzy linijki:

Ja także jej nie znoszę.  
A jednak, gdy człowiek ją czyta pełen pogardy, odkrywa,  
jak niezwykła jest i prawdziwa<sup>7</sup>.

Trzy zacytowane jako pierwsze w kolejności polskie przekłady zakładają pewną wspólnotę tego, kto pisze, i tego, kto czyta, sygnalizując ją liczbą mnogą. W wersjach Rymkiewicza i Hartwig formuła ta wygląda tak: czytając poezję, z doskonałą wzgardą / z największym lekceważeniem, odkrywamy... U Prokopa brzmi ona: gdy z doskonałą pogardą czytamy poezję, można w niej odkryć... Piszące, czy, ściślej: tłumaczące „ja” przyznaje się więc nie tylko do antypatii (tak jak w oryginale: ‘I, too, dislike it’), lecz także do dzielonej z czytelnikiem pogardy dla poezji.

Tymczasem oryginał jest tutaj bardziej bezosobowy: ‘Reading it, however, with a perfect contempt for it, one discovers...’. Pełna pogardy jednomysłność piszącej i czytelnika wcale nie jest taka oczywista – konstrukcję z zaimkiem ‘one’ można też przełożyć następująco: „jednak czytając ją [poezję], z doskonałym lekceważeniem, odkrywa się...”, czy nawet: „można odkryć...”. To raczej hipoteza, bardziej próba przyjęcia cudzego punktu widzenia, niż zdanie sprawy z własnych odczuć lekturowych, tożsamy z wrażeniami tych, którzy dla poezji żywią doskonałą wzgardę.

Ten niuans zachowuje wersja Barańczaka, która brzmi: „A jednak czytając, z kompletną wobec niej [poezji] pogardą, odkrywa / się w niej miejsce, gdzie może zaistnieć prawdziwa / rzecz”. Obie dodane przerzutnie: „odkrywa / się” i „prawdziwa / rzecz” można przy tym uznać za znak firmowy tłumacza – podobnie jak nieobecny w oryginalnym rym „odkrywa – prawdziwa” w przekładzie Marjańskiej. Marjańska, choć na początku swojego tłumaczenia deklaruje mocno: „nie znoszę jej”, dalej pisze już z dystansem: „gdy człowiek ją czyta pełen pogardy, odkrywa...”. A więc nawet nie każdy człowiek, lecz tylko „człowiek pełen pogardy”, co dodatkowo zawęża grono podobnych czytelników – ten brak przecinka zmienia znaczenie na tyle, że sprawia wrażenie nieprzypadkowego opuszczenia. Co więcej, w tym tłumaczeniu poezja „niezwykła jest i prawdziwa” – już jest, a nie ma szansę dopiero się stać, jak chciała Moore. Przekład Marjańskiej jest jeszcze bardziej afirmatywny niż wersja Julii Hartwig, wedle której w poezji „odkrywamy [...], mimo wszystko, miejsca prawdziwe”. Polskie tłumacзки wierzą więc w poezję głębiej niż sama autorka *Poetry*.

Eksperyment Moore ma jeden słaby punkt: czy ten, kto nie tylko poezji nie lubi, lecz myśli o niej z kompletną pogardą, zada sobie trud sięgnięcia po tom wierszy, żeby przeczytać ten momentalny manifest?

<sup>7</sup> L. Marjańska, *Słowo wstępne*, [w:] M. Moore, *Wiersze wybrane*, dz. cyt., s. 14. Z wersji *Poetry* zamieszczonej w *The Complete Poems* oprócz kilkunastu wersów wypadła także wzmianka o niedorzeczności poezji. „I, too, dislike it. / Reading it, however, with a perfect contempt for it, one discovers in / it, after all, a place for the genuine.”, brzmiała całość przerobionego przez Moore wiersza. „Omissions are not accidents”, „Opuszczenia nie są przypadkowe”, napisała autorka w miejscu zwykle zarezerwowanym dla motto całego tomu; poprzednią wersję *Poetry* przytoczyła jednak w przypisach. Zob. M. Moore, *The Complete Poems*, dz. cyt., s. 36 i 266-267.

# Aneks

Marianne Moore, *Poetry*

I, too, dislike it: there are things that are important beyond all this fiddle.  
 eading it, however, with a perfect contempt for it, one discovers in  
 it after all, a place for the genuine.

Hands that can grasp, eyes  
 that can dilate, hair that can rise  
 if it must, these things are important not because a

high-sounding interpretation can be put upon them but because they are  
 useful. When they become so derivative as to become unintelligible,  
 the same thing may be said for all of us, that we

do not admire what  
 we cannot understand: the bat  
 holding on upside down or in quest of something to

eat, elephants pushing, a wild horse taking a roll, a tireless wolf under  
 a tree, the immovable critic twitching his skin like a horse that feels a flea, the base-  
 ball fan, the statistician--

nor is it valid  
 to discriminate against "business documents and

school-books"; all these phenomena are important. One must make a distinction  
 however: when dragged into prominence by half poets, the result is not poetry,  
 nor till the poets among us can be

"literalists of  
 the imagination" – above  
 insolence and triviality and can present

for inspection, "imaginary gardens with real toads in them," shall we have  
 it. In the meantime, if you demand on the one hand,  
 the raw material of poetry in

all its rawness and  
 that which is on the other hand  
 genuine, you are interested in poetry.

Z tomu *Selected Poems*, 1935

Marianne Moore, *Poezja*

przeł. Jarosław Marek Rymkiewicz

Ja również nie gustuję w niej; są sprawy ważniejsze poza tym całym rzępoleniem.  
Jednakże czytając ją, z doskonałą wzdargą, odkrywamy tam  
miejsce na autentyzm, mimo wszystko.  
Ręce zdolne chwytać, oczy  
zdolne rozszerzać się, włos który może się zjeżyć,  
jeśli musi, są to rzeczy ważne nie dlatego, że  
górnobrzmiąca interpretacja może im zostać przypisana, lecz z powodu ich  
użyteczności. A gdy stają się tak podobne, że aż niezrozumiałe, wtedy  
o nas wszystkich można by rzec to samo: my  
nie będziemy zachwycać się tym,  
czego nie możemy pojąć: nietoperzem,  
wiszącym głową w dół lub słoniami pospieszającymi w  
poszukiwaniu jakiegoś pożywienia, skokiem dzikiego konia, nieznużonym wilkiem pod  
drzewem, niewzruszonym krytykiem z drgającą skórą konia  
który czuje pchłę, uderzeniem  
w palancie, statystykiem –  
i nie jest przekonywujące  
rozdzielenie „wbrew handlowym dokumentom i  
podręcznikom”; wszystkie te fenomeny są istotne. Trzeba  
uczynić różnicę,  
jednakże; wyciągnięty na wzniesienie przez  
pół-poetów, wynik nie bywa poezją;  
ani też, póki poeci między nami mogą być  
„zapisywaczami  
wyobraźni”, ponad  
bezczelnością i trywialnością, i mogą przedstawiać  
do wglądu urojone ogrody z rzeczywistymi ropuchami,  
nie będziemy mieli  
jej. Tymczasem, jeśli żądacie, z jednej strony,  
naturalnego materiału poezji w całej  
jego naturalności i,  
z drugiej strony, tego co jest  
autentyczne, obchodzi was poezja.

Marianne Moore, *Poezja*

przeł. Jan Prokop

I ja także nie lubię jej. Są rzeczy ważniejsze niż to rzępolenie.  
 Gdy czytamy ją jednak z doskonałą pogardą można odkryć  
 tam  
 mimo wszystko miejsce na coś swoistego.  
 Ręce, które mogą schwytać, oczy,  
 które mogą się rozszerzyć, włosy, które mogą zjeżyć się,  
 gdy muszą, oto rzeczy ważne nie ze względu na  
 patetyczną interpretację możliwą do wczytania w nie, ale  
 ponieważ są  
 użyteczne. Gdy stają się tak oderwane, że aż niezrozumiałe,  
 jest tak samo jak z nami –  
 zachwycamy się tym, czego  
 nie pojmujemy: nietoperzem  
 gdy wisi głową w dół albo goni w  
 poszukiwaniu jedzenia, słońcem przy pracy, dzikim źrebem i kręcącym  
 się w kółko, czujnym  
 wilkiem pod  
 drzewem, beznamietnym krytykiem gdy marszczy skórę jak  
 koń nękany przez pchły, piłki  
 nożnej kibicem, profesorem statystyki –  
 nie można też  
 występować przeciw „dokumentom handlowym i  
 podręcznikom szkolnym”; wszystkie te rzeczy są istotne. Tym  
 niemniej trzeba dokonać rozróżnienia:  
 kiedy są wydobyte przez półpoetów,  
 rezultatem nie jest poezja,  
 nie będziemy też, zanim poeci wśród nas nauczą się być  
 wiernymi tłumaczami  
 wyobraźni (ponad zuchwałą trywialnością) i zdołają przedstawić  
 do wglądu ogrody wyobraźni z rzeczywistymi żabami w nich  
 mieć jej  
 naprawdę. Tymczasem jeśli czekamy, z jednej strony  
 na surowy materiał poetycki w  
 całej jego surowości, a  
 z drugiej na to, co  
 jej własne, wtedy lubimy poezję.

Marianne Moore, *Poezja*

przeł. Julia Hartwig

Ja także jej nie lubię: są rzeczy ważniejsze niż te wszystkie igraszki,  
a jednak czytając ją, nawet z największym lekceważeniem, odkrywamy w niej,  
mimo wszystko, miejsca prawdziwe.

Ręce, które mogą chwytać, żrenice,  
które mogą się rozszerzać, włosy jeżące się  
bezwiednie. Wszystkie te rzeczy ważne są nie dlatego,  
że nadają się do szumnych komentarzy, ale ponieważ są

użyteczne. Kiedy stają się czymś oderwanym i przestają być zrozumiałe  
można o nich powiedzieć zgodnie, że trudno nam  
podziwiać to,  
czego nie rozumiemy: nietoperza  
wiszącego głową w dół lub poszukującego

zeru, napierających słoni, tarzającego się po ziemi mustanga, niezmordowanego wilka  
pod drzewem, chłodnego krytyka otrząsającego się jak koń kąsany przez pchłę, fanatyka  
base-ballu, statystyka –  
niesłusznie też byłoby  
gardzić „dokumentami służbowymi  
i podręcznikami szkolnymi”; wszystkie te zjawiska mają swoją wagę. Trzeba jednak [wprowadzić

rozróżnienie: kiedy opiewają je pół-poeci, nie ma poezji  
nie będzie jej, dopóki pewni poeci spośród nas nie opowiedzą się  
za „dosłownością  
wyobraźni” – ponad  
prostactwem i pospolitością, udostępniając nam

do oglądania „zmyślane ogrody z żywymi ropuchami”.  
Ten jednak, kto żąda  
surowca poezji

w całej jego surowości  
i zarazem całej jego prawdy,  
ten bliski jest poezji.

Marianne Moore, *Poezja*

przeł. Stanisław Barańczak

Ja też czuję do niej niechęć: istnieją rzeczy ważne a całemu temu bzdurzeniu niedostępne.

A jednak czytając, z kompletną wobec niej pogardą, odkrywa

się w niej miejsce, gdzie może zaistnieć prawdziwa

rzecz. Dłonie zdolne do chwytania, oczy

potrafiące wyjść na wierzch, jeżący

się – jeśli trzeba – włos: te rzeczy są ważne nie dlatego, że

można do nich docześcić jakąś górnolotną interpretację, ale ponieważ są

do czegoś przydatne. Gdy oddalą się od swych źródeł tak, że tracą zrozumiałość,

reagujemy chyba wszyscy tak samo:

nie możemy pojąć, toteż

nie podziwiamy. Nietoperz

wiszący długo głową w dół albo mknący w poszukiwaniu

żeru, przepychanki słoni, tarzający się mustang, niezmordowany wilk

pod drzewem, niewzruszony krytyk, któremu skóra drga jak koniowi,

gdy czuje pchłę, kibic baseballowy,

statystyk –

tych rzeczywistych

zjawisk, włącznie z „księgami handlowymi i podręcznikami”,

nie należy traktować jako mniej istotnych; wszystkie są ważne. Trzeba

jednak wprowadzić rozróżnienie: jeśli w tę ważność wloką je na siłę

pół-poeci, nie powstaje z tego poezja; i nie jest też możliwe

jej powstanie, dopóki poeci wśród nas nie będą się starali

być „literali-

stami wyobraźni”, wyższymi niż wyniosłość i pospolitość,

dopóki nie będą umieli udostępnić naszym oczom „zmyślonych ogrodów,

gdzie skaczą żywe ropuchy”. Na razie zaś, jeśli

domagasz się, z jednej strony, surowca poezji

w całej jego dotkliwej

namacalności a, z drugiej, tego, co prawdziwe –

chodzi ci właśnie o poezję.

przekład literacki

ar spo et y k a

## SŁOWA KLUCZOWE:

Stanisław  
Barańczak

przekład poezji

Ludmiła Marjańska

Jarosław Marek  
Rymkiewicz

p o e z j a

M a r i a n n e M o o r e

Julia Hartwig

Jan Prokop

## ABSTRAKT:

Szkic z pogranicza historii literatury i krytyki przekładu koncentruje się na *Poetry* – programowym wierszu wybitnej amerykańskiej modernistki Marianne Moore. Zasygnalizowane w nim zostają najważniejsze interpretacyjne zagadki utworu, w tym podjęta przez autorkę próba zobrazowania „niewyraźalnej” z natury rzeczy istoty poezji i fenomenu jej działania. Tajemnica poezji i wiersza Moore zostaje zilustrowana krytyczną analizą przekładów *Poetry* autorstwa polskich tłumaczy: Jarosława Marka Rymkiewicza, Jana Prokopa, Julii Hartwig, Stanisława Barańczaka i Ludmiły Marjańskiej, które są wraz z oryginałem przytoczone w aneksie.

## NOTA O AUTORZE:

Ewa Rajewska – polonistka, literaturoznawczyni, translatolożka i tłumaczka literacka z języka angielskiego; autorka książek o polskich przekładach *Alice's Adventures in Wonderland* Lewisa Carrolla (*Dwie wiktoriańskie chwile w Troi, trzy strategie translatorskie. „Alice's Adventures in Wonderland” i „Through the Looking Glass” Lewisa Carrolla w przekładach Macieja Słomczyńskiego, Roberta Stillera i Jolanty Kozak, 2004*) oraz twórczości oryginalnej i przekładowej Stanisława Barańczaka (*Stanisław Barańczak – poeta i tłumacz, 2007*). Adiunkt w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu; kieruje tam specjalnością przekładową na studiach magisterskich ([www.przekladowa.amu.edu.pl](http://www.przekladowa.amu.edu.pl)) i opiekuje się „Przekładnią” – Naukowym Kołem Przekładowym UAM.

# O bezsensowności obserwacji

Bartosz Kowalczyk

Co robić w te dni wiosenne, które teraz w pośpiechu nadchodzą? Dzisiaj rano niebo było szare, ale jeśli zbliżymy się obecnie do okna, staniemy zaskoczeni i przyłożymy policzek do klamki okiennej. W dole światło zachodzącego już niestety słońca widoczne jest na dziecinnej twarzy dziewczyny, która idzie z wolna i ogląda się za siebie, lecz zarazem na tej samej twarzy można dostrzec cień mężczyzny, który idąc szybciej przybliży się do dziewczyny. Potem mężczyzna ją mija i twarz dziecka jest zupełnie rozjaśniona<sup>1</sup>.

Franz Kafka, *Widok z okna, oglądany w roztargnieniu*  
 przeł. Alfred Kowalkowski

Franz Kafka w masowej świadomości pozostanie już na zawsze tropicielem zbudowanej na absurdzie rzeczywistości, tej samej, która w swojej istocie tworzy nieogarnione dla ludzkiej percepcji iluzoryczne formy. Biorę tu pod rozważę takie kanoniczne dzieła, jak *Proces*, *Zamek*, *Przemiana*, *Wyrok* czy choćby *W kolonii karnej*. Każdy z tych tekstów, upraszczając, zawiera w sobie kształt Kafkowskiej mitologii, w której człowiek pozbawiony jest możliwości zrozumienia tego, co go otacza. Nieco inaczej na tle powyższych wyglądają teksty składające się na jego *Dzienniki*, a także te, które wchodzą w zbiór miniatur. Jednak to właśnie one, a ściślej rzecz ujmując, jedna z tychże miniatur, nosząca tytuł *Widok z okna, oglądany w roztargnieniu*, posłuży za materiał, na przykładzie którego postaram się wyodrębnić te cechy, które w moim rozumieniu stanowią rdzeń Kafkowskiej koncepcji podmiotu, a także pozwalają usytuować tę mikroprozatorską twórczość w obszarze zagadnień pojemnej koncepcji poetyki momentalnej.

*Widok z okna, oglądany w roztargnieniu* pozornie nie sprawia wrażenia tekstu, który dostarczyć może problemów interpretacyjnych. Wręcz przeciwnie, ta krótka impresja wygląda na tekst czysty, rzec by można: klarowny. Krótka forma zdaje się potwierdzać te przypuszczenia, do-

<sup>1</sup>F. Kafka, *Widok z okna, oglądany w roztargnieniu*, przeł. A. Kowalkowski, [w:] tegoż, *Okno na ulicę i inne miniatury*, przeł. A. Kowalkowski, R. Karst, Gdańsk 1996, s. 19.

datkowo sprawiając wrażenie, jakoby Kafka spisał niektóre ze swoich obserwacji w postaci literackiego ćwiczenia, wprawki. Wrażenie to spotęgowane jest przez tematykę, którą można odebrać jako odległą od tej podejmowanej przez pisarza w kanonicznych tekstach.

Warto w tym momencie przyrzeć się treści rzeczowej miniatury. Narrator, powodowany najpewniej nudą, spogląda przez okno na ulicę. Jest wiosenny dzień, łaskawie pozbawiony deszczowej aury, zbliżający się do swego kresu – słońce chyli się ku zachodowi. To ostatki słonecznych promieni są tym, co staje się przedmiotem obserwacji narratora. Nie spogląda jednak bezpośrednio na słońce. Pomijając oczywiste ryzyko dla zdrowia ludzkiego oka<sup>2</sup>, domyślić się można, że przeszkadzają temu okoliczne zabudowania, nigdzie też nie jest powiedziane, że okno, przez które spogląda, wychodzi właśnie na zachód. Spoglądanie przez okno jest w istocie szczególną czynnością, która w zasadzie narzuca wstępnie pewne ograniczenia, głównie dotyczące pola widzenia. Obszar, na który spoglądamy, jest zawsze ograniczony okienną ramą. To rzecz oczywista, wręcz banał, na tyle cokolwiek spowszedniały, że łatwo o nim zapomnieć. Mimo tego, że obrazek pozostaje względnie statyczny, w tej narzucającej zdecydowany rygor charakterystyce pozostaje miejsce na modyfikacje. To przechadzający się ulicą ludzie oraz nie posiadające zdolności zatrzymania się w bezruchu promienie słoneczne mogą – jak w przypadku Kafkowskiego narratora – stać się przedmiotem pasjonującej obserwacji. Ten układ ma charakter chwilowy, wręcz momentalny, jest zatem więcej niż pewne, że nie zdarzy się zaobserwować danej konstelacji po raz wtóry.

Wróćmy do treści miniatury. Wzrok obserwatora zatrzymuje się na twarzy dziewczyny idącej wzdłuż ulicy. Promienie słoneczne nie padają wprost na jej oblicze, na ich drodze staje mężczyzna, którego cień nie pozwala na pełne rozświetlenie dziewczęcej twarzy. Opis w subtelny sposób podkreśla jej niewinność, tym samym sprawiając, że cień mężczyzny wydaje się czymś złowrogim, jak pisze Kafka: „...lecz zarazem na tej twarzy można dostrzec cień mężczyzny, który idąc szybciej przybliży się do dziewczyny”<sup>3</sup>. Czyż nie jest prawdą, że znajdzie się więcej niż jeden podejrzliwy umysł, który w podobnej frazie odnajdzie zapowiedź straszliwej przyszłości? Przepętnionej grozą relacji pomiędzy mężczyzną a kobietą, której potencjalna możliwość zaistnienia jeszcze w tym momencie narzuca swoją obecność<sup>4</sup>, by w kolejnym, ostatnim już zdaniu miniatury, rozwiać się, zniknąć z pola widzenia jak mężczyzna i jego cień? Rozwiać się, pozostawiając w centrum zainteresowania w pełni już rozjaśnioną promieniami zachodzącego słońca dziewczęcą twarz.

To tyle, wystarczająco dużo, żeby wypełnić zadanie zreferowania treści *Widoku z okna*... Może nawet zbyt dużo, gdyż objętość streszczenia znacznie przerasta objętość samego tekstu. W związku z powyższym nasuwa się pytanie: czy teksty pokroju Kafkowskiej miniatury w ogóle wymagają aktu interpretacji? Czy uprawniona w ich przypadku jest analiza literacka? Czy nie są jedynie (albo aż) pewnego rodzaju odzwierciedleniem wycinka rzeczywistości, którego istota i sens tkwią w jego powierzchowności?

<sup>2</sup>Choć zapewne Georges Bataille przyklasnąłby pomysłowi spojrzenia słońcu w twarz – to pewna sytuacja graniczna, która poprzez spodziewane cierpienie prowadzi do tak cenionego przez owego myśliciela doświadczenia kresu, nieodmiennie stanowiącego cel doświadczenia wewnętrznego.

<sup>3</sup>F. Kafka, dz. cyt., s. 19.

<sup>4</sup>To oczywiście nadinterpretacja, ale użycie jej w tym momencie jest jak najbardziej celowe.

Podpowiedzi dostarcza już sam tytuł. Narrator obserwuje w roztargnieniu. To kluczowe dla odsłonięcia charakteru tekstu słowo już na wstępie ukazuje daremność aktu interpretacji, nadaje całości charakter momentalny i przywodzi na myśl fotografię, choć samo okno z jego ramą może wytwarzać pokusę przywołania metafory obrazu, podobnie jak zainteresowanie światłem słonecznym, tak jednoznacznie przywodzące na myśl twórczość malarską impresjonistów. Czynność malowania wymaga jednak czasu – już ta konieczność neguje momentalny charakter uchwyconego widoku, a fotografia jest właśnie tym, co nie jest w stanie dokonać niczego więcej poza rejestracją chwilowej konstelacji, niczego poza uchwyceniem momentu. Ten akt, co prawda, zawsze jest zdeterminowany przez zamiar fotografującego, który decyduje zarówno o obszarze, na który zostanie skierowany obiektyw, a także o momencie zwolnienia migawki, jednak nie może (zwłaszcza fotografując poza sterylnym atelier) mieć całkowitego wpływu na każdy z elementów składowych kadru.

W 1966 roku Michelangelo Antonioni stworzył film, w którym szczególną rolę odgrywa fotografia. Mowa oczywiście o kultowym już dziś *Powiększeniu*, przy produkcji którego za inspirację posłużyło Antonioniemu opowiadanie Julia Cortáзара *Babie lato*. Przywołanie w tym kontekście filmu zamiast wzorcowego wobec niego opowiadania jest podyktowane szczególnymi względami. Mimo współdzielonego konceptu głównego, Antonioni modyfikuje nieco charakter wykonanej przez głównego bohatera fotografii, ale o tym za chwilę. Bohater Cortáзара sam z siebie wykazuje skłonności do nadinterpretacji, do nadaktywnej analizy wykonanych przez siebie fotografii. Ma to mocne uzasadnienie, jak sam mówi: „Wśród wielu sposobów zwalczania nicości jednym z lepszych jest fotografowanie...”<sup>5</sup>, a co za tym idzie, jego słowotok, ów nadmiar literackości jest dopełnieniem fotografii. W tej kwestii charakter bohatera *Powiększenia*, rozchwytywanego fotografa mody, różni się od jego literackiego pierwowzoru. Przyjrzyjmy się wydarzeniu, które w filmie pełni funkcję katalizatora: Thomas (takie imię nosi bohater filmu) pewnego dnia robi na pozór zwyczajne zdjęcie zakochanej pary. Podczas pracy w ciemni odkrywa drobny detal, którego wcześniej, podczas naciskania spustu migawki dostrzec nie mógł. To dłoń trzymająca pistolet, której kształt ujawnia się dopiero po dużym powiększeniu naświetlonego materiału. Owa ujawniona we fragmentarycznym przeblysku rzeczywistość staje się jego obsesją. Nie pojmując jej znaczenia, stara się dotrzeć do szerszego kontekstu (będąc w istocie pozbawionym dostępu do niego), maniakalnie otacza się coraz to większymi odbitkami przedstawiającymi ów fragment, które jednak nie wnoszą nic do ogólnego oglądu sytuacji. Pojawia się pokusa, aby do wyjaśnienia tego motywu posłużyć się kategorią epifanii. Nie chodzi tutaj o epifanię w jej pierwotnym, religijnym znaczeniu, ale o nowoczesną jej odmianę. Warto przypomnieć, że według Ryszarda Nycza nowoczesna epifania dostarcza swojemu odbiorcy tropów przybliżających go do pełnego rozpoznania rzeczywistości<sup>6</sup>. Jednak ujawniony w powiększeniu aspekt nie wyposaża bohatera w taką wiedzę, wręcz przeciwnie, pogłębia jego niewiedzę poprzez odsłonięcie tajemnicy, do wyjaśnienia której nie sposób dotrzeć. Ponadto, gest bohatera, otaczającego się kolejnymi odbitkami przeczy jednostkowemu i niepowtarzalnemu charakterowi nowoczesnego objawienia. Warto podkreślić, że do rzeczowego objawienia dochodzi dopiero za pośrednictwem medium, jakim jest odbitka – to ona umożliwia jego dostrzeżenie. I to powinno wystarczyć, żeby porzucić próby rozpatrywania

<sup>5</sup>J. Cortázar, *Babie lato*, [w:] tegoż, *Opowiadania zebrane*, przeł. Z. Chądzyńska, Kraków 1975, s. 394.

<sup>6</sup>R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości*, Kraków 2001.

tego problemu w ramach kategorii epifanii. Przebłysk rzeczywistości niczego nie wyjaśnia, dowodzi jedynie swojego istnienia, a tym dowodem jest fotografia. Dowodem, co warto zaznaczyć, posiadającym potencjał reprodukcji.

Z podobną sytuacją mamy do czynienia w przypadku Kafkowskiej miniatury. Opis widoku z okna, doskonale jałowy z jednej strony, niezwykle żyzny z drugiej, stanowi rodzaj literackiej fotografii, która dostarcza nam dowodów na istnienie określonego fragmentu rzeczywistości. Z jednej strony wyważona fraza nie nakłania do interpretacji głębszej, aniżeli powierzchowna, z drugiej stanowi podglebie dla swobodnego (by nie rzec swawolnego) aktu nadawania mu znaczeń. Żadna z powstałych w ten sposób interpretacji nie ma jednak szans na takie zakotwiczenie w tekście, które nie pozwoli na jej podważenie i w konsekwencji unicestwienie.

W celu uporządkowania wywodu i odcięcia się od nieco już wyeksploatowanej figury nowoczesnej epifanii, warto wprowadzić osobną kategorię, która pozwoli uwypuklić konstytutywne cechy poetyki momentalnej w kształcie podobnym do tego, który ujawnia się w mikroprozie Kafki. Można posłużyć się tytułem wzmiankowanej produkcji filmowej i określić tę kategorię mianem **powiększenia**. Miałaby ona zatem skupiać w sobie wnioski, które wypływają z powyższych analiz:

- 1) rzeczywistość stanowi zbiór chwilowych konstelacji, które pozostając w ciągłym ruchu, nie mogą być bezpośrednio zaobserwowane więcej niż raz;
- 2) fragmenty rzeczywistości obserwowane w momentalnym przebłysku mogą uzyskać potwierdzenie swojego istnienia w reprodukowalnych mediach, jak literatura czy fotografia, co stwarza możliwość jego wielokrotnego doświadczania;
- 3) poprzez swoją fragmentaryczność blokują skuteczność aktu interpretacji, przez co dezorganizują podmiot i jego zdolność do kreowania sensu;
- 4) posiadają sens własny, który realizuje się w percepcji ich powierzchowności – tym sensem jest proste istnienie.

Konsekwencją powyższych tez musi być uznanie, że rzeczywistość doskonale radzi sobie bez podmiotu jako wytwórcy sensu. Wracając do omawianej miniatury, sytuacja narratora zdaje się korespondować z tą, którą współczesny Kafce Fernando Pessoa opisał w słynnej *Księdze niepokoju*: „Długa ulica, mrowiąca się ludzkimi zwierzętami, to rodzaj leżącej tablicy, na której litery są w ruchu i nie tworzą znaczeń. Domy to tylko domy. Znika możliwość nadawania znaczenia temu, co się widzi, ale to, co tam jest, widzi się dokładnie”<sup>7</sup>. Pomimo cech, które wskazują na pewną skrajność, czy może graniczny charakter przypadku, zarówno w pisarstwie Pessoa (zwłaszcza we wspomnianej *Księdze niepokoju*), jak i Kafki mamy do czynienia ze szczególnym ujęciem podmiotowości, która w istocie nie otrzymuje prawa do istnienia. To bez wątpienia oznaka kryzysu podmiotu, z którym nowoczesność boryka się przez cały

<sup>7</sup>F. Pessoa, *Księga niepokoju* spisana przez Bernarda Soaresa, pomocnika księgowego w Lizbonie, przeł. M. Lipszyc, Kraków 2013, s. 98.

okres swojego istnienia, a który wymyka się przyjętym ramom wyznaczonym z jednej strony przez filozofię Nietzschego, a z drugiej przez epizod poststrukturalizmu. Podczas gdy Nietzsche ogłasza śmierć Boga, podważając jego kompetencje jako gwaranta sensu, a Barthes, Derrida i Foucault symbolicznie uśmiercają figurę autora, odmawiając mu tego samego, twórcy pokroju Kafki i Pessoa zdają się podążać znacznie dalej. W konsekwencji wszystkich, w szczególności tych, którzy roszczą sobie prawo do uczestniczenia w akcie interpretacji, pozbawiają kompetencji sensotwórczych. Stają się nie tyle prorokami śmierci podmiotu, co posłańcami obwieszczającymi, że podmiotowość w ogóle nie istnieje (być może nigdy nie istniała), a „ten epizod wyobraźni, który nazywamy rzeczywistością”<sup>8</sup>, ma niewiele wspólnego z faktycznym stanem rzeczy. W tym ujęciu podmiotowość jest jedynie złudzeniem i należałoby postawić znak równości pomiędzy tym, co przyzwyczailiśmy się nazywać podmiotem, a iluzorycznie stojącym niżej w hierarchii przedmiotem. Innymi słowy: podmiot traci swoją podmiotowość i zasila zbiór przedmiotów.

Podparcia dla powyższej tezy należałoby szukać w filozofii. Mowa o *object oriented ontology* – filozofii zwróconej ku przedmiotom, którą rozwija w swoich pracach Graham Harman. Wedle jego słów: „istnieje różnica między tym, co rzeczywiste i tym, co intencjonalne [a także] między przedmiotami a jakościami”<sup>9</sup>, przy czym – przyznaje się Harman – od określenia „intencjonalne” woli określenie „zmysłowe”. Owa zmysłowość charakteryzuje subiektywny sposób odbioru rzeczywistości, mający potencjał sensotwórczy realizujący się właśnie w akcie interpretacji. To, co rzeczywiste, będzie zatem – przy uwzględnieniu różnicy, o której mówi Harman – dalekie od subiektywności, jednocześnie pozbawione możliwości poddania się aktowi nadania sensu. Będzie rzeczywistością przedmiotów, w której nie ma miejsca na podmiot.

Wydawać by się mogło, że nawiązanie do myśli Harmana jako przedstawiciela stosunkowo młodego ruchu realizmu spekulatywnego może osłabić postulowane tezy, głównie ze względu na brak dystansu, z którego można stwierdzić solidność tego czy innego kierunku. Jednak echa podobnego sposobu myślenia widać w znacznie wcześniejszej pracy, w *Doświadczeniu wewnętrznym* Georges’a Bataille’a. Tego samego, którego określa się mianem spadkobiercy Friedricha Nietzschego i prekursora myśli postmodernistycznej, inspiratora myśli Jacques’a Lacana, Jacques’a Derridy, Rolanda Barthes’a czy Michela Foucaulta. Istota doświadczenia wewnętrznego ujawnia się w konkluzji, że „doświadczenie łączy na koniec przedmiot z podmiotem, będąc jako podmiot nie-wiedzą, a jako przedmiot – nieznanym”<sup>10</sup>, a zatem jego główny cel realizuje się w utracie, a raczej w świadomym pozbawieniu się podmiotowości. Jednak dla Bataille’a ta utrata nie jest procesem przekształcenia się podmiotu w przedmiot. „Zniesienie podmiotu i przedmiotu [jest] jedynym sposobem niedopuszczenia do zawładnięcia przedmiotem przez podmiot, to jest powstrzymania absurdalnego pędu *ipse* pragnącego stać się wszystkim”<sup>11</sup>. Ten ustęp należałoby rozumieć jako zniesienie różnicy, na podstawie której można zbudować opozycję podmiot – przedmiot, nie zaś jako zniesienie samej podmiotowości i przedmiotowości. Konsekwencją jest unieważnienie tego nadmiaru, który podmiot posiada

<sup>8</sup>Tamże, s. 206.

<sup>9</sup>G. Harman, *Filozofia zwrócona ku przedmiotom contra radykalny empiryzm*, przeł. M. Wiśniewski, K. Rosiński, „Kronos” 2012, nr 1(20), s. 51.

<sup>10</sup>G. Bataille, *Doświadczenie wewnętrzne*, przeł. O. Hedemann, Warszawa 1998, s. 61.

<sup>11</sup>Tamże, s. 120.

w stosunku do przedmiotu – jest nim potencjał sensotwórczy. Konieczność nadawania sensu wypływa z pragnienia wiedzy. Oznacza to, że chcąc doświadczyć pełni istnienia, należy poświęcić to pragnienie, wyzbyć się, jak mówi Bataille, pragnienia stania się wszystkim, wyzbyć się wiedzy i otworzyć się na przyjęcie nie-wiedzy. „Nie-wiedza obnaża. Teza ta jest szczytem, ale musi być rozumiana następująco: obnaża, a więc widzę to, co wiedza dotychczas ukrywała; jeśli jednak widzę, to wiem. Rzeczywiście, wiem, ale to, czego się dowiedziałem, znów obnażane jest przez nie-wiedzę. Jeśli brak sensu jest sensem, to sens, jakim jest brak sensu, znika, staje się brakiem sensu (i tak bez końca)”<sup>12</sup>. To w istocie sytuacja wyjścia poza język, pojmowany jako budulec rzeczywistości. Jej konsekwencją jest doświadczenie domeny, która nie poddaje się procesowi symbolizacji. Lacan określa ją mianem porządku Realnego, znajdującego się poza polem ścierania się porządków Symbolicznego i Wyobraźniowego, które kształtują podmiotowość.

Reasumując: poetyka momentalna, znajdująca swój wyraz w miniaturze Kafki, dotyka szczególnie wrażliwych rejonów stanowiących linię graniczną pomiędzy – jak określił to Harman – tym, co rzeczywiste, a tym, co intencjonalne lub – jak mógłby to opisać Lacan – między tym, co Realne, a tym, co stanowi treść naszej świadomości. Widok z okna, oglądany w roztargnieniu kieruje naszą uwagę w stronę tego, co nie domaga się interpretacji, która pozostaje w związku z intencjonalnością. W przypadku tej miniatury język zdaje się dotyczyć tylko powierzchni, ogólnego kształtu, nie posiadając dostępu, który pozwoliłby usytuować sens wewnątrz tej powierzchowności. Nowoczesną poetykę epifanii zastępuje kategoria powiększenia. Ma ona stanowić narzędzie do opisu rodzaju objawienia, które wykracza poza możliwości kategoryzacji w duchu epifanii, to znaczy objawienia, wobec którego kategoria epifanii traci swoją użyteczność ze względu na zapośredniczenie recepcji tegoż poprzez reprodukowalne media, które umożliwiają jego wielokrotny odbiór. Jednak najistotniejszą, najbardziej fundamentalną zmianą wobec nowoczesnej koncepcji epifanii jest rezygnacja z jej potencjału wyposażania w wiedzę. W przypadku poetyki momentalnej możemy raczej mówić o wyposażeniu odbiorcy w Bataille’owską nie-wiedzę, która przynosi ze sobą nieustanną oscylację pomiędzy uchwyceniem sensu i jego utratą, co w istocie uniemożliwia dokonanie aktu interpretacji.

W świetle powyższego uzasadnione wydaje się postawienie tezy, że protagoniści, których znamy z kanonicznych tekstów Kafki, nie tyle nie potrafią zrozumieć otaczającej ich, opresyjnej w swoim charakterze rzeczywistości, co pozbawieni są zdolności do nadania jej sensu. Przyczyną tego jest kondycja ich podmiotowości – w istocie jej brak. Kafkowskich bohaterów należy opisywać zatem takimi samymi kategoriami, jakimi można opisać każdy z elementów świata, w którym bytują, co jest jednoczesnym wyposażeniem ich w kondycję przedmiotu. Stwierdzenie to stanowi jednakże przyczynek i zachętę do bardziej wnikliwych studiów nad prozą autora *Procesu* aniżeli miało to miejsce w przypadku niniejszego szkicu.

<sup>12</sup>Tamże, s. 119.

# SŁOWA KLUCZOWE:

## nie-wiedza

*poetyka momentalna*

### **ABSTRAKT:**

Artykuł stanowi próbę analizy miniatury prozatorskiej Franza Kafki *Widok z okna, oglądany w roztargnieniu*, której celem jest spojrzenie na twórczość autora *Procesu* z perspektywy poetyki momentalnej. Omawiany tekst zarówno dostarcza informacji na temat konstrukcji Kafkowskiego podmiotu, odrębnej na tle nowoczesnego ujęcia podmiotowości, jak i pozwala na doprecyzowanie samej metody badawczej, która zrywa z nowoczesnym ujęciem kategorii epifanii.

*p o d m i o t*

F R A N Z   K A F K A

# powiększenie

**NOTA O AUTORZE:**

Bartosz Kowalczyk – adiunkt Zakładu Studiów Polonistycznych i Komunikacji Medialnej na Wydziale Pedagogiczno-Artystycznym Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. W centrum jego zainteresowań znajduje się literatura nowoczesna z uwzględnieniem nowych sytuacji teoretycznych. Autor książki *Ireneusz Iredyński. Przekleństwo powrotu* (Poznań 2014).

# Powidok intertekstualny\*

\* Fragmenty artykułu były wcześniej opublikowane w monografii „Tradycja, rzecz osobista”. Julian Przyboś wobec dziedzictwa poezji, Poznań 2012, w której zarysowałam koncepcję powidoku intertekstualnego.

Julian Przyboś wyrosły z Awangardy Krakowskiej zawsze dążył do oryginalności. Generował nowe sytuacje liryczne, przekraczał konwencje gatunkowe i rodzajowe, pragnął kondensacji znaczeń, budował zaskakujące metafory. W związku z tym w analizowaniu jego twórczości poetyka momentalna jest bardzo przydatna. Bywa pomocna zwłaszcza w badaniu specyficznego splotu tego, co literackie z tym, co pozatekstowe – z życiowym i czytelnickým doświadczeniem autora. Potrzebę wygenerowania momentalnego aparatu pojęciowego determinują przede wszystkim relacje intertekstualne, zwłaszcza te w lirykach nawiązujących do poezji Słowackiego. Dla Przybosia tekst literacki jest elementem rzeczywistości, zapisem cudzych obserwacji i aktem kreacji, bo spojrzenie powołuje do istnienia kolejne światy. Wizja poetycka powstaje więc w nieustannym ścieraniu się relacji ułożonych w trójkącie poeta – tekst – świat lub, jak proponuje Edward Balcerzan, „Ja-Świat-Poezja”<sup>1</sup> (gdzie „świat” może zostać zastąpiony przez „język” rozumiany jako synekdocha Świata bądź metafora rzeczywistości lub „poezję” rozumianą jako zespół zrealizowanych konwencji, język poetyckiej tradycji). Tak zmodyfikowane zestawienie poeta-tradycja-dzieło stanowi ilustrację funkcjonowania dziedzictwa kulturowego w twórczej świadomości Przybosia<sup>2</sup>. Relacje intertekstualne są tego wyrazem.

Szczególny model intertekstualności (który Barbara Łazińska w uproszczeniu nazwała geograficzno-krajobrazowymi) pojawia się w lirykach poświęcających równocześnie recepcję wybranego dzieła literackiego i percepcję fragmentu rzeczywistości, którego dzieło to dotyczyło. Funkcjonowanie tego zjawiska najłatwiej można prześledzić w dialogu Przybosia z romantyzmem, zwłaszcza z dziedzictwem Juliusza Słowackiego. Przyboś docenił kracjonizm Słowackiego dość późno, kiedy już sam wypracował – w istocie podobne – strategie twórcze. Stanisław Balbus zwrócił uwagę, iż Przyboś dostrzegł te podobieństwa, „gdy jego własna teoria obrazotwórcza była już dostatecznie sprecyzowana i dojrzała”<sup>3</sup>. Autor *Tęczy na burzy* jawi się więc raczej jako dociekliwy komentator tradycji literackiej – jak nazywa go Edward Balcerzan – niż naśladowca Słowackiego i swobodnie podejmuje dialog z dawnym mistrzem<sup>4</sup>. Trzeba też pamiętać, że kracjonizm poety awangardowego różni się od pozornie podobnych postaw dziewiętnastowiecznych. Kracjonizm romantyczny wznosi świat „jakby od podstaw, na nowo, w odległym tylko podobieństwie do [...] doświadczeń”, w poezji Przybosia bohater liryczny powołuje świat do istnienia, postrzegając go. Stwarza, patrząc, lecz nie wydobywa nierealnych kształtów z zakamarków imaginacji. Zarządza raczej – jak powiada Zdzisław Łapiński – zbiorem percepcji, niż światem przedmiotowym<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> E. Balcerzan, „Sytuacja liryczna” – propozycja dla poetyki historycznej, [w:] *Studia z teorii i historii poezji*, seria II, red. M. Głowiński, Wrocław 1970, s. 348.

<sup>2</sup> Tamże.

<sup>3</sup> S. Balbus, *Między stylami*, Kraków 1993, s. 272.

<sup>4</sup> E. Balcerzan, *Słowa na otwarcie*, [w:] *Stulecie Przybosia*, red. S. Balbus, E. Balcerzan, Poznań 2002, s. 5.

<sup>5</sup> Zob. Z. Łapiński, „Świat cały – jakże go zmieścić w żrenicy” (*O kategoriach percepcyjnych w poezji Juliana Przybosia*), [w:] *Studia z teorii i historii poezji*, dz. cyt., s. 307-308.

Zasadniczo w twórczości Przybosia można wyodrębnić trzy główne kręgi intertekstualnych nawiązań do poezji Słowackiego. Pierwszy koncentruje się wokół *Hymnu*, z którego domniemaną pesymistyczną wymową Przyboś podjął polemikę już pod koniec lat trzydziestych (w wierszu *Z rozłamu dwu mórz* z tomu *Równanie serca*, 1938) i powrócił do niej jeszcze w tomie *Próba całości* z 1961 roku (w utworach *Miejsce dwu mórz* i *Przypisek do „Hymnu”*). Drugi etap rozpoczął się pod wpływem wydarzeń roku jubileuszowego (obchodów setnej rocznicy śmierci Słowackiego – 1949) oraz powiązanej z tym ponownej lektury poematu *W Szwajcarii* i innych dzieł wieszczą; zaznaczył się w tomach *Rzut pionowy* (1952) i – jeszcze wyraźniej – *Najmniej słów* (1955)<sup>6</sup>. W tych tomach można jednak wyodrębnić dwa – w pewnym stopniu powiązane ze sobą – rodzaje odniesień do poezji wieszczą: bezpośrednie nawiązania do poematu *W Szwajcarii* (spełniające wyznaczniki intertekstualności w wąskim rozumieniu Gérard Genette’a<sup>7</sup>) oraz mniej jednoznaczne związki ze sposobem konstruowania i ukazywania przestrzeni, w których czasem trudno ustalić powiązania z konkretnymi wierszami Słowackiego, bo odnoszą się raczej do poetyki jego utworów, sposobu obrazowania i budowania metafor.

Przyboś odczytał romantyczny poemat *W Szwajcarii* jako opowieść „o kraju nierzeczywistym”<sup>8</sup> i wspomnienie miłosnych uniesień, które wymusiły przyjęcie nierealistycznej perspektywy, pozwalającej postrzegać – prawem hiperbolicznej synekdochy – Szwajcarię osnutą błękitnym spojrzeniem kochanki, udzielającej barwy swych tęczówek oglądanemu światu. Pisał:

Błękit oczu otacza w tym widzeniu całą postać ukochanej, rzuca na nią blask jak projektor, poeta ubiera ją w błękit jej oczu. A od tej wizji błękitnookiej rozjaśnił błękitem całą Szwajcarię<sup>9</sup>.

Wyraźne nawiązania do poematu *W Szwajcarii* i innych wierszy Słowackiego związanych z po-  
bytem w Alpach widoczne są w wierszach *Tęcza na burzy* (z tomu *Rzut pionowy*, 1952), *Giessbach* i *Tęcza pozioma* (z tomu *Najmniej słów*, 1955). Utwory te nie tylko budują nawiązania o charakterze kreacyjno-przestrzennym, ale odsyłają do konkretnych hipotekstów, jednoznacznie wskazywanych przez motta, cytaty i przywołania tytułów. *Tęcza na burzy* to najczęściej wymieniany w kontekście związków Przybosia ze Słowackim wiersz, opatrzony mottem pochodzącym z romantycznego poematu *W Szwajcarii*. W tym liryku czasowniki w formie pierwszoosobowej, użyte w czasie teraźniejszym – powtarzam, odczarowuję, odwracam, jadę, ścigam, maluję – dynamizują tekst, nazywając działania podejmowane przez bohatera lirycznego równocześnie względem szwajcarskiego krajobrazu i poezji Słowackiego. Zasygnalizowana czynność powtórzenia dotyczy zarówno lektury poematu *W Szwajcarii*, znanego Przybosiowi ze szkolnego dzieciństwa i czasów studenckich, a teraz odkrywanego na nowo, samego aktu podróży w dolinę Aary, odbywanej szlakiem romantycznego poety oraz kroczenia śladami Słowackiego także w świecie poezji, podjęcia próby zapisania w wierszu górskiego krajobrazu.

<sup>6</sup> Konteksty włoskich wierszy Przybosia nawiązujących do poezji Słowackiego i zamieszczonych w tomie *Najmniej słów* omawia A. Litwornia, *Konteksty włoskich wierszy Juliana Przybosia*, [w:] *Stulecie Przybosia*, dz. cyt., s. 117, 122, 128, 131.

<sup>7</sup> G. Genette, *Palimpsesty*, przeł. A. Milecki, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. 4, cz. 2, opr. H. Markiewicz, Kraków 1996.

<sup>8</sup> J. Przyboś, *W błękitu krainie. Dwie Szwajcarie*, [w:] tegoż, *Linia i gwar*, t. 1, Kraków 1959, s. 293.

<sup>9</sup> Tamże.

Deklaracja „Powtarzam je, by dościsnąć...” nie oznacza jednak próby wpisania się w poetykę wieszczą, podjęcia jego manieri stylistycznej czy naśladowania sposobu opisywania pejzażu i oddawania przestrzeni. Pościg nie jest w wierszu synonimem rywalizacji, a raczej próbą walki z upływającym czasem, próbą zrekonstruowania odczuć Słowackiego, możliwą dzięki zestawieniu poetyckiej wizji romantyka i realnego krajobrazu, który był tej wizji przedmiotem. Dwudziestowieczny poeta z zainteresowaniem analizuje sposób patrzenia Słowackiego, jakby badał oddziaływanie bodźców wzrokowych, wizualną recepcję pejzażu, ów romantyczny sposób patrzenia na świat i sposób przekładania wrażeń na język poezji. „Czytając maluję” – powiada poeta. Rzeczywiste, doświadczone wzrokowo krajobrazy wpisały się w jego świadomość tak silnie, że gdy czyta romantyczny poemat, pojawiają się w jego wyobraźni zarówno wizje sugerowane przez Słowackiego, jak i wspomnienie własnych wrażeń i odczuć.

Przyboś, poszukując swojej wizji Szwajcarii, musiał podjąć dialog z obrazem Szwajcarii nakreślonym przez Słowackiego<sup>10</sup>. Nie szukał niezależnego, obiektywnego, realistycznego obrazu Szwajcarii – nie pragnął znaleźć go u Słowackiego ani też sam nie chciał takiego stworzyć. Świat poetycki interesował go znacznie bardziej od świata pozapoetyckiego<sup>11</sup>. Oglądał Szwajcarię, odbijając się w poezji Słowackiego i porównywał z tym, co odbijało się w jego własnych oczach. Podmiotowa aktywność widzenia<sup>12</sup> jest kluczem do kreacjonizmu Przybosia nie tylko w lirykach inspirowanych poezją Słowackiego. Powoływanie do istnienia spojrzeniem – jak pisze Łapiński – nadaje „ja” lirycznemu kompetencje „czynnego widza”, usytuowanego w konkretnym czasie i przestrzeni, postrzeganej nie inaczej, jak tylko z jego perspektywy<sup>13</sup>. Patrzenie poety – tak samo jak patrzenie malarza – kształtuje się na podstawie bezpośrednich doświadczeń wizualnych oraz doświadczeń lekturowych. Przyboś musi jednak zrekonstruować sposób widzenia Słowackiego i spojrzeć na Szwajcarię jego oczami, aby następnie w malowniczym pejzażu dostrzec rzeczy nowe, niezauważone jeszcze przez nikogo. Frazologia, ukazując oko jako szczególną matrycę, na której zapisano wiele obrazów – efektów indywidualnego spojrzenia – wyraźnie uruchomiona została w wierszu Przybosia. „Oczy [...] napoiłem w jeziorach barwami” deklaruje podmiot liryczny, ewokując wrażenie, że oko to swego rodzaju pudełko na widoki, do którego wpada promień światła i zapisuje się w nim na zawsze. Rodzaj wizualnych doświadczeń i ogólna świadomość patrzącego ma decydujący wpływ na sposób przyjmowania i zapisywania kolejnych doznań. Takie przeświadczenie łączy się bezpośrednio z teorią widzenia Strzemińskiego, w myśl której odbiór bodźców wzrokowych zależy w sposób istotny od impulsów bezpośrednio je poprzedzających<sup>14</sup>.

Tego rodzaju związki między tekstami, gdzie nakładają się na siebie dwa sposoby widzenia tej samej, pozatekstowej rzeczywistości można nazwać powidokiem intertekstualnym. W tej szczególnej konstrukcji hipertekst i hipotekst nie tylko łączą się poprzez wyznaczniki intertekstualności, ale odnoszą się do popartej doświadczeniem autobiograficznym percepcji tego samego (lub podobnego) fragmentu rzeczywistości, przy czym sposób postrzegania i przedstawienia realiów w hipotekście warunkuje wizję hipertekstu, oddziałując na podmiotową aktywność widzenia i nakładając

<sup>10</sup>J. Kwiatkowski, *Świat poetycki Juliana Przybosia*, Warszawa 1972, s. 148.

<sup>11</sup>Pisze o tym E. Balcerzan, *Poezja polska w latach 1939-1965. Część I. Strategie liryczne*, Warszawa 1984, s. 232.

<sup>12</sup>S. Balbus, *Między stylami*, dz. cyt., s. 303.

<sup>13</sup>Z. Łapiński, „Świat cały – jakże go zmieścić w źrenicy”..., dz. cyt., s. 279-280.

<sup>14</sup>W. Strzemiński, *Teoria widzenia*, Kraków 1958, s. 51.

się na wykreowany obraz. Powidokom w poezji Przybosia towarzyszą po-doświadczenia związane z innymi zmysłami (oddźwięki, skojarzenia zapachowe, odczucie po-dotyku) a także – jak w omawianym przypadku – przesunięte w czasie reakcje wywołane lekturą poezji. Jeśli utwór literacki sugestywnie przedstawiał krajobraz, wrażenia, jakie wywołał, funkcjonują podobnie do bodźców wzrokowych i jak one mogą wywołać powidoki. Niekontrolowana reakcja siatkówki może zostać powtórzona w centralnym układzie nerwowym nawet, jeśli oko nie zostało bezpośrednio pobudzone. Świadomość wrażliwego odbiorcy poezji reaguje więc nie tylko na bodźce sensoryczne, ale także na impulsy dawno minione, odebrane przez kogoś innego i zapisane w utworze literackim.

Dla Przybosia – czytelnika Słowackiego – tekst oddziałuje na odbiorcę podobnie jak rzeczywistość i może wywoływać szczególne wrażenie powidoku, jeśli wpłynie na odbiór innego tekstu bądź na postrzeganie otaczającego świata. Analogia pomiędzy bodźcami wywoływanymi przez rzeczywistość i literaturę rozpatrywana była między innymi przez Michaiła Bachtina, który – jak pisze Julia Kristeva – „umieszcza tekst w historii i w społeczeństwie, rozpatrywanych także jako teksty, które pisarz odczytuje i w które się włącza, pisząc je na nowo”<sup>15</sup>. Przyboś – odwrotnie niż Bachtin – postrzega tekst literacki jako element rzeczywistości. Dzieło literackie bywa odbierane niemal sensorycznie podobnie jak światło, ciepło, smak czy zapach, a tym samym generuje doświadczenie i wywiera wpływ na odbiór kolejnych – później czytanych – tekstów.

Kategoria powidoku intertekstualnego wydaje się przydatna nie tylko w analizowaniu liryki Przybosia. Może być narzędziem pomocnym w badaniu wielu tekstów literackich, które realizują założenia mimetyzmu, ale równocześnie poświadczają oddziaływanie kultury w różnych jej przejawach na sposób postrzegania świata. Werter – bohater powieści Goethego – zmienia swoją postawę i zaczyna inaczej niż dotąd odbierać otaczającą rzeczywistość (przede wszystkim naturę) nie tylko ze względu na zmiany w relacji z Lottą, ale również pod wpływem lektur. Gdy czytuje klasyków, wokół siebie widzi harmonię i ład, kiedy sięga po *Pieśni Osjana* – przyroda wokół niego staje się złowroga i nieprzyjazna. Mechanizmy właściwe konstrukcji bohatera romantycznego zachodzą też w wyższych partiach struktury dzieła literackiego, w którym niejednokrotnie model naśladowania rzeczywistości zdeterminowany jest wcześniejszymi lekturami autora. Autorskie doświadczenia czytelnicze przenoszone są na niższe (wewnątrztekstowe) poziomy nadawcze i nakładają się na realistyczny opis. Dokonania literatury polskiej XIX wieku ukształtowały po części sposób postrzegania Litwy i Kresów Wschodnich, ich szczególnego krajobrazu i dzikiej, nieposkromionej przyrody. Echa tych tekstów (m.in. *Pana Tadeusza* czy *Nad Niemnem*) usłyszeć można w wielu utworach Miłosza (choćby w *Dolinie Issy*) czy Konwickiego (np. w *Rojstach*). Spojrzenie pisarza, choćby najbardziej uważnego obserwatora, nie jest bowiem wolne od doświadczenia spojrzeń cudzych, już wcześniej zapisanych w kulturze.

Agnieszka Kwiatkowska

<sup>15</sup>J. Kristeva, *Słowo, dialog, powieść*, [w:] M. Bachtin, *Dialog – język – literatura*, red. E. Czaplejewicz i E. Kasperski, przeł. W. Grajewski, Warszawa 1983, s. 395.

# SŁOWA KLUCZOWE:

## intertekstualność

Julian

### ABSTRAKT:

W poezji Juliana Przybosa można zaobserwować szczególny model intertekstualności, który pojawia się w lirykach poświadczających równocześnie recepcję wybranego dzieła literackiego i percepcję fragmentu rzeczywistości, którego dane dzieło dotyczyło. Przyboś uważa, że rodzaj wizualnych doświadczeń i ogólna świadomość patrzącego ma decydujący wpływ na sposób przyjmowania i zapisywania kolejnych doznań. Takie przeświadczenie łączy się bezpośrednio z teorią widzenia Strzemińskiego, w myśl której odbiór bodźców wzrokowych zależy w sposób istotny od impulsów bezpośrednio je poprzedzających, więc sposób postrzegania tego, na co patrzymy „teraz”, zdeterminowany jest obrazem tego, na co patrzyliśmy „wcześniej”. Szczególny rodzaj zależności pomiędzy poezją Przybosa a lirykami Słowackiego nazwać można powidokiem intertekstualnym. Termin ten może znaleźć zastosowanie także wobec zależności intertekstualnych w innych tekstach.

# Władysław Strzemiński

P O W I D O K

## Przyboś

**NOTA O AUTORZE:**

Agnieszka Kwiatkowska – pracuje w Zakładzie Literatury XX Wieku, Teorii Literatury i Sztuki Przekładu. Zajmuje się przede wszystkim dwudziestowieczną poezją i jej umocowaniem w tradycji literackiej, zwłaszcza twórczością Juliana Przybosia (również związkami z poezją Kochanowskiego), poezją kobiet i poezją dziecięcą.

# Nastwór

– (niem. *Stimmung*) – niezdefiniowana dotąd na gruncie poetologicznym jakość estetyczna wyłaniająca się w procesie odbioru tekstu kultury, stanowiąca wypadkową budujących ten proces czynników obiektywnych i subiektywnych.

Termin *Stimmung* powstał na gruncie estetyki niemieckiej i pozostawał w silnym związku z pojęciem harmonii, rozumianej jako kategoria epistemologiczna. Pierwsza faza rozwoju pojęcia przypada na okres burzy i naporu, kiedy to szukano sposobu przewyciężenia dominującego w nauce o poznaniu paradygmatu racjonalistycznego. Już u Immanuela Kanta jednak znajdujemy wzmiankę o konieczności stworzenia proporcjonalnej zgodności pomiędzy wyobraźnią i intelektem (a więc percepcją emocjonalną i racjonalną) w celu osiągnięcia pełnego poznania<sup>1</sup>. W podobnym duchu o nastroju będzie wypowiadał się później Fryderyk Schiller.

Dawid Wellbery w *Historycznym słowniku podstawowych pojęć estetyki* przytacza słowa Johanna Wolfganga von Goethego, który o rzeźbiarzu Falconecie pisał, że „lubi wkroczyć do zakładu szewskiego lub do stajni, lubi spoglądać na twarz swej kochanki, lub na swoje buty, lub na starożytne zabytki, wszędzie bowiem odczuwa święte wibracje i słyszy ciche tony, za pomocą których natura łączy wszystko ze wszystkim”<sup>2</sup>. Dostępny zatem artystom, jako jednostkom obdarzonym ponadprzeciętną wrażliwością, nastrój ma stanowić jakość estetyczną unaoczniającą się jako harmonijna jedność kształtowana przez się pozornie w żaden sposób ze sobą niepowiązanych elementów.

Koncepcję tę rozwijał Fryderyk Hölderlin, a kilkadziesiąt lat później Fryderyk Nietzsche, w ich rozważaniach jednak następuje już znaczące zawężenie zakresu kategorii, które mogą być określane mianem nastrojów. W ich ujęciu o nastrojach może być mowa jedynie w odniesieniu do czasów starożytnych (Hölderlin) lub, ogólniej, do wczesnych stadiów kształtowania się cywilizacji (Nietzsche). Wrażenie (bądź złudzenie) harmonijnej jedności spajającej różnorodne elementy tamtych czasów ma umożliwiać wytworzenie spójnego wyobrażenia na ich temat, wspólnego dla członków określonej, późniejszej społeczności. Pod ich wpływem, w dyskursie o nastroju unikano odtąd używania tego pojęcia dla określania teraźniejszości.

Zastrzeżenia te w latach czterdziestych XX wieku zyskały pośrednie potwierdzenie w rozważaniach Leo Spitzera, który w obliczu II wojny światowej stwierdził, że mówienie o nastroju rozumianym jako pewna harmonia spajająca różne elementy życia społecznego, nie jest już dłużej możliwe. Hans Ulrich Gumbrecht przytacza jednak pochodzącą z tych sa-

<sup>1</sup> Zob. I. Kant, *Krytyka władzy sądzenia*, przeł. J. Gałęcki, Warszawa 1986, s. 88-89.

<sup>2</sup> D. Wellbery, *Stimmung*, [w:] *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch*, t. 5, red. K. Barck i in., Stuttgart-Weimar, Stuttgart-Weimar 2003, s. 705, tłum. własne.

mych lat wypowiedź Gottfrieda Benn, z której można wyciągnąć paradoksalny wniosek, iż sam fakt istnienia powszechnego przeświadczenia o niemożności wyobrażenia sobie spajającej ówczesną teraźniejszość harmonii – jest sam w sobie swoiście rozumianym nastrojem. Od tego momentu, jak pisze dalej Gumbrecht, nastrój uwolnił się od nadanych mu przez Hölderlina i Nietzschego ograniczeń i mógł być już używany z dużo większą swobodą – można dzisiaj mówić o nastroju praktycznie każdego wydarzenia historycznego i każdego tekstu kultury<sup>3</sup>.

Termin *Stimmung*, w tym powyżej zarysowanym rozumieniu, uchodzi na gruncie zachodniej teorii literatury i kultury za nieprzetłumaczalny. Leo Spitzer w rozprawie *Classical and Christian Ideas of World Harmony*, zauważa, że o ile można łatwo znaleźć francuskie i angielskie odpowiedniki dla wyrażen w rodzaju „być w dobrym lub złym nastroju” (*être en bonne/mauvaise humeur, to be in a good/bad mood*) lub „tworzyć nastrój” (*créer une atmosphère, to create atmosphere*), o tyle nie ma w tych językach odpowiednika, który w pełni oddawałby znaczenie *Stimmung* rozumianego jako „moment w relacji człowieka z otoczeniem (a więc z krajobrazem, naturą i bliźnimi), w którym obiektywne (faktyczne) i subiektywne (psychologiczne) aspekty poznania łączyłyby się i zestrajały (*would comprehend and weld together*) w spójną, harmonijną całość”<sup>4</sup>. Również *Słownik języka polskiego* odnotowuje jedynie dwa znaczenia słowa „nastrój”: „utrzymujący się przez pewien czas ogólny stan psychiczny z przewagą uczuć określonego rodzaju i skłonnością do reagowania zgodnie z tymi uczuciami; usposobienie” oraz „atmosfera panująca w jakimś środowisku, otaczająca jakieś miejsca, zjawiska”<sup>5</sup>. Choć termin ten bywa często używany na gruncie polskiego literaturoznawstwa i stanowi kategorię estetyczną o podobnym do referowanego tutaj nacechowaniu znaczeniowym, rozumiany jest raczej w sposób arbitralny i intuicyjny, nie doczekał się bowiem dotąd sprecyzowania w zakresie terminologii poetyki, teorii literatury bądź estetyki.

Hasła *Stimmung*, rozważanego tak jak tutaj, w kontekście poetologiczno-filozoficznym, nie należy także mylić z niezwykle popularną zwłaszcza w epoce modernizmu kategorią nastrojowości, używaną przede wszystkim w ówczesnym dyskursie malarskim. Aleksander Gierymski jako nastrój rozumiał „robienie obrazu z czucia i pamięci”, dalej prezentując koncepcję malarstwa przedstawiającego świat jedynie jako zbiór barwnych plam i gier światła<sup>6</sup>. W późniejszym okresie malarstwo nastrojowe stało się synonimem pewnego rodzaju kiczowatości i zostało dość radykalnie odrzucone przez przedstawicieli polskiej awangardy. Tak rozumiany nastrój stanowi już obiektywną właściwość dzieła artystycznego, która może być w różny sposób wartościowana, natomiast nastrój rozważany na gruncie poetyki jest intersubiektywną jakością wyłaniającą się w wyniku relacji odbiorcy z dziełem. Choć jest ona w naturalny sposób powiązana z estetyczną kontemplacją danego tekstu kultury, stanowi raczej kategorię epistemologiczną i przez to nie jest tak określona i nie poddaje się tego rodzaju ocenom.

<sup>3</sup> H.U. Gumbrecht, „Czytanie nastrojów”. *Jak można pomyśleć dziś rzeczywistość literatury*, przeł. A. Żychliński, [w:] *Teoria – literatura – życie. Praktykowanie teorii w humanistyce współczesnej*, red. A. Legeżyńska, R. Nycz, Warszawa 2012, s. 161.

<sup>4</sup> L. Spitzer, *Classical and Christian Ideas of World Harmony. Prolegomena to an Interpretation of the Word „Stimmung”*, „*Traditio*” 1944, nr 2, s. 409-464, tłum. własne.

<sup>5</sup> Hasło: *Nastrój*, [w:] *Słownik języka polskiego PWN*, red. E. Sobol, Warszawa 2002, s. 505.

<sup>6</sup> P. Baranowski, F. Hatt, *Światło w malarstwie*, Poznań 2013, s. 41.

Impuls do rozważania nastroju w kategoriach poetologicznych i teoretycznoliterackich stanowi artykuł Hansa Ulricha Gumbrechta „*Czytanie nastrojów*”. Jak można pomyśleć dziś rzeczywistość literatury, który stanowi wstęp do jego zbioru esejów interpretacyjnych, zatytułowanego *Stimmungen lesen*<sup>7</sup>. Wprowadzenie tej kategorii w obręb literaturoznawstwa niemiecko-amerykański badacz motywuje koniecznością znalezienia „trzeciej pozycji” dla ontologii literatury, która będzie ją sytuowała pomiędzy dwiema skrajnymi pozycjami zajmowanymi względem relacji literatury do rzeczywistości. Na jednym biegunie ma znajdować się tradycja zwrotu lingwistycznego (w którą badacz wpisuje m.in. dekonstrukcję), apriorycznie odrzucająca jakiejkolwiek możliwości językowego odniesienia się do świata pozajęzykowego; na drugim zaś – studia kulturowe, dla których nigdy nie istniały przesłanki do podawania w wątpliwość referencyjnych zdolności literatury. Głównym argumentem Gumbrechta za przyznaniem „czytaniu nastrojów” szczególnej, pośredniej pozycji jest fakt, iż nastrój jest wypadkową nie tylko referencyjnych aspiracji tekstu (a więc wszystkiego tego, co tekst próbuje „zaprezentować”), ale również jego właściwości materialnych – prozodii, czyli składających się nań komponentów samozwrotnych. Ponieważ włączenie poziomu reprezentacji w proces lektury jawi się w tym ujęciu jako możliwość, a nie konieczność, nastrój bowiem może być odczytany również z pominięciem tego rodzaju aktywności, spór o możliwości referencyjne tekstu bądź ich brak zostaje zneutralizowany<sup>8</sup>.

Dla zdefiniowania nastroju na gruncie literaturoznawstwa (choć kategorię tę Gumbrecht stosuje również w odniesieniu do innych tekstów kultury, nie tylko literackich) badacz powołuje się na wypowiedź Toni Morrison, która opisała nastrój metaforą, mówiąc, że przypomina on coś w rodzaju „bycia dotkniętym jakby od środka”<sup>9</sup>. Podążając za myślą artystki, można zatem podjąć próbę zdefiniowania go jako kategorii opisującej pewien nieuchwytny, towarzyszący zarówno lekturze profesjonalnej, jak i nieprofesjonalnej, moment w relacji czytelnika z tekstem, który objawia się jako wrażenie bądź złudzenie „bycia wchłoniętym” przez świat przedstawiony w tymże tekście. Moment ten wydaje się możliwy właśnie dzięki na swój sposób harmonijnemu zestrojeniu się wszystkich komponentów budujących dane dzieło (a więc komponentów referencyjnych, takich jak typy przedstawianych bohaterów, charakter opisywanych miejsc, nieuchwytnie wyróżniki danej kultury czy epoki etc., z komponentami materialnymi, po pierwsze zatem z prozodią, a by nawiązać do zdobywających coraz większy rozgłos rozpoznawczych ontologii zorientowanych na przedmiot, również z cechami samego nośnika tekstu, takimi jak forma jego wydania) w spójną, nieuchwytną i być może w dużej mierze złudną całość, która umożliwia jednak czytelnikowi pełne poznanie tekstu, to jest zarówno na płaszczyźnie faktów, jak i emocji. Autor niniejszych słów stoi na stanowisku, iż pomimo pewnej dozy nieokreśloności i intuicyjności zawartej w takim jak powyższe rozumieniu nastroju, można przynajmniej jasno stwierdzić, że taki „Nastrój” (lub dla większej ścisłości: taki *Stimmung*) jest zawsze „jeden” dla danego tekstu kultury (a raczej dla danego kontaktu z określonym tekstem kultury, o czym będzie jeszcze mowa pod koniec niniejszych rozważań) i jest dla niego unikalny, w przeciwieństwie do spowijających wydarzenia zachodzące w obrębie danego tekstu nastrojów czysto estetycznych (takich jak groza, romantyczność czy sielankowość),

<sup>7</sup> Zbiór ten nie został dotąd przełożony na język polski, nakładem Uniwersytetu Stanforda ukazał się jednak angielski przekład Erika Butlera pod nazwą *Atmosphere, Mood, Stimmung. On a Hidden Potential of Literature*.

<sup>8</sup> Zob. H.U. Gumbrecht, dz. cyt., s. 152-156.

<sup>9</sup> Tamże, s. 155.

które mogą podlegać takim samym jak fabuła prawom zmiennej dynamiki i które zawsze będą repetytywne, podobnie jak nastroje ewokowane przez wspomniane już wcześniej malarstwo nastrojowe<sup>10</sup>.

Gumbrecht wyróżnia dwa podstawowe rodzaje relacji pomiędzy danym tekstem kultury a konotowanym przezeń nastrojem. Pierwszy z nich zakłada pewną świadomość dzieła udziału w procesie absorpcji nastroju, która staje się wtedy jego jawnie określonym celem i jedną z prymarnych funkcji. Gumbrecht podaje tutaj przykład *Śmierci w Wenecji*, która ma być utworem z góry nastawionym nie na przedstawienie chronologicznego przebiegu zdarzeń, lecz na oddanie specyficznego, findesieclowego nastroju właśnie, w jakim wciąż znajdowała się Europa na początku XX wieku<sup>11</sup>. Podążając za tym tokiem rozumowania, model ów można rozciągnąć na wszystkie teksty kultury przedstawiające reprezentantów określonej społeczności (w rozumieniu narodowym lub klasowym) w przełomowym dla nich, liminalnym momencie historycznym, który poprzedza nową epokę historyczną. Przykładów dzieł wpisujących się w ów schemat można poszukiwać zarówno pośród arcydzieł literatury światowej (*Pan Tadeusz*, *Wojna i pokój*, *Lampart*), jak i w popkulturze, szczególnie w kinie (*Przeminęło z wiatrem*, *Dawno temu w Ameryce*, *Hawana – miasto utracone*).

W drugi schemat Gumbrecht wpisuje te wszystkie teksty kultury, w których nastrój może zaistnieć jedynie dzięki powstaniu określonych warunków ich odbioru i przyjęciu przez czytelnika (świadomym lub nie) odpowiedniej postawy interpretacyjnej. Wydaje się, że można tu mówić również o swoście hermeneutycznym spotkaniu „odmienności”, która w sposób najbardziej oczywisty może zaistnieć poprzez dystans chronologiczny dzielący moment lektury od momentu powstania dzieła. Zupełnie neutralne dla artysty (to znaczy: nieewokujące w nim żadnych nastrojów) w chwili tworzenia elementy otaczającej go rzeczywistości okazują się na skutek upływu czasu istotnymi częściami tej wspomnianej przez Goethego siatki łączącej wszystko ze wszystkim. Badacz precyzuje w tym miejscu, że komponenty dzieła „absorbują” nastrój już w chwili powstawania, ujawniają go jednak dopiero w procesie późniejszej lektury<sup>12</sup>. Dojrzałe nastawienie hermeneutyczne może być tu istotne o tyle, że warunkuje ono możliwość rozróżnienia motywowanego ciekawością i chęcią poznania Innego uważnego „czytania nastrojów” od inspirowanego nostalgią i chęcią chwilowego oderwania się od rzeczywistości naiwnego eskapizmu.

Jest na razie kwestią otwartą, czy podobne warunki powstają również w przypadku odbioru dzieła powstałego co prawda w tym samym czasie, co czas lektury, jednak w radykalnie odmiennym kręgu kulturowym niż ten, z którego wywodzi się odbiorca. Wydaje się, że dystans kulturowy jest w tym ujęciu brzemienny w te same lub w niemal te same skutki, co dystans czasowy. Być może warta rozważenia jest również pozycja kategorii nastroju względem światów kreowanych przez twórczość fantastyczną i fantastyczno-naukową, a więc takich, które nie mają żadnego oczywistego odniesienia do rzeczywistości. Wydaje się, że można tu bronić

<sup>10</sup>Zob. G. Ronge, „Czytanie nastrojów” Hansa Ulricha Gumbrechta jako „antymetoda” analizy tekstów literackich, [w:] *Tematy modne w humanistyce. Studia interdyscyplinarne*, red. Ł. Grajewski, J. Osiński, A. Szwagrzyk, P. Tański, Toruń 2015, s. 142-156.

<sup>11</sup>Zob. H.U. Gumbrecht, dz. cyt., s. 156.

<sup>12</sup>Tamże, s. 167.

dwóch postaw: odbiorca może dążyć do uchwycenia nastroju niemającego związku z żadną rzeczywistością historyczną świata przedstawionego tak samo, jakby to czynił w stosunku do świata aspirującego do odwzorowywania jakiejś rzeczywistości (a więc może po prostu zignorować problem relacji świata przedstawionego z rzeczywistością i uznać zmyślony świat dzieła za Innego, którego chce poznać) albo też może starać się odczytać nastrój epoki (bądź egzotycznego kręgu kulturowego), w której dzieło powstawało, starając się go odczuć poprzez rozszyfrowanie sposobu, w jaki epoka ta (bądź kultura) „zmyślała światy”. Jak wspomniano, kwestia ta nie została dotąd poruszona w dyskusji o nastrojach i być może stanowi obszar warty namysłu w dalszych badaniach nad definiowanym tu pojęciem.

Kolejnym niezbadanym dotąd zagadnieniem jest ujęcie nastroju w kategoriach translatologicznych. Nie da się ignorować istotnego wpływu prozodii na proces rodzenia się nastrojów, narzuca się zatem nierozstrzygalne na razie pytanie, jak opisywać ów proces, kiedy mamy do czynienia ze zniekształceniem owej prozodii przez przekład, tym bardziej, kiedy przekład ten powstaje znacznie później niż samo dzieło?

Określenie sposobu użycia kategorii nastroju w badaniach nad literaturą rodzi pewne trudności. Gumbrecht odrzuca możliwość uznania „czytania nastrojów” za metodę interpretacyjną, ponieważ uważa nastrój za jakość kształtującą się w samym procesie odbioru dzieła, nie zaś za czekającą na rozszyfrowanie przez czytelnika immanentną dla tego dzieła wartość<sup>13</sup>. Mechanizm powstawania nastroju w relacji dzieła z odbiorcą jest w pewnych punktach podobny do stworzonej przez Romana Ingardena koncepcji wypełniania miejsc niedookreślenia<sup>14</sup> i daleko idąca dowolność i swoboda czytelnika w tropieniu, nazywaniu i opisywaniu nastrojów rzeczywiście wyklucza ujmowanie „czytania nastrojów” w spójne ramy metodologiczne. Wydaje się jednak, że kategoria nastroju stwarza potencjał dla nazwania i uporządkowania tych intymnych przeżyć towarzyszących odbiorowi dzieła, dla których ze względu na ich zbytnią subiektywność i unikalność zabrakło dotąd miejsca w nauce o literaturze. Jeśli zatem nastrój nie może powiedzieć nic o samym dziele, gdyż jest cechą nie dzieła, a jego odbioru, to nie wykluczone, że powstanie obszernej biblioteki esejów interpretacyjnych stanowiących świadectwo „czytania nastrojów” stworzyłoby drogę do poznania przez literaturoznawstwo mechanizmów rządzących owym wyłanianiem się ze zbioru pozornie niepowiązanych ze sobą elementów spójnej, harmonijnie zestrojonej całości.

Gerard Ronge

<sup>13</sup>Tamże, s. 168-171.

<sup>14</sup>G. Ronge, dz. cyt., s. 148-151.

*estetyka**nastrój***SŁOWA KLUCZOWE:***kategoria**Stimmung**teoria literatury***H. U. GUMBRECHT***David Wellbery***CZYTANIE NASTROJÓW***z e s t r o j e n i e***całość****Leo Spitzer***nastrojowość***HARMONIA****ABSTRAKT:**

Hasło „nastrój” stanowi próbę zdefiniowania tej kategorii na gruncie poetologicznym. Choć sam termin pojawiał się często w dyskusjach o literaturze już w epoce romantyzmu i symbolizmu, jego znaczenie odczytywano raczej intuicyjnie i arbitralnie i stanowił on bardziej środek estetycznego wartościowania dzieł literackich niż ściśle określone pojęcie z zakresu literaturoznawstwa. Postulowane przez H. U. Gumbrechta nowe spojrzenie na nastrój i zaproszenie do rozważania go w kategoriach teorii literatury i kultury oraz poetyki wymaga jasnego określenia jego pozycji w repertuarze pojęć poetologicznych i podjęcia próby zdefiniowania naukowych funkcji, które ta tradycyjna, ale odczytywana przez Gumbrechta w zupełnie nowy sposób, kategoria mogłaby realizować.

**NOTA O AUTORZE:**

Gerard Ronge – student filologii polskiej w ramach Międzyobszarowych Indywidualnych Studiów Humanistycznych i Społecznych. Interesuje się szeroko rozumianą teorią literatury i kultury oraz ich związkami z filozofią. Stały współpracownik czasopisma kulturalno literackiego „Pro Arte” oraz sekretarz redakcji kwartalnika naukowego „Forum Poetyki”.

# Teoria poetyki

## Konstantego Troczyńskiego

Sylvia Panek

Sięgnięcie do archiwum polonistycznych teorii literaturoznawczych niesie za sobą przynajmniej dwa pożytki. Pierwszym jest wskazanie na teksty „założycielskie”, które przez siłę swojego oddziaływania, recepcję, a tym samym generowaną inspirację, budują, będąc ogniwem w łańcuchu, główną linię rozwoju polskiej teorii literatury. Drugim jest przypomnienie tekstów zapomnianych lub nigdy wystarczająco poznanych, a rewolucyjnie oryginalnych, śmiałych i twórczych, włączenie ich do świadomości i pamięci polonistycznej, a tym samym nadanie im rangi właściwej ich rzeczywistej wartości.

Takiego wprowadzenia w krąg szerszego zainteresowania wymaga z pewnością napisana w 1928 roku *Teoria poetyki* Konstantego Troczyńskiego – będąca niewydaną za życia jej autora w całości<sup>1</sup> rozprawą doktorską (której promotorem był prof. Tadeusz Grabowski, a recenzentami profesorowie Florian Znaniecki i Michał Sobeski) 22-letniego zaledwie absolwenta dwóch kierunków Uniwersytetu Poznańskiego – socjologii (seminarium prof. Floriana Znanieckiego) i polonistyki (seminarium prof. Tadeusza Grabowskiego). Choć bowiem, jak pisał w monograficznym studium o życiu i twórczości poznańskiego literaturoznawcy Stanisław Dąbrowski w 1988 roku (a teza ta nie straciła wiele na aktualności) „Troczyński jest do przypomnienia wszystkim”<sup>2</sup>, to *Teoria poetyki* Troczyńskiego jest konieczna „do przypomnienia” w szczególności.

Po pierwsze dlatego, że warto, by literaturoznawcy znający pozycje książkowe poznańskiego badacza, będące – dodajmy – efektem jego imponująco efektywnej pracy, owocującej pięcioma tomami literaturoznawczymi, które zostały napisane w ciągu zaledwie dziesięciu lat (*Rozprawa o krytyce literackiej*, 1931, *Zagadnienia dynamiki poezji*, 1934, *Od formizmu do moralizmu*, 1935, *Elementy form literackich*, 1936, *Artysta i dzieło. Studium o Próchnie Wacława Berenta*, 1938) poznali również źródło, czy też „jądro”, nieustannie rozwijanych przez niego i doprecyzowanych w tekstach późniejszych poglądów teoretycznoliterackich. By mogli, włączając *Teorię poetyki*

<sup>1</sup> Fragment rozprawy pt. *Przedmiot i podział nauki o literaturze* ukazał się w tomie 1919–1929. *Księga Pamiątkowa wydana na dziesięciolecie istnienia Koła Polonistów Uniwersytetu Poznańskiego*. Poznań 1930 (przedruk: *Teoria badań literackich w Polsce. Wypisy*, opr. H. Markiewicz, t. 2, Kraków 1960, s. 16–34).

<sup>2</sup> S. Dąbrowski, *Konstanty Troczyński – człowiek i doktryna. Zbiór rozpraw*, Wrocław 1988, s. 25.

w krąg swojego zainteresowania twórczością Troczyńskiego, przesledzić zarówno ewolucję przekonań uczonego, jak i (jednak) stałość podstawowych intencji i celów literaturoznawcy wierzącego wyjściowym założeniom samodzielnie wypracowanej u początku swojej naukowej drogi metodologii<sup>3</sup>.

Po drugie, przypomnienie *Teorii poetyki* wydaje się warte podjęcia dlatego, że należy uzupełnić obraz przełomu antypozytywistycznego w polskim literaturoznawstwie o pozycję z jednej strony symptomatyczną dla ruchów intelektualnych mających na celu wykształcenie podstaw metodologicznych nauk humanistycznych, z drugiej – sceptyczną wobec pochopnych (a nawet według Troczyńskiego – „mylnych”) wniosków wyciąganych przez niektórych twórców antypozytywistycznej metodologicznej rewolty. Troczyński swoim tekstem nie tyle „nie reagował na argumenty przełomu”<sup>4</sup>, ale właśnie na nie odpowiadał szybką i samodzielną reakcją krytyczną, wpisując się świadomie polemicznie wobec idiograficznych argumentów Badeńczyków i budując inną niż twórcy „humanistyki rozumiejącej”, formalistyczną, prefenomenologiczną i prestrukturalistyczną?) reakcję na potrzeby literaturoznawstwa początku XX wieku.

Po trzecie i najważniejsze wreszcie, warto przypomnieć *Teorię poetyki* Konstantego Troczyńskiego dlatego, że jest to po prostu pozycja wyjątkowa. Gdy Tadeusz Grabowski krytycznie w roku 1930 opisywał i oceniał stan badań poznańskiej polonistyki (pisząc o niedostatecznym zainteresowaniu „naukowym opisem utworów i systematyką twórczości literackiej, wreszcie badaniem zewnętrznego funkcjonalizmu dzieła, czyli nauką o formach i środkach literackich”<sup>5</sup>), musiał pamiętać, że chlubnym odstępstwem od tej reguły była obroniona rok wcześniej pod jego promotorskimi skrzydłami praca doktorska Troczyńskiego. Po latach widać rangę i innowacyjność tego tekstu w sposób szczególnie wyraźny. Maciej Gorczyński, umieszczając rozprawę Troczyńskiego na tle rozległej i wnikliwej panoramy rozwoju polskiej teorii literatury lat 1913–1918, wnioskuje jednoznacznie o jej nowatorskim charakterze, pisząc, że autor *Teorii poetyki* przedstawił „całościowy projekt wiedzy o literaturze o nieznanym wcześniej stopniu abstrakcji, nieodwołujący się do znanej potencjalnym czytelnikom tradycji teoretycznoliterackiej”, a „rozpoznanie nauki o literaturze, jej podziału, struktury, terminologii w wykonaniu Troczyńskiego (jako autora *Teorii poetyki* właśnie – S.P.) było absolutną nowością [wyróżnienie – S.P.]”<sup>6</sup>.

Największą zasługę dla wprowadzenia do badań literaturoznawczych tego debiutanckiego tekstu poznańskiego badacza mają, oczywiście, kompetentni autorzy rzetelnie zredagowanych wydań krytycznych rozprawy Troczyńskiego – Stanisław Dąbrowski, którego staraniem po raz pierwszy w 1997 roku w całości (w ramach *Pism wybranych* Troczyńskiego) ukazała się

<sup>3</sup> Ciągłość myśli Troczyńskiego podkreślają: S. Dąbrowski, *Od doktoratowego szkicu ku rozwiniętej doktrynie literaturoznawczej. Logika i dynamika drogi naukowej Konstantego Troczyńskiego*, „Pamiętnik Literacki” 1991, z. 1; S. Wysłouch, *Konstanty Troczyński – nonkonformista i nowator*, wstęp do: K. Troczyński, *Teoria poetyki i inne prace*, wstęp i wybór tekstów S. Wysłouch, seria: *Klasyki Nauki Poznańskiej*, red. A. Pichan-Kijasowa, t. 57, Poznań 2011; Ł. Wróbel, *Konstantego Troczyńskiego ujęcie literatury faktu*, [w:] tegoż, *Hylé i noesis*, Toruń 2013; natomiast o linii rozwojowej Troczyńskiego, która jest „trudno czytelna, bo autor przedstawił ją w sposób skrótowy i skrajnie abstrakcyjny” pisze Henryk Markiewicz w swojej artykule *Teoria literatury i badań literackich w latach 1918–1939*, „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 2.

<sup>4</sup> Por. K. Krassuski, *Normy i formy. Konstanty Troczyński teoretyk i krytyk literatury*, Wrocław 1982.

<sup>5</sup> T. Grabowski, *Polonistyka Poznańska*, [w:] 1919–1929. *Księga Pamiątkowa...*, dz. cyt., s. 7.

<sup>6</sup> M. Gorczyński, *Prace u podstaw. Polska teoria literatury 1913–1918*, Wrocław 2009, s. 105.

*Teoria poetyki*<sup>7</sup> i Seweryna Wysłouch, która opracowując tom rozprawy Troczyńskiego zdecydowała o pouczającym zestawieniu tego tekstu z fragmentami późniejszych jego publikacji, pokazując (także we wnikliwym wstępie do dokonanego wyboru prac) kontynuację *Teorii poetyki* w kolejnych rozważaniach uczonego jako teoretyka poezji i komentatora tekstów literackich, stosującego w praktyce interpretacyjnej formalistyczne założenia wypracowanej samodzielnie metodologii<sup>8</sup>.

Punktem wyjścia rozważań Troczyńskiego jako autora *Teorii poetyki* jest świadomość funkcjonowania nauk humanistycznych w sytuacji kryzysu nauki o literaturze, będącego efektem chaosu w określeniu jej przedmiotu, różnorodności metod opisu i klasyfikacji literatury oraz braku jasnych i jednoznacznych pojęć (s. 35). Sytuacja ta zmusza zatem, wnioskuje badacz, zarówno do rewizji metodologicznych przesłanek, na których oparta jest dotychczasowa wiedza o literaturze, jak i do konstrukcji nowych założeń metodologicznych nauki, zgodnych z charakterem badanego przedmiotu.

Osobliwość odpowiedzi Troczyńskiego na kryzys nauk humanistycznych polega na tym, że jego projekt literaturoznawczy jest polemiczny zarówno wobec pozytywistycznego genetyzmu, jak i wobec postulatów inicjatorów przełomu antypozytywistycznego – twórców szkoły badeńskiej (Windelbanda i Rickera), postulujących rozróżnienie nauk humanistycznych i przyrodniczych w ramach opozycji języków nomotetycznego i idiograficznego.

Dla obrony własnego projektu teoretycznoliterackiego Troczyński obiera „świadomie jednoznaczne stanowisko” (s. 41). Rozumie bowiem swoje zadanie jako powinność zbudowania wywodu, którego celem podstawowym nie będzie pedantyczne dokonanie kompletnego przeglądu cudzych stanowisk (taką metodę nazywa „historyczną”) lub prowadzenie obrony własnych tez poprzez konsekwentne sytuowanie ich wobec racji oponentów (byłaby to metoda „polemiczna”), ale zaproponowanie (w ramach metody „konstruktywnej”) spójnego projektu nauki o literaturze, będącego odpowiedzią na jej kryzys i rozwiązującego nieprzezwyciężone dotąd w ramach odnotowywanych stanowisk dylematy i paradoksy. „Zadaniem więc niniejszej pracy jest rekonstrukcja filozoficznych podstaw poetyki, czyli określenie przedmiotu jej badań, rozwiązanie głównych metodyczno-poznawczych zagadnień poetyki, czyli określenie narzędzi i stanowisk metodycznych w opracowywaniu poznawczym faktów, następnie wskazanie podstawowych zagadnień poetyki, naszkicowanie metod ich rozwiązania, wreszcie określenie jej jako nauki, wyznaczenie jej stanowiska w zakresie refleksji naukowej w ogóle i refleksji naukowej nad literaturą w szczególności” (s. 41).

W opozycji do pozytywistycznego tainizmu zamierza zatem Troczyński współbudować przemiany w badaniach literackich, które „Na miejscu badania tekstu literackiego jako odrębnej sfery rzeczywistości istniejącej poza tekstem” stawiać będą „badanie tekstu, jako odrębnej sfery rze-

<sup>7</sup> K. Troczyński, *Pisma wybrane*, t. 1: *Studia i szkice z nauki o literaturze*, opr. S. Dąbrowski, Kraków 1997 (rękopis tekstu Troczyńskiego znajduje się w Archiwum Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, rkps 208).

<sup>8</sup> K. Troczyński, *Teoria poetyki...*, dz. cyt., w ramach tej pozycji książkowej przedrukowano w tomie oprócz tekstu *Teorii poetyki* dwa fragmenty książki Troczyńskiego *Od formizmu do moralizmu. Szkice literackie* (Poznań 1935): *Intymność i forma. W sprawie pojęcia czystej liryki i O istocie sztuki* oraz fragment rozprawy *Artysta i dzieło. Studium o „Próchnie” Wacława Berenta* (Poznań 1938).

czywistości ludzkiej, czyli dzieła sztuki”. Podstawowym zaś pojęciem tego badania czynić będą zatem „kształt, formę wyraz artystyczny, jako obiektywnie każdy tekst warunkujący” (s. 39).

Tekst literacki jest, w założeniu intencjonalnie przewyższanych przez Troczyńskiego metodologii, determinowany zróżnicowanymi elementami jego genezy, co badaczy te metodologie współtworzących motywuje do przyjęcia języków apologizujących owe determinizmy. W konsekwencji, w sposób – według poznańskiego badacza – nieuprawniony, badają oni teksty literackie jako efekty: a) determinacji psychologicznej (w ramach której „każde zjawisko literackie traktuje się jako wiarygodny, pewny obraz przeżycia i psychiki stwarzającego podmiotu”, s. 50); b) determinacji filologicznej (tu: literatura jest traktowana jako „wytwór narodu”, a za cel jej badań uznaje się artykułowanie „historii uczuć i ideałów narodu” po to, by „określić indywidualny charakter psychiki narodu i jej strukturę”) lub też c) determinacji historycznej, która łączy się zwykle z filologiczną, a traktuje literaturę jako „wyraz epoki”, sprowadzając ją do komentarza historii politycznej.

Wszystkie te nastawienia metodologiczne nakazują „badanie tekstu jako źródła do poznania jakiejś rzeczywistości istniejącej poza tekstem, a której tekst jest wyrazem” (s. 56), gdy tymczasem zadaniem nowej, „czystej” – jak ją określa Troczyński – poetyki jest „badać tekst jako „odrębną sferę rzeczywistości” (s. 56), bowiem zajmuje ją „tekst literacki tylko jako dzieło sztuki, niezależnie od autora, środowiska społecznego i epoki historycznej” (s. 57). Jest to możliwe według poznańskiego badacza dopiero wtedy, gdy nauka o literaturze przyjmie założenie, iż przedmiot jej zainteresowania nie jest faktem wobec niej zewnętrznym (tu współbrzmi Troczyński i z Bańkowiczami, i z Diltheyem), ale jest przedmiotem w ramach narzędzi, którymi dysponuje i które wypracuje ta nauka, wytworzonym, w istocie zatem – abstrakcyjnym, będącym efektem selekcji faktów (w tym miejscu poznański badacz odchodzi od wniosków „humanistyki rozumiejącej”).

O ile celem badań przewyższanych przez Troczyńskiego tendencji metodologicznych było – jak sam to ujmował – „fotografowanie rzeczywistości możliwie jak najwyszczególniejsze i jak najpełniejsze oddanie doświadczenia” (s. 57), o tyle, postulowane i ewidentnie oparte na inspiracjach konwencjonalistycznych nowe nastawienie literaturoznawcze, zakładając, że „świat nauki a świat konkretnego doświadczenia nie są do siebie w stosunku przedmiotu do kopii” (s. 57) i rozpoznając, że „w nauce tkwi także duża doza twórczości”, każe przejąć poetyce odpowiedzialność za literaturę, która w ramach absolutyzacji jej ambicji wyprzeży (z niej) własny przedmiot badań.

Rzeczywistość (jako zewnętrznie, obiektywnie istniejący nie-porządek) i nauka stoją bowiem, na gruncie najbardziej generalnych i podstawowych założeń przyjmowanych w tym projekcie teoretycznym, w kontrze. Jest tak dlatego, że postawa badacza/naukowca „drogą selekcji doboru i systematycznego porządkowania doświadczenia” odwołuje się do „czynności [które – S.P.] właśnie oddalają świat nauki od świata konkretności, czyli rzeczywistej obiektywnie istniejącej chaotyczności” (s. 58). Ale takie postawienie zagadnienia i przyjęcie owych założeń nie jest jedynie postępek w ramach wiedzy o literaturze, ale dopiero właściwym ustanowieniem badań literackich jako badań naukowych, bowiem „ideał wszechstronnego badania materiału i wyczerpania jego konkretnej zawartości nie tylko nie jest czymś wyższym poznawczo od jednostronnych nauk specjalnych, ale jest zasadniczo postulatem nienaukowym” (s. 58).

Abstrakcyjność przedmiotu badań umożliwia i warunkuje dopiero naukowy charakter dyscypliny, co odwołać będzie młodego badacza od akceptacji nastawień idiograficznych, które są „nieporozumieniem” (s. 67). Te bowiem, wysuwając pierwiastek indywidualny jako ostateczny cel poznania, konkretną całość utworu przeciwstawiając sztuczności wszelkich abstrakcyjnych podziałów i schematów, stawiając zarzuty wobec analizy, która niszczy jedność percepcji<sup>9</sup>, nie respektują faktu, że ujęcie pierwiastka indywidualnego możliwe jest jedynie dzięki uprzedniemu uchwyceniu cech dla danej klasy przedmiotów wspólnych, powtarzalnych, przeto i schematycznych. Cechy te natomiast można zidentyfikować jedynie poprzez (zwalczone w ramach idiografizmu) procedury systematyzacji i analitycznego porównania.

Zatem „zaryzykować można twierdzenie, że ujęcie idiograficzne niemożliwe jest bez uprzedniego, nomotetycznego [...] opracowania faktów” (s. 67) i w efekcie nie ma „dostatecznej racji”, by metody nieidiograficzne stosować jedynie w ramach badań rzeczywistości przyrodniczej. Dyscypliny przyrodnicze i humanistyczne są więc jedynie pozornie odmienne, bowiem w obu naukach „nasze postulaty poznawcze nie są dedukcyjnie z badanych faktów wyprowadzone, ale są implikowane i nie przesądzając istotnego charakteru badanej rzeczywistości, są tylko naszymi poznawczymi narzędziami w jej myślowym opracowaniu. W świecie przyrody także, obiektywnie biorąc, możliwa jest twórczość bezwzględna i indywidualna, jeżeli zaś o tym nic nie wiemy, to jedynie dlatego, że nasza wiedza przyrodnicza postulatywnie fakty te zanegowała” (s. 68-69).

Jedność metody naukowej wspólnej humanistyce i naukom przyrodniczym (jako poddanej tym samym generalnym dyrektywom i postulatam) jest w propozycji Troczyńskiego zbieżna z pozytywistyczną regułą „jedności metody wiedzy”<sup>10</sup>. Metoda ta jednak nie jest – jak w pozytywistycznej nauce – oparta na badaniu genezy zjawisk w celu ich opisu i wyjaśnienia oraz nie jest zdystansowana wobec włączania do nauki myślenia o wartościach. Wręcz przeciwnie – postulat humanistyki, która przemyślała zarówno doświadczenie pozytywizmu, jak i głównych argumentów Diltheya i Badeńczyków oparty został na wymogu wyabstrahowania zjawiska względem genezy, nadto jego oglądu z punktu widzenia wartości artystycznej.

Specyfikę nauce o literaturze nada więc nie nastawienie metodyczne, które byłoby generalnie odmienne od tego, jakie obowiązuje w naukach przyrodniczych, ale specyficznemu przedmiotowi badań w ramach tego nastawienia określony.

Ten przedmiot badań, w opinii autora *Teorii poetyki*, konstryuuje się poprzez poszukiwanie cechy głównej, podstawowej dla wyjściowego (traktowanego jako „materiał”) zjawiska z pominięciem jego cech wtórnych i „akcydensów” (s. 61). Tylko w taki sposób można bowiem uczynić zadość dążeniom delimitacyjnym nauk poszczególnych i odróżnić klasę tekstów literackich od tekstów innego rodzaju. Ta „postać” dzieła (jako jego „forma”, a nie jego „zawartość”, tj. „treść”) jest zatem przedmiotem literaturoznawstwa jako nauki.

<sup>9</sup> Por. charakterystykę Troczyńskiego nastawienia idiograficznego na stronie 39 *Teorii poetyki* i krytykę tegoż nastawienia na stronach 65-68.

<sup>10</sup> Por. L. Kołakowski, *Filozofia pozytywistyczna. Od Hume'a do Koła Wiedeńskiego*, Warszawa 2004, s. 16-17.

Czym natomiast jest tekst literacki w ujęciu Troczyńskiego? I czy on jako integralna całość pomieścić się może w badaniach literaturoznawczych?

Troczyński, uznając, że metoda badania tekstów literackich musi być formalna (a nie normatywna), za jej punkt wyjścia (adaptując inspiracje metodologiczne czerpane z *Wstępu do socjologii* Floriana Znanieckiego<sup>11</sup>) przyjmuje proces twórczy, tj. zjawisko czynności artystycznej, która tym się różni od czynności każdego innego rodzaju, że towarzyszy jej „świadomość stwarzania czegoś intencjonalnie fikcyjnego, nieistniejącego dotychczas i powoływanego do życia mocą kształtowania” (s. 62). Autonomiczność efektu czynności artystycznej i tym samym jego fikcyjność dokonuje się na drodze dwuetapowego procesu „obiektywizacji”. W ramach pierwszego jej etapu pisarz ustosunkowuje się do własnych stanów psychicznych jak do czegoś wobec własnej subiektywności obiektywnego, w ramach drugiego – daje już efektom tej operacji wyraz w materiale językowym.

W efekcie utwór literacki to „tekst zawierający świadomie komponowaną rzeczywistość, stanowiący nową «wsobną» rzeczywistość, czyli zawierający artystyczną fikcję” (s. 62); „tylko więc teksty zawierające świadomie tworzoną fikcję, czyli posiadające wartość artystyczną, stanowią materiał nauki o literaturze” (s. 63). Henryk Markiewicz<sup>12</sup> stawia tezę, że to Troczyński po raz pierwszy w polskiej teorii literatury sformułował definicję eksponującą fikcję jako podstawową kategorię definiowania literatury.

Wyznacznikiem literackości jest zatem fikcja tworzona świadomie, będąca zarazem wartością artystyczną dzieła. Przedmiotem badania poetyki jest natomiast (dookreśla pedantycznie i konsekwentnie Troczyński, budując tym samym spójny i całościowy system zagadnień i pojęć składających się na tę naukę) „postać” tej fikcji, a nie jej „merytoryczna jakość”, bowiem – pisze stanowczo – „nauka literatury musi jednak zatrzymać się na płaszczyźnie formalnej, badając jedynie sztukę literacką jako postać i kształt nie wchodząc w merytoryczną interpretację”, którą już pozostawić trzeba krytyce literackiej. Mówiąc dobitnie – poetykę interesuje dzieło literackie wyłącznie jako dzieło sztuki.

Fikcja literacka może być zatem ujmowana z trzech perspektyw: krytyki literackiej (wtedy, gdy dzieło literackie jest interpretowane np. jako wyraz psychologicznych uwarunkowań autora, projekt społeczny, źródło pomysłów filozoficznych itd.<sup>13</sup>) i nauki o literaturze (którą interesuje wyłącznie estetyczna postać dzieła literackiego) opartej na dwóch komponentach: teoretycznym (wówczas jest „morfologią poezji”, to: „nauka analityczna o elementach literackich<sup>14</sup> i ich typowych układach” – s. 70) i historycznym (badającym „dynamikę poezji” – tj. zmiany zachodzące w literaturze „drogą włączania ich w obiektywny przebieg rozwoju odpowiednich form literackich” – s. 106).

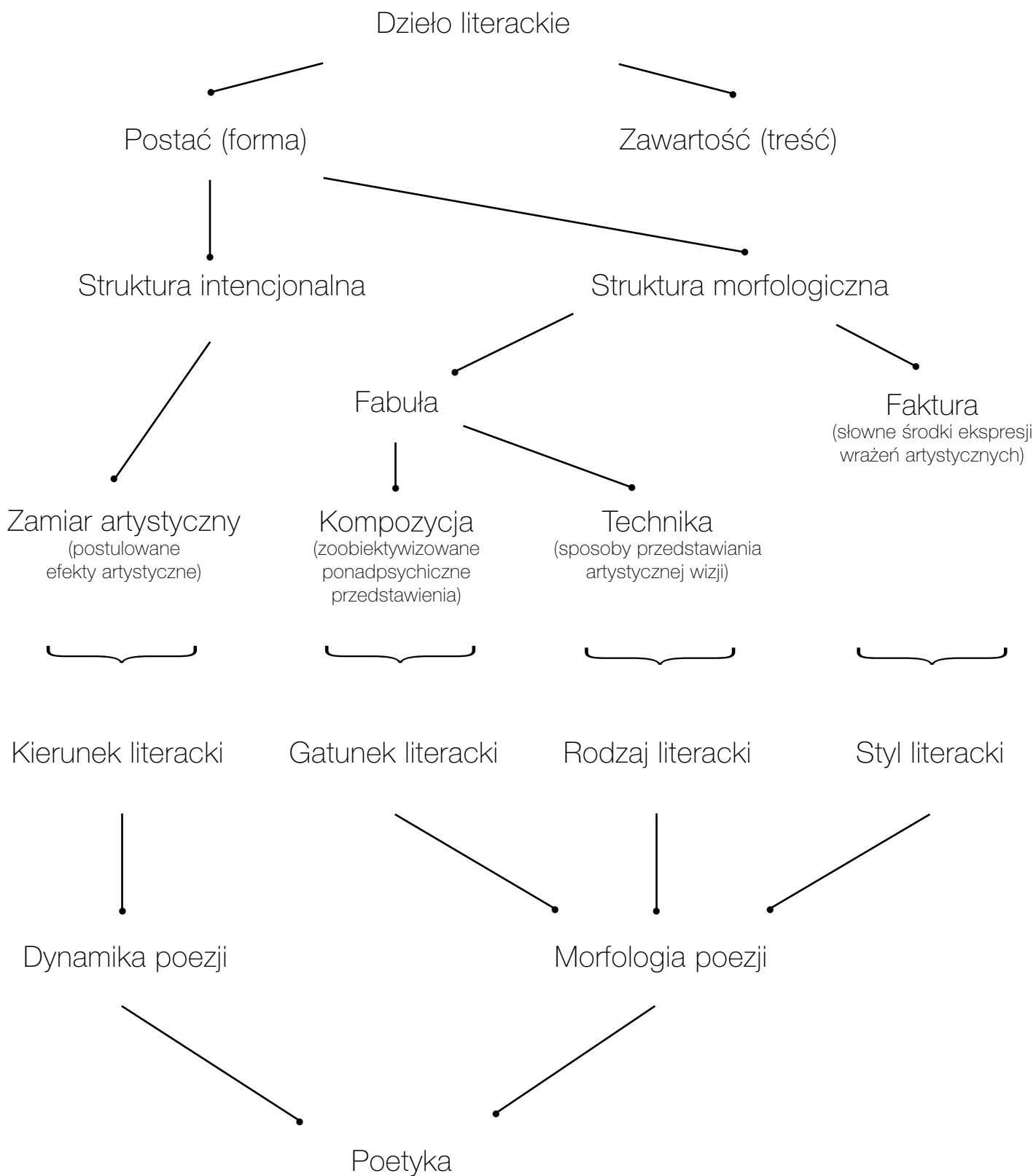
<sup>11</sup>Troczyński przyznaje się do tej inspiracji wprost we wstępie do rozprawy, por. *Rozprawa jest próbą oparcia naukowej estetyki poezji na założeniach filozoficznych nauk humanistycznych Floriana Znanieckiego* (K. Troczyński, *Teoria poetyki...*, dz. cyt., przypis 18, s. 42).

<sup>12</sup>H. Markiewicz, *Główne problemy wiedzy o literaturze*, Kraków 1996, s. 123 (por. na ten temat także S. Dąbrowski *Z zagadnień doktryny literaturoznawczej Konstantego Troczyńskiego*, [w:] K. Troczyński, *Pisma wybrane*, t. 1: *Studia i szkice z nauki o literaturze*, oprac. S. Dąbrowski, Kraków 1997, przypis 19, s. 25).

<sup>13</sup>Por. K. Troczyński, *Teoria poetyki...*, dz. cyt., przypis 46, s. 63.

<sup>14</sup>Troczyński wymienia następujące „niezmienne” elementy dzieła literackiego: akcja, osnowa, symbol, porównanie (por. *Teoria poetyki...*, dz. cyt., s. 70).

Spójną systematyzację podziału nauki o literaturze oraz – równocześnie – składników dzieła, które przez poszczególne gałęzie nauk są obejmowane, przedstawia badacz na przejrzystym wykresie:



Jak widać na wykresie, poetyka, według Troczyńskiego, jest wyłącznie nauką o formie, tj. postaci dzieła literackiego, „eliminując zagadnienie treści, czyli zawartości jako pozaestetyczne i niedające się jako całość ująć teoretycznie” (s. 110). Zagadnieniami treści dzieł literackich zajmuje się – jak napisze autor *Teorii poetyki* w podsumowaniu swoich rozważań – „historia literatury [...] badając stosunek postaci do wyrażonej treści” (s. 110). Poetykę (rozumianą tu w znaczeniu szerokim – jako teorię literatury) sytuuje badacz tym samym obok historii literatury, bowiem są to dwie gałęzie literaturoznawstwa, które, jak słusznie zauważa, „wzajemnie się uzupełniają: teoria czerpie z historii literatury materiały i dane faktyczne, historia literatury z poetyki pojęcia, uogólnienia i prawa” (s. 110).

Forma stanowiąca przedmiot zainteresowania poetyki wymaga, według Troczyńskiego, zainteresowania zarówno układami dynamicznymi, jak i statycznymi. Według jego modelu poetyki jako nauki oznacza to zarówno konieczność badania zmiennych, odautorskich struktur intencjonalnych (które pozwalają identyfikować i opisywać kierunki literackie<sup>15</sup>), jak i – przede wszystkim – struktury morfologicznej, w ramach której identyfikować należy fabułę<sup>16</sup> (fundamentalny element tekstu rozstrzygający o różnicy między wypowiedziami literackimi a innymi formami wypowiedzi) i fakturę (nie dość docenione przez Troczyńskiego ukształtowanie językowe testów literackich<sup>17</sup>). Fabuła jako fundament literatury jest zatem centrum tematycznym poetyki jako literaturoznawczej dyscypliny i ponadto podstawą wyróżniania gatunków literackich (o których swoistości decydują układy kompozycyjne składające się na fabułę) i rodzajów (opartych na identyfikowanych w tekście sposobach przedstawienia fikcji). Rodzaje i gatunki są zatem oparte na różnych kryteriach i krzyżując się, nie stanowią układu dwustopniowego. Poetyka jako nauka natomiast, badając w ramach wydzielanych problemów: rodzaje, gatunki, style literackie (pozostawione tu jednak – powtórzę – bez satysfakcjonującego nas zainteresowania badacza) i kierunki, obejmuje, będąc dziedziną systemową, kompletną sumę problemów implikowanych przez dzieło literackie jako dzieło sztuki.

Jakie warto wyprowadzić wnioski z przeprowadzonej dziś w trybie badań historycznych lektury tekstu z 1928 roku młodego poznańskiego badacza? Przede wszystkim warto przyznać, że tekst ten imponuje zarówno z powodu przyjętej i realizowanej przez autora metody, jak i z racji merytorycznej zawartości projektu.

Metoda prowadzenia wywodu uderza dwiema głównymi zaletami: po pierwsze – erudycja teoretyczno- i historycznoliteracka (odnotowywana głównie w przypisach do tekstu głównego) nie przesłania klarowności wywodu teoretyka, po drugie – realizacji postulatu nowatorstwa zgłaszanej propozycji literaturoznawczej (którą deklaruje autor wprost we wstępie rozprawy) dorównuje wnikliwość przeprowadzanych analiz. Zatem: erudycyjny rozmach i oryginalność propozycji teoretycznoliterackiej znajduje równowagę w jej klarowności i przenikliwości.

<sup>15</sup> „Kierunek literacki jest to więc system postulowanych, urzeczywistnianych i powtarzających się intencji artystyczno-literackich, w stosunku do struktury morfologicznej rodzajów, gatunków i stylów literackich” (s. 105).

<sup>16</sup> Fabułę definiuje Troczyński jako „zespół przedstawień (słów zawierających pewne umowne treści), tworzących artystyczną rzeczywistość”; można z niej wydzielić „części składowe: osnowę, akcję, epizody, charaktery, obrazy, opisy” (s. 81).

<sup>17</sup> O rozumieniu przez Troczyńskiego języka jako „łupiny” dla treści i pewnym dowartościowaniu języka (traktowanego jako wartość estetyczna) pisze dopiero w *Elementach form literackich*, por. S. Wyślouch, *Konstanty Troczyński – nonkonformista i nowator*, s. 22-23.

Merytoryczną osobiwość *Teorii poetyki* natomiast jako teorii nauki trudno określić kilkoma słowami, wskazać jednak tu trzeba chociaż najważniejsze elementy, decydujące o wadze tego tekstu. Ostap Ortwin w 1923 roku pisał „Nie wyszliśmy jeszcze z przednaukowych powijaków gromadzenia faktycznych wiadomości o literaturze i katalogowania materiału poznawczego dla krytycznej morfologii i historii form i rodzajów, a prolegomena do przyszłej poetyki czy teorii literatury, która będzie mogła wystąpić jako nauka nie zaczęły się jeszcze wykluwać z mgławicy bardzo ryczałowych ogólników”<sup>18</sup>. *Teorię poetyki* można (a nawet trzeba<sup>19</sup>) potraktować jako odpowiedź na wyrzut Ortwina. Odpowiedź dodajmy swoistą – „osobliwy wyblysł”<sup>20</sup>.

O szczególności tej odpowiedzi przesądza fakt, że autor tekstu, wyrastając z pytań przełomu antypozytywistycznego, nie przyjmuje ani patronatu Diltheya, ani de Saussure’a. W konsekwencji – co podkreśla Seweryna Wysłouch<sup>21</sup> – w polskim literaturoznawstwie wyróżnia się oryginalnością zarówno wobec „generacji ojców” – przedstawicieli „humanistyki rozumiejącej” (takich jak Juliusz Kleiner i Zygmunt Łempicki), jak i wobec propozycji rówieśników, inspirowanych się językoznawstwem strukturalnym (jak Franciszek Siedlecki, Kazimierz Budzyk, Stefan Żółkiewski).

Zapożyczenia i inspiracje (głównie ze *Wstępu do socjologii* Floriana Znanieckiego, ale także z tekstów Kazimierza Twardowskiego, Kazimierza Wóycickiego, Jana Łukasiewicza, Tadeusza Grabowskiego, Michała Sobieskiego, Stanisława Brzozowskiego, Williama Jamesa) są tu ściśle sfunkcjonalizowane i podporządkowane idei własnej, w myśl postulatu Znanieckiego, by „rozważać tylko te problemy, które postawiło się samemu”<sup>22</sup>. Tekst *Teorii poetyki* ponadto, który traktuje z całą mocą tekst literacki jako dzieło sztuki oparte na wartościach artystycznych, ujmuje go jako efekt intencjonalnych obiektywizacji odautorskich, definiuje wreszcie „obiektywność literatury” jako „obiektywność treści naszych doświadczeń literackich” (s. 72) powstał – pamiętać trzeba – przed rokiem 1931, a zatem przed przełomowym Ingardenowskim *Das literarische Kunstwerk!*

Troczyński, gdyby szukać formacji literaturoznawczych, w które się swym projektem wpisuje, jest „formalistą” „w sensie występującego w historii estetyki formalistycznego paradygmatu sensu largo”<sup>23</sup>. Niedocenienie roli języka zdecydowanie różniło go od formalistów rosyjskich<sup>24</sup>, ale w wielu miejscach wnikliwością rozważań szczegółowych wyprzedza późniejsze dokonania strukturalizmu. Zarówno wtedy, gdy podnosi jako równoległy do synchronicznego – diachroniczny wymiar teoretycznego myślenia o tekście, jak i wówczas, gdy rozpoczynając swoje rozważania „formalne” (dotyczące dzieła literackiego od strony „czynności artystycznej”), neutralizuje w punkcie wyjścia niebezpieczeństwo immanentyzmu metody, wyprzedzając tym samym „niektóre ustalenia teorii komunikacji literackiej zwanej polskim komunikacjonizmem”<sup>25</sup>.

<sup>18</sup>O. Ortwin, *Zagadnienie tragizmu w twórczości Wyspiańskiego*, „Przegląd Warszawski” 1928, nr 25, s. 26.

<sup>19</sup>Znamienne, że słowa Ortwina cytuje sam Troczyński w swoim tekście *Rozprawa o krytyce literackiej* (por. K. Troczyński, *Rozprawa o krytyce literackiej*, [w:] tegoż, *Pisma wybrane*, t. 1, s. 134 (przypis 21)).

<sup>20</sup>S. Dąbrowski, *Konstanty Troczyński...*, dz. cyt., s. 47.

<sup>21</sup>Por. S. Wysłouch, *Konstanty Troczyński – nonkonformista i nowator*, s. 21.

<sup>22</sup>S. Dąbrowski, *Z zagadnień doktryny...*, dz. cyt., s. 48.

<sup>23</sup>M. Gorczyński, *Prace u podstaw...*, dz. cyt., s. 105; na temat prestrukturalizmu Troczyńskiego pisze A. Jełec-Legeżyńska w artykule *Między formalizmem a strukturalizmem*, „Nurt” 1976, nr 4.

<sup>24</sup>Por. S. Wysłouch, *Konstanty Troczyński – nonkonformista i nowator*, s. 23.

<sup>25</sup>Tamże, s. 24.

Dziś znajdujemy także w teorii Troczyńskiego docenioną we współczesnej humanistyce kategorię „doświadczenia” czy też wykorzystanie przez niego pojęcie modalności, uruchomione dopiero niedawno w literaturoznawstwie<sup>26</sup>.

\*\*\*

Kim jest Konstanty Troczyński jako autor *Teorii poetyki*? – zapytać można z dystansu, sięgając po latach do archiwum z jego debiutanckim tekstem.

Gdy Troczyński wypowiadał się o Karolu Irzykowskim jako o „poecie czwartego wymiaru”, pisał wnikliwie: „Z myśli ludzie zwykli robić sobie wygodny fotel do bujania. Irzykowski z pasją łamie nogi tym fotelom”<sup>27</sup>. Zaryzykuję tezę, że autor *Teorii poetyki*, charakteryzując tymi słowami postawę jednego ze swoich mistrzów, autorytet, który – jak dopowiadał z podziwem – „wyzwala myśl z obowiązku służenia od prawdy”<sup>28</sup>, zdradza się równocześnie ze swoim ideałem badacza/twórcy, któremu pragnie od najwcześniejszych lat, także *Teorię poetyki*, sprostać. Wie, że prawem i siłą myślenia jest autonomia wobec faktów, a nie wobec faktów spolegliwość. I wie także, że (jednak) wyizolowanie poetyki od literatury, którego (co po latach widać wyraźnie) dokonuje swym odważnym projektem, jest skorzystaniem z tego prawa.

Zaprojektowane bowiem przez „czystą poetykę” czytanie tekstów literackich nie zbuduje nam odpowiedzi na pytania egzystencjalne, nie pomoże zrozumieć „ducha czasu”, nie zaproponuje interpretacji procesów społecznych. A jednak warto je uprawiać wbrew tym ograniczeniom, a raczej ze względu na nie.

Po co? Czy Troczyński chce być przekorny?

Na pewno, jako nonkonformista<sup>29</sup> zawsze lubił przeciwstawiać się temu, co stało autorytarnie na straży powszechnie akceptowanych racji i wyjściowych gustów. Ale jest chyba i inna, osobna i ważniejsza, motywacja młodego polonisty, którą można wyrazić właśnie słowami cenionego przez niego Irzykowskiego. Obaj badacze/twórcy lubili bowiem „stany emocjonalne wytwarzające się na szczytach myślenia”<sup>30</sup> i odczuwali je jako poezję. *Teoria poetyki* jako szczelna konstrukcja teoretyczna ma w sobie profil naukowej pedanterii i spójności, ale, dlatego właśnie, ma i profil artystycznej wizji, doprecyzowywanej potem przez lata w szczegółach także dla bezinteresownego ideału i perwersyjnego wzruszenia.

<sup>26</sup>Por. S. Wyślouch, *Konstanty Troczyński – nonkonformista i nowator*, s. 25.

<sup>27</sup>K. Troczyński, *Poeta czwartego wymiaru. Rzecz o Karolu Irzykowskim*, „Dziennik Poznański” 1935, nr 9, s. 3.

<sup>28</sup>Tamże.

<sup>29</sup>Postawie życiowej Troczyńskiego, por. K. Troczyński, *Człowiek – postawa – los*, [w:] S. Dąbrowski, *Konstanty Troczyński – człowiek i doktryna...*, dz. cyt.; Cz. Łatawiec, *Spotkania z Konstantym Troczyńskim*, „Nurt” 1976, nr 4; S. Wyślouch, *Konstanty Troczyński – nonkonformista i nowator*.

<sup>30</sup>„Poezja to stan uczuciowy wytwarzający się na szczytach myślenia” – brzmi jeden z aforyzmów Irzykowskiego.

# SŁOWA KLUCZOWE:

poetyka

Konstanty Troczyński

przełom

**ABSTRAKT:**

Artykuł jest omówieniem *Teorii poetyki* Konstantego Troczyńskiego – niewydanej za życia poznańskiego badacza debiutu książkowego, będącego podstawą jego doktoratu. Autorka, przedstawiając kompletną propozycję Troczyńskiego jako nauki, pokazuje ją jako oryginalną odpowiedź na wyzwania przełomu antypozytywistycznego, polemiczną zarówno wobec tainizmu, jak i reakcji na pozytywizm formułowanych w ramach „humanistyki rozumiejącej” (szkoła badeńska i Dilthey).

formalizm

antypozytywistyczny

**NOTA O AUTORZE:**

Sylwia Panek – dr, adiunkt w Zakładzie Antropologii na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Autorka książki *Krytyk w przestrzeniach literatury i filozofii. O wypowiedziach polemicznych Karola Irzykowskiego* (Poznań 2006), inicjatorka i redaktorka naukowa serii „Polemika Krytycznoliteracka w Polsce” (Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk).

Joanna Krajewska

# Poza poezją nie ma zbawienia?

## Kilka pytań do Zofii Król

k r y t y k i :  
Zofia Król, *Powrót do świata. Dzieje uwagi w filozofii i literaturze w XX wieku*, Warszawa 2013.

Niewesoła diagnoza ludzkiej kondycji, doświadczonej na przestrzeni dziejów i różnych filozofii rozlicznymi strastami, rozłamami, deziluzjami i wyobcowaniami, wywieńczona chociażby – jak u Zofii Król – z refleksji George’a Steinera (zerwany kontrakt między słowem a rzeczą) czy Michela Foucaulta („rozwód” słów i rzeczy) powodować i prowokować może różne strategie radzenia sobie w świecie bez fundamentów i możliwości wypowiedziania się. Książka Zofii Król prezentuje jedną z możliwości pokonania poststrukturalistycznego impasu za pomocą kategorii uwagi, a droga, którą prowadzi czytelnika i czytelnickę swojej rozprawy, wiedzie najpierw przez pola filozofii, nie znalazłszy tam jednak pocieszenia, kontynuuje poszukiwania u poetów.

Pierwsza część *Powrotu do świata* jest systematycznym wykładem dziejów uwagi w filozofii zachodnioeuropejskiej, przede wszystkim tej spod znaku fenome-

nologii. Autorka z dużą swadą, a przede wszystkim jasnością, pokazuje, jak wybrana przez nią kategoria funkcjonuje w pracach Henriego Bergsona, Edmunda Husserla, Martina Heideggera i – jej ulubionego – Maurice’a Merleau-Ponty’ego. Część druga zdaje sprawę z dziejów uwagi na gruncie literatury, omówiwszy brytyjski romantyzm i haiku, Król przechodzi również do polskiej poezji uważnej, za reprezentantów kierunku ustanawiając Czesława Miłosza, Zbigniewa Herberta oraz Mirona Białoszewskiego. Dwie ostatnie części – mniej obszerne od poprzednich – omawiają poezję uważną takich twórców, jak Walt Whitman, William Carlos Williams, Charles Reznikoff, Frank O’Hara, Fernand Pessoa, Bernardo Soares i Alberto Caeiro. I tu pierwsze pytanie: czy w republice uważności nie ma prozaików? Problematyczne wydaje się stwierdzenie badaczki, że „głównym celem powieści czy opowiadań prawie nigdy nie bywa uwaga, odzyskiwanie kontaktu ze światem

przedmiotowym”<sup>1</sup>. A (pierwsze przychodzące mi na myśl) *Szczeliny istnienia* Jolanty Brach-Czajny? – chciałoby się wykrzyknąć. Moim zdaniem, polskie przykłady poezji uważnej nie są najmocniejszą stroną pracy. Tak samo jak zrozumiałe, tak i oczywiste wydaje się wskazanie Miłosza, Herberta czy Białoszewskiego jako poetów uważnych. A inni/inne?

Kategoria uwagi – badaczka świetnie zdaje sobie z tego sprawę – nie jest klasyczną i ugruntowaną w teoretycznej terminologii kategorią. Po lekturze *Powrotu do świata* powiedzieć można: nie była. Niewątpliwą zaletą książki Król jest bowiem porządkujący wykład dotyczący tej kategorii oraz dowodny wywód ukazujący jej interpretacyjną nośność i różnorodność zastosowań. Uwaga to – przywołując definicję Król – relacja podmiotu percypującego i przedmiotu percypowanego, w której podmiot jest po pierwsze świadomy, po drugie, przekonany o wadze procesu percepcji oraz po trzecie, wierzy, że to, czego doznaje, jest właśnie takie, jakim się jemu jawi. Chciałabym zwrócić uwagę na dwie ostatnie komponenty tej definicji, które wprowadzają elementy przekonania i wiary. Uważny (a jakże!) czytelnik już po lekturze kilku pierwszych stron orientuje się, że gra toczy się o stawkę dużo wyższą niż nowatorskie ujęcie, systematyczny wykład, atrakcyjne interpretacje.

Niezbywalną cechą poezji uważnej stanowi uwaga wobec rzeczy<sup>2</sup>. Dzięki takiemu typowi poezji możliwy jest natomiast „powrót ducha ludzkiego do świata”. Drugie pytanie, które należałoby sformułować dotyczy definicji. Na ile znaczenie proponowanej przez Król kategorii związane jest z opisywanymi przez nią możliwościami? Czy poezją uważną będziemy mogli nazwać tę, która tajemniczym duchem nie za bardzo się przejmuje?

Kultura europejska, zdaniem badaczki, faworyzuje ucieczkę ducha od świata, jedną z pierwszych filozofii, która podejmuje systematyczną próbę umożliwienia jemu powrotu (na właściwe miejsce?) jest fenomenologia.

Na jej gruncie powrót ten dotyczyć miałby możliwości ponownego złączenia możliwości opisu rzeczy i orzekania o ich istnieniu. U Husserla „powrót do rzeczy samych” odbywa się jednak kosztem utraty kontaktu z ich bytowością. Impas ten przełamuje, według Król, Merleau-Ponty, pokazując, że połączenie opisu rzeczy z wypowiedzianym przekonaniem co do ich istnienia jest możliwe. Ponadto autor *Fenomenologii percepcji* włącza w zakres fenomenologicznych rozważań ciało i podkreśla wagę postrzegania zmysłowego, co – zdaniem Król – pozwala uzyskać szerszy dostęp do „skóry świata”. Wprowadzenie tej, nie przeczę, apelującej do wyobraźni, metafory Miłosza zaburza nieco odbiór wywodu Król. Trzeba bowiem zapytać, czy duch wraca do świata, czy zatrzymuje się może na jego powierzchni (skórze)?

Merleau-Ponty, jest to historia fascynująca, mimo licznych prób przekroczenia własnego języka – przede wszystkim, pokazuje Król w obszernych fragmentach dotyczących filozofa – za pomocą metafory, ponosi fiasko w łączeniu rozbitego związku słów i rzeczy. Jego projekt podejmuje z powodzeniem – zdaniem badaczki – poezja uważna, nie obowiązują jej bowiem reguły redukcji. W toku swoich rozważań pokazuje ona, jak poezja ta wywiązuje się z postawionego przed nią zadania. Czegoś tu jednak brakuje, jakiegoś czynnika, który pośredniczyłby między słowami i rzeczami. Co sprawia, że w poezji uważnej, lepiej niż w fenomenologii, słowu udaje się od czasu do czasu dotrzeć do rzeczy? Oddajmy głos badaczce:

Kontrakt zawarty między słowem a rzeczą – nawet jeśli nie chodzi o stwarzanie świata, a tylko jego opisanie – można przywrócić już tylko za sprawą „**magii**”, która dzieje się poza porządkiem historii i porządkiem dyskursu i w związku z tym pozwala na pominięcie całej opowieści o rozpadzie związku języka i świata. W poezji uważnej – lepiej niż w fenomenologii – słowu udaje się niekiedy dotrzeć do rzeczy właśnie dzięki możliwości **czarodziejskiego skoku** ponad logiczną niemożnością opisu [wyróżnienia moje – J.K.]<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Z. Król, *Powrót do świata. Dzieje uwagi w filozofii i literaturze XX wieku*, Warszawa 2013, s. 13.

<sup>2</sup> Tamże, s. 15.

<sup>3</sup>Tamże, s. 23-24.

Przy czym nie chodzi badaczce o to, że sam metaforyczny język dostarcza poetom odpowiedniej mocy do podjęcia owego czarodziejskiego skoku. Kluczowa okazuje się tu poetycka samoświadomość i wiedza o tym, że język jest jednocześnie przekleństwem, jak i wybawieniem. Uważność poetyckiego słowa sprowadza się do heroicznej decyzji, by mimo wszystko pisać, uważność poetyckiego słowa jest to więc przede wszystkim podejmowana przez poetów – desperacka według Król – próba związania rzeczy i słów, nawet jeśli niespełniona lub niespełnialna. Badaczka wiąże ją dalej z pojęciem epifanii, wskazując, że zakres tej kategorii częściowo pokrywa się z zakresem pojęcia poezji uważnej. Różnią się jednak wektorem poszukiwań na linii świat – poza światem. Epifania, nawet ta zsekularyzowana, jest narzędziem ucieczki z tego świata, nie zaś powrotu doń. Poezja uważna natomiast dąży co prawda do ocalenia przedmiotu, ale nie przez przeniesienie go do innego świata, a przez umacnianie go w bycie tu. W tym miejscu wątpliwość moją budzi kilka kwestii – jak autorka definiuje świat? Czy poza tę nienowoczesną dychotomię „od świata – do świata” nie ma wyjścia? Czy projekt fenomenologiczny kończy się wraz z fiaskiem Merleau-Ponty’ego? Jak jej ustalenia miałyby się do niefenomenologicznych prób rozwiązania opisywanego przez siebie dylematu, na przykład do propozycji realizmu spekulatywnego?

Nie wiem, dlaczego myślałam, że w książce *Powrót do świata* znajdę definicję poezji uważnej odwołującą się do jej poetyki, definiującą odbiorcę lub akt lektury. Szybko zorientowałam się, że gra toczy się o coś dużo istotniejszego dla autorki – o zbawienie (siebie czy przedmiotów?). „Wszystko to stanowi problem dla historyka «ludzkiego ducha» – pisze we *Wstępie* Zofia Król – który chce za pomocą kategorii uwagi opisać pewne wątki historii powrotu do świata<sup>4</sup>”. Kim jest ów „historyk ducha” na gruncie współczesnych badań humanistycznych? To intrygujące mnie pytanie chciałybyśmy zadać badaczce na koniec.

<sup>4</sup>Tamże, s. 13.

# SŁOWA KLUCZOWE:

F E N O M E N O L O G I A

*uwaga w filozofii i poezji*

Zofia Król

## ABSTRAKT:

Tekst jest omówieniem głównych tez książki Zofii Król *Powrót do świata. Dzieje uwagi w filozofii i literaturze XX wieku*. Formułuje on też kilka pytań do autorki, między innymi o zakres znaczeniowy metafor, które Król stosuje oraz o inne niż te wskazywane przez autorkę, konteksty dla rozważań o dziejach uwagi w filozofii i literaturze XX wieku.

## NOTA O AUTORZE:

Joanna Krajewska – doktor nauk humanistycznych, autorka książki *Spór o literaturę kobiecą w Dwudziestoleciu międzywojennym* (Poznań 2014). Jej zainteresowania naukowe skupione są wokół historii literatury pierwszej połowy XX wieku, teorii badań literackich, biografistyki oraz empirycznych badań nad odbiorem i psychologią czytania. Stale współpracuje z Zakładem Literatury XX wieku, Teorii Literatury i sztuki Przekładu w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu.

Paweł Tomczok

# Szara codzienność burżuazji

k r y t y k i :  
Franco Moretti, *The Bourgeois. Between  
History and Literature*, London-New York 2013.

Gdy myślimy o dziewiętnastowiecznej burżuazji, możemy przywołać dwa obrazy – wielkiej aktywności nowoczesnych przedsiębiorców wykorzystujących wszelkie możliwości, by pomnożyć majątek, ale też spokojnego mieszczańskiego życia, licznych ograniczeń etycznych, ascezy i surowości moralnej. Te dwa obrazy kapitalizmu zwykle sprawiały problemy badaczom. Na przykład Max Weber w *Uwagach wstępnych* do swojej sławnej rozprawy musiał dość szczegółowo wyliczać typy niepożądanego kapitalizmu (pionierski, wielkospekulancki, kolonialny, finansowy, zorientowany na wojnę<sup>1</sup>), by móc przeciwstawić im swój model racjonalistycznego i etycznego ducha kapitalizmu. Heroiczny obraz tego awanturniczego kapitalizmu rozwinął Karol Marks w *Manifestie komunistycznym* – „Burżuazja odegrała w historii rolę w najwyższym stopniu rewolucyjną”: „zburzyła wszystkie feudalne, patriarchalne, idylliczne stosunki”, by stworzyć globalny system oparty na „nagim interesie”<sup>2</sup>. W wizji autora *Kapitału* burżuazja nie tylko na nowo rozdziela stare majątki i wytwarza nowe bogactwa, ale wprowadza też nowe zasady uznania, godność osobistą zastępując statusem majątkowym, etos zawodowy wynagrodzeniem, likwiduje nawet

rodzinne uczucia i więzy. Panorama ciągłych zmian, nieustannego rewolucjonizowania stosunków społecznych, którą roztacza Marks w *Manifestie*, stanowi jednak tylko jedną stronę burżuazyjnego medalu. Równie często widzimy drugą stronę: zamiast rewolucji dominuje w niej stabilność codziennych rytuałów, zamiast poszukiwania nowych dochodów – poszukiwanie bezpiecznych inwestycji rodzinnego kapitału, a zamiast nagich interesów – różne formy wspólnotowej etyki. Wiele takich obrazów znajdziemy w dziewiętnastowiecznej literaturze. Sięgnijmy może do niezbyt oczywistego w tym kontekście *Germinalu*. Oprócz historii górników i ich strajku Emil Zola przedstawił w powieści burżuazyjną rodzinę Grégoire’ów, rentierów, którzy wzbogacili się dzięki zakupionej przed stu laty akcji spółki kopalnianej. Życie kolejnego pokolenia akcjonariuszy upływa w szarym spokoju i harmonii, opartej na zaufaniu w kapitał:

Grégoire’owie wierzyli teraz niezachwianie w swoją kopalnię. Kurs się naprawi, to pewniejsze niż Bóg w niebie. Z religijną niemal wiarą łączyła się głęboka wdzięczność dla tych akcji, dzięki którym rodzina Grégoire’ów od stu lat mogła próżnować. Kopalnia stała się dla nich bóstwem, które w swym egoizmie otaczali rodzajem kultu, dobrodziejką ogniska domowego, z pokolenia na pokolenie kołyszącą

<sup>1</sup>M. Weber, *Etyka protestancka a duch kapitalizmu*, przeł. B. Baran, P. Miziński, Warszawa 2010, s. 11.

<sup>2</sup>K. Marks, *Dzieła wybrane*, t. 1, Warszawa 1947, s. 171-172.

ich w wielkim łożu lenistwa, tuczając smakowitymi posiłkami [...] dla obojga ideałem był dobrobyt. Od czterdziestu lat żyli ze sobą w atmosferze wzajemnej serdeczności i drobnych starań. Było to życie uregulowane, ciche spożywanie czterdziestu tysięcy rocznie. [...] Każdy wydatek, który nie przynosił im korzyści, wydawał im się bezsensowny<sup>3</sup>.

W tym krótkim fragmencie pojawia się wiele ważnych elementów obrazu burżuazji zaproponowanego przez Franco Morettiego<sup>4</sup>. Świat uległ odczarowaniu, ale w miejsce chrześcijańskiego Boga wkroczyła wiara w stabilność kapitału, który co roku ma przynosić takie same dywidendy. To wiara nie mniej metafizyczna i nie mniej pewna niż wizja zbawienia w zaświatach! Ale umożliwia życie w spokoju i dobrobycie, komforcie – dalekie zarówno od luksusu arystokratycznych wzorców, jak też ubóstwa proletariackich mas.

Podstawę tego życia stanowi oszczędność, rachunek, sprawdzanie, czy wydatki są potrzebne i korzystne. Rodzina Grégoire'ów ukazuje stan burżuazji, która dawno porzuciła już awanturniczy model zdobywania majątku, która odcięła się od ryzyka, by konsumować dobra zdobyte przez przodków. Zola przedstawia w nich ten niezbyt atrakcyjny aspekt kapitalizmu, pozbawiony miejsca na wielkie opowieści o zdobywaniu pozycji społecznej, a pozostaje wyłącznie troska o spokojne życie z pozorami czystych kapitałów finansowych. To moment, gdy burze pierwotnej akumulacji ulegają wyciszeniu, a w miejsce nadziei skłaniającej do podjęcia ryzyka, by zdobyć majątek, dominować zaczynają zabiegi o utrzymanie zdobytej pozycji.

W książce *The Bourgeois. Between History and Literature* Moretti wybiera drugą wersję opowieści o burżuazji – mimo syntetycznego charakteru autor nie wykorzystał wielkich narracji burżuazyjnych, choćby o różnych formach rewolucji przemysłowej, politycznej czy technologicznej, a wybrał swoistą mikrologię badania kluczowych pojęć i stylów prozy, w których wyrażała się bur-

żuazyjna codzienność. Badacze nowoczesnej literatury od dawna zwracali uwagę na bliskość burżuazji i powieści, więc temat może wydawać się już wyczerpany, ale książka Morettiego wyznacza nowy sposób myślenia o literaturze realistycznej, a także o samej burżuazji. Według najbardziej znanej formuły Györgya Lukácsa powieść to mieszczańska epopeja, której forma „wyraża uczucie transcendentalnej bezdomności”<sup>5</sup> i w której zapisały się zarówno heroiczne, jak i dekadentckie etapy przemian europejskiej burżuazji. Tam, gdzie autor *Teorii powieści* zbyt łatwo dostrzegał heroiczne elementy wielkiego realizmu, albo naturalistyczną degenerację, Moretti rozpoznaje zmieniający się, ale zarazem dość jednolity idealny typ burżuazji.

Podtytuł książki sytuuje ją między historią a literaturą – Moretti nie pisze żadnej autonomicznej historii literatury. Chociaż jego książka często korzysta z badań stylistycznych, a sam autor w innych pracach<sup>6</sup> wykorzystywał modele biologiczne do interpretacji historii gatunków literackich, w omawianej pracy nie traktuje historii literatury jako oddzielnej sfery, która miałaby mieć swoje własne prawa. Przeciwnie – jakby rozpuszczał autonomię tekstów literackich w historii pojęć oraz historii społecznej<sup>7</sup>, choć nie chodzi też o napisanie historii na podstawie tekstów literackich, a raczej zbadanie relacji między formami literackimi a nowymi klasami społecznymi. Formy literackie traktowane są, za Lukácssem, jako rozwiązania konfliktów egzystencjalnych, społecznych, politycznych – rozwiązania, które pozostały, mimo że same problemy już dawno przeminęły. Taki sposób interpretacji różnych rozwiązań stylistycznych, pojęciowych czy fabularnych ma pozwolić usłyszeć w literackich skamielinach echa przeszłego życia, głosy dawnych konfliktów i napięć.

Moretti zdecydował się na rezygnację z badania „formalnych wariacji, które były dostępne w danym momencie historycznym” na rzecz przyjrzenia się tylko temu, co

<sup>3</sup>E. Zola, *Germinal*, przeł. K. Dolatowska, Wrocław 1978, s. 79.

<sup>4</sup>F. Moretti, *The Bourgeois. Between History and Literature*, London–New York 2013.

<sup>5</sup> G. Lukács, *Teoria powieści. Esej historyczno-filozoficzny o wielkich formach epiki*, przeł. J. Gośliński, Warszawa 1968, s. 33.

<sup>6</sup> Zob. F. Moretti, *Distant Reading*, London–New York 2013.

<sup>7</sup> O relacji między nimi pisze Reinhart Koselleck w artykule *Historia pojęć a historia społeczna*. Por. R. Koselleck, *Semantyka historyczna*, przeł. W. Kunicki, Poznań 2001, s. 130–154.

przetrwalo proces historycznej selekcji. Uwaga badacza skupia się zatem głównie na dziewiętnastowiecznej klasycie, czytanej jednak nie w hermeneutycznej optyce wykładania skomplikowanego sensu arcydzieła, a raczej na tropieniu fragmentów, w których ujawniają się kluczowe style, rozumiane jako artykulacje głównych pojęć poprzez nowe ukształtowanie prozy. Znacznie mniejszą wagę badacz przywiązuje do schematów fabularnych, podążając za tezą o coraz mniejszym znaczeniu fabuły w nowoczesnej powieści, wypieranej przez opisy rzeczywistości i świata wewnętrznego postaci.

Moretti pisze, że jedynym protagonistą jego książki mogłaby być mozolna (*laborious*) proza, rozumiana jako typ idealny, który nigdy w pełni nie realizuje się w tekstach. Burżuazyjna proza zostanie określona w sześciu krokach. Pierwsza charakterystyka prozy nazwana została rytmem kontynuacji, ciągłości – jej przykładem są opisy kolejnych działań Robinsona Cruzo zorientowanych na bliskie cele. Nagromadzenie kolejnych czynności sprawia, że dochodzi do obiektywizacji pracy postrzeganej jako działanie poza podmiotem. Drugie określenie prozy odwołuje się do wypowiedzi Lukácsa o twórczym, produktywnym charakterze ducha, który nie ogranicza się już do zamkniętego świata Greków, gdzie każda rzecz znajdowała swoje miejsce i swój sens, a rolą człowieka było poznanie form rzeczywistości, a nie ich stwarzanie. Moretti śledzi produktywność ducha w zmianie statusu opisywanych rzeczy, które tracą status znaków, alegorii odsyłających do innego sensu, a jawią się jako „tylko” rzeczy materialne – zamiast znaków głębszej rzeczywistości stają się przedmiotami zaspokajającymi potrzeby i pragnienia, narzędziami w walce o przystosowanie się do otoczenia. Twórczość czy produktywność prowadzi do myślenia o dziele sztuki jako o pracy, którą można wykonywać coraz lepiej, na przykład mnożyć słowa, by udoskonalić opis. Coraz precyzyjniej przedstawiane rzeczy nie odsyłają jednak do utraconej totalności<sup>8</sup>. Opozycją produktywności okazuje się utracone w kapitalistycznej kalkulacji znaczenie – obok dumy z technicznych osiągnięć, pojawia się melancholia za utraconym sensem odczarowanego już świata.

<sup>8</sup> Tu Moretti powołuje się na Hansa Blumenberga i Lukácsa jako filozofów podkreślających nowożytną utratę totalności na rzecz tworzenia nowych form poznania.

Trzecie określenie prozy, zasada rzeczywistości, wyznacza dążenie do usunięcia z literackiego przedstawienia elementów niejasności i nieściśłości. Tak jak mieszczańskie życie, literatura ma być uporządkowana na zasadach księgowania, budżetu. Subiektywność pisarza powinna znaleźć się w tle. Ciekawe dookreślenie tej zasady przynosi czwarte określenie prozy związane z badaniami mowy pozornie zależnej. W odróżnieniu od wielu badaczy podkreślających pozytywne znaczenie tej formy narracyjnej Moretti widzi w niej przede wszystkim sposób podporządkowania kontraktowi społecznemu. Zamiast oddania głosu postaci, dochodzi tu do połączenia jednostkowych głosów z „burżuazyjną doxa”, wyrażoną choćby w obiegowych opiniach literatury popularnej. Tak zinterpretowany został słynny fragment *Pani Bovary*, gdy Emma zachwyca się posiadaniem kochanka.

W odróżnieniu od takich badaczy, jak Hans Robert Jauss<sup>9</sup> widzących w procesie przeciwko obrazie moralności potwierdzenie nowatorstwa narracji Gustava Flauberta, Moretti podkreśla, że autor *Pani Bovary* wprowadza tylko bardziej elastyczne i efektywne formy kontroli, umieszczając znaki porządku społecznego w świadomości postaci. Już nie wszechwiedzący narrator sprawuje tu władzę, a burżuazyjna doxa, mity zbiorowe definiujące dopuszczalne sposoby myślenia. Piąte określenie prozy to „wiktoriański przymiotnik”, czyli miniaturowy sąd moralny. Moretti analizuje przymiotniki, które powinny opisywać własności fizyczne, ale znajdują zastosowanie w charakterystyce osobowości czy działań moralnych. Opis przechodzi tu w wartościowanie, ale bez jasności i precyzji, a z większym znaczeniem moralnym, co ma być kompensacją odczarowania świata. Wreszcie ostatnie określenie prozy to mgła, niejasność, w którą wchodzi burżuazyjna kultura w okresie wiktorianским, gdy nie chce już widzieć siebie poprzez nagi interes, a wybiera różne formy kamuflażu.

Kolejne określenia prozy stanowią etapy historii racjonalizacji, odczarowania rzeczywistości, następnie podania jej nowym formom kontroli, aż po wytworzenie

<sup>9</sup> Zob. H.R. Jauss, *Historia literatury jako prowokacja*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 1999, s. 164.

nowych postaci znaczenia za cenę rezygnacji z jasności i dokładności na rzecz mglistych sądów moralnych. Przemiany burżuazyjnej mentalności odzwierciedlają się na poziomie stylu kolejnych literackich konwencji – stylistyczne analizy Morettiego pozwalają odkryć ideologię na najniższych poziomach budowy utworów literackich.

Druga część projektu stylistycznego Morettiego opiera się na historii pojęć i wyróżnianiu kluczowych słów. Jednego z patronów takiego podejścia znajduje w pracach Raymonda Williamsa *Culture and Society* czy *Keywords*, gdzie Williams starał się ustalić znaczenia kilku kluczowych pojęć dziewiętnastowiecznej ideologii. Druga tradycja to niemiecka *Begriffsgeschichte* i jej wielkie projekty leksykograficzne: *Geschichtliche Grundbegriffe* (*Podstawowe pojęcia historii*) czy *Historisches Wörterbuch der Philosophie* (*Historyczny słownik filozofii*) zapoczątkowany przez Joachima Rittera. Historia pojęć wychodzi od badań filologiczno-historycznych, ale, jak pokazuje Koselleck, wcale na nich nie poprzestaje. Śledzenie semantycznych zmian kluczowych pojęć ma stać się podstawą do badania przemian sposobów myślenia o rzeczywistości, a także procesów zachodzących w społeczeństwie, gdy nowe pojęcia, albo ich nowe znaczenia, artykułują istnienie wyłaniających się grup czy procesów społecznych.

Już genealogia tytułowego pojęcia burżuazji pokazuje powolny proces przemiany określenia mieszkańca miasta w charakterystykę klasową – proces semantyczny rozmaicie przebiegający w różnych krajach. O ile historię pojęcia burżuazji znaleźć można choćby we wspomnianych projektach Kosellecka czy pracach Jürgena Kocki, to oryginalnym wkładem Morettiego jest wychwycenie siedmiu podstawowych słów wyrażających burżuazyjną egzystencję. Autor *Bourgeois* nie wychodzi od wielkich pojęć, takich jak racjonalizm, liberalizm, utylitaryzm, wolność, prawa obywatelskie, które łatwo skojarzyć z dziewiętnastowiecznym mieszczaństwem. Bardziej niż pisanie historii (wielkich) idei, interesuje go wgląd w burżuazyjną codzienność, jaką prezentują przede wszystkim powieści. Jakie zatem słowa kluczowe opisywać będą burżuazję? Wymieńmy je: *useful*, *efficiency*, *comfort*, *serious*, *influence*, *earnest*, *roba*. Ostatnie słowo pochodzi z powieści Giovanniego Ver-

gi *Rodzina Malavogliów* i opisuje specyficzny stosunek do własności, która nie ma statusu towaru, a znacznie mocniej wiąże posiadaną przestrzeń czy rzeczy z posiadającym je człowiekiem. Sześć innych terminów pochodzi z angielskich, francuskich i niemieckich powieści XVIII i XIX wieku.

Jaki obraz świata zawiera się w tych słowach? Będzie to na pewno rzeczywistość poddana pragmatycznemu spojrzeniu ceniącemu to, co użyteczne i wydajne. Będzie to także rzeczywistość poważnego traktowania codziennych zajęć, troski o komfort i dobrobyt, stabilność najbliższej egzystencji. To także świadomość znajdowania się w społeczeństwie, pod wpływem innych osób, a także potrzeba wpływania swoją wizją świata na myślenie innych klas – Moretti świetnie analizuje na przykładzie powieści *Północ i Południe* Elisabeth Gaskell wytwarzanie hegemonii burżuazji poprzez ustawianie fabrykantów w roli patriarchalnych opiekunów robotników. Zamiast konfliktu klasowego, ciągłego zagrożenia strajkiem i buntem wyzyskiwanych proletariuszy, wkracza idea harmonii społecznej, w której robotnicy znajdują w przemysłowcach troskliwych opiekunów. Jedną z najciekawszych analiz Morettiego dotyczy opisów w prozie realistycznej – zwykle hamujących przebieg fabuły katalizatorów (jak określał je Roland Barthes) czy „zapełniaczy” (*fillers* Morettiego). W ich treści najpełniej wyraża się burżuazyjna ideologia, gdyż prezentują „prozę ludzkiego istnienia”<sup>10</sup>: ograniczone miejsce jednostki w nowoczesnym społeczeństwie, gdzie nie ma już szans na bohaterską autonomię.

Moretti rozpoczyna swoje badania od przytoczenia różnych teorii kapitalizmu i burżuazji. Długo w badaniach te dwa zjawiska wydawały się nierozdzielne, kapitalistyczna ekonomia i burżuazyjna antropologia miały być dwiema stronami tej samej monety. W ostatnich latach wiele prac teoretycznych omijało jednak burżuazję, pozabawiając historię kapitalizmu jej głównego bohatera. Burżuazja zawsze była grupą o nieszczelnych granicach i słabej wewnętrznej spójności: większość prób jej zdefiniowania sprawiała, że obejmowała zbyt wiele

<sup>10</sup>Zob. G.W.F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, przeł. J. Grabowski, A. Landman, t. 1, Warszawa 1964, s. 245

osób albo ograniczała się tylko do wąskiej bogatej elity. Najłatwiej określić ją przez podwójny kontrast wobec arystokracji definiowanej przez prawne przywileje oraz proletariatu określanego przez przymus podejmowania pracy najemnej. Mimo że burżuazja obejmuje zarówno burżuazję gospodarczą i burżuazję wykształconą, mimo że musi zachować ambiwalencję między pragnieniem a ascezą – oprócz zachowania takich dialektycznych napięć, Moretti rozpoznaje wspólne określenia całej grupy, jej kluczowe słowa, które wyrażają się w różnych formach prozy. Moretti swój obraz burżuazji opiera głównie na powieściach angielskich, francuskich i niemieckich – czwarty rozdział poświęca jednak metamorfozom burżuazji w krajach półperyferyjnych: m.in. Włochom, Rosji, a także Polsce. W krótkiej analizie *Lalki* Bolesława Prusa uznaje Wokulskiego za „najbardziej kompletną burżuazyjną postać w dziewiętnastowiecznej prozie”<sup>11</sup>, dzięki połączeniu nauki, finansów i polityki z miłością. To połączenie zamiast gwarantować sukces, prowadzi jednak do opuszczenia przez biznesmena półperyferyjnego kraju.

Wizja burżuazji, jaka wyłania się z książki Morettiego, stanowi wyraźną opozycję dla badań XIX wieku wychodzących od projektów Waltera Benjamina i Michela Foucaulta. Nie ma tu miejsca ani na obraz pasaży wypełnionych towarami, ani na narracje o instytucjach sprawujących mikrowładzę nad nowoczesnym społeczeństwem. Moretti nie snuje wielkiej opowieści o przygodach i osiągnięciach burżuazji. Zamiast wielu transformacji dziewiętnastowiecznego świata, pojawia się wizja poważnej stabilności i powolnej ewolucji, zamiast narastających konfliktów – czas kompromisu. Dzięki tej zmianie perspektywy Moretti odkrywa burżuazyjną przeciętność, zwykle zakrytą przez narracje o wielkich zdarzeniach historii politycznej, ale też mało rozpoznawalną w badaniach wypartych elementów wiktoriańskiej kultury. Przeciętność, która określa wiele naszych współczesnych marzeń o spokojnym dobrobycie w kryształowym pałacu.

<sup>11</sup>F. Moretti, *The Bourgeois...*, dz. cyt., s. 156-160.

## kapitalizm w literaturze

# SŁOWA KLUCZOWE:

## ekonomia literatury

### burżuazja w literaturze

#### ABSTRAKT:

Artykuł jest omówieniem książki Franco Morettiego *The Bourgeois. Between History and Literature*. Moretti konstruuje obraz burżuazji na podstawie badań z zakresu stylistyki prozy powieściowej oraz historii pojęć. Dzięki zastosowaniu tych metod udaje mu się się zająć nie ideologicznymi wizerunkami burżuazji jako rewolucyjnej klasy czasów liberalizmu, a skoncentrować się na mieszczańskiej codzienności.

#### NOTA O AUTORZE:

Paweł Tomczok – dr, adiunkt w Zakładzie Historii Poromantycznej Uniwersytetu Śląskiego. Zajmuje się ekonomiczną literatury.