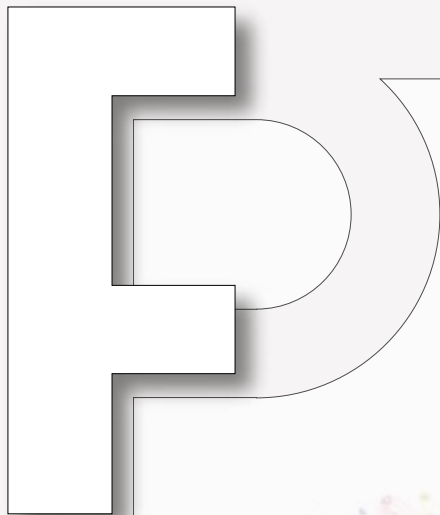




Dorota Kozicka

Franco Moretti

Joanna Orska

Jan Rybicki

Aleksandra Wieczorkiewicz

jesień (10) 2017

Makropoetyka

Odkąd literatura utraciła swe solidne umocowanie w dawnych porządkach historycznych zmieniła się poniekąd w niewyobrażalnie potężną masę tekstową, której charakter stał się bardziej enigmatyczny niż kiedykolwiek wcześniej. Nie jest to masa bezwolna, lecz wpływająca na wyniki badań; nie jest to też masa magmowata, gdyż bez wątplenia przejawia wiele nieoczekiwanych uporządkowań, których określanie staje się właściwym zadaniem współczesnej makropoetyki.

Redaktor naczelny

Tomasz Mizerkiewicz

Redaguje zespół:

prof. dr hab. Tomasz Mizerkiewicz, prof. dr. hab. Ewa Kraskowska,
prof. UAM dr hab. Joanna Grądział-Wójcik, dr hab. Agnieszka Kwiatkowska, dr hab. 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
Eliza Cushman Rose – 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

Joanna Krajewska – 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” jesień 2017 (10) rok III | ISSN 2451-1404

© Copyright by „Forum Poetyki”, Poznań 2017

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

forumpoetyki@gmail.com | fp.amu.edu.pl

wstęp	<i>Makropoetyka i masa literacka</i>		s. 4
teorie	Jan Rybicki, <i>Drugi rzut oka na stylometryczną mapę literatury polskiej</i>		s. 6
	Arleta Galant, <i>Na falach, lądach, marginesach. O metaforach i możliwościach feministycznej historii literatury</i>		s. 22
	Dorota Kozicka, Katarzyna Trzeciak, <i>Konstelacje krytyczne</i>		s. 32
	Sławomir Buryła, <i>Literatura wojenna – szanse na powstanie syntezy</i>		s. 40
	Jan Galant, <i>Kulturowo, lokalnie. Kilka uwag o badaniu literatury polskiej po II wojnie światowej</i>		s. 54
	Aleksandra Wieczorkiewicz, <i>„Złoty wiek”: oddalenia, przekroje. 80 lat anglosaskiej klasyki dla dzieci i 150 lat jej przekładów na język polski w trzech makroperspektywach</i>		s. 66
przekłady	Franco Moretti, <i>Pamflet 6, grudzień 2013. „Operacjonalizowanie” albo funkcja pomiaru we współczesnej teorii literatury</i>		s. 92
praktyki	Joanna Orska, <i>Jak „działa” wiersz? O składni zdania awangardowego</i>		s.110
słownik poetologiczny	Patrycja Malicka, <i>Cykl prozatorski (cykl narracyjny, cykl opowiadań)</i>		s.132
archiwum poetologiczne	Patrycja Malicka, <i>Badania nad cyklem literackim w Polsce</i>		s.140
krytyki	Borys Szumański, <i>Eksperymentalna historia literatury?</i>		s.146
	Angelika Trzcińska, <i>Pokole(nie) passé?</i>		s.160

Makropoetyka

Do całkiem niedawna badanie zagadnień z zakresu historii form literackich pozostawało w znaczącym odwróceniu. Wykonana kiedyś praca genetyków literackich, a potem strukturalistycznych znawców dziejów literackości zakłętą w formy artystyczne nie znajdowała zbyt wielu kontynuatorów. Trwający kryzys syntezy historycznoliterackiej oraz panująca zgoda co do potrzeby zaniechania linearnych fabularyzacji dziejów piśmiennictwa prowadziły raczej do rozwiązań typowych dla studiów kulturowych, gdzie same formy artystyczne nie miały większego znaczenia, skoro równie dobre skutki poznawcze co studiowanie literatury dawał gęsty opis nieliterackiego zapisu prawnego z XV wieku.

Nie oznacza to przecież, że możliwe jest na dłuższą metę poznawanie pojedynczych i fascynujących utworów literackich w formule mikropoetyki bez ich odnoszenia do pewnych wyobrażeń na temat całości, w jakiej ów utwór chce się sytuować czy jest sytuowany, jakie przekształca lub przez jakie sam bywa przekształcany. Wydaje się dziś, że gotowe rozpoznania z dziejów form literackich nadal bywają użyteczne, a niekiedy inspirujące. Obok tego jednak trwa z rzadka śledzony, ale niewątpliwie obecny proces wynajdywania nowych pojęć całościowych, zbiorczych czy sumarycznych. Dzieje się tak oczywiście zwykle z natychmiastowym zaznaczeniem, że są to zaledwie ujęcia hipotetyczne i dalekie od pokus totalizującego języka teoretycznego. Specjalny impet nadała takiej makropoetyce filologia cyfrowa operująca gigantycznymi ilościami danych, które pozwalają na pozyskiwanie bardzo różnych, niekiedy skromnych, ale bezspornych wyników badań wersologicznych, genologicznych itp.

Współczesna makropoetyka zdaje się przy tym wcale nie twierdzić, że wyzwolona z gorsetu staromodnych badań literatura stała się zwykłym szeregiem tekstów dowolnie segmentowanych w pewne zestawy przez filologa-konstruktywistę. Przypomina się raczej sytuacja ze sfery gospodarczej, gdzie oczekiwane z niepokojem wyniki kolejnych odczytów makroekonomicznych zawierają obok wniosków przewidywalnych dane zaskakujące. Podobnie w przypadku studiów z makropoetyki literatura też niekiedy daje wyniki odczytów, których nikt się nie spodziewa. Dlatego można sądzić, że odkąd literatura utraciła swe solidne umocowanie w dawnych porządkach historycznych zmieniła się poniekąd w niewyobrażalnie potężną masę tekstową, której charakter stał się bardziej enigmatyczny niż kiedykolwiek wcześniej. Nie jest to masa bezwolna, lecz wpływająca na wyniki badań; nie jest to

i masa literacka

też masa magmowata, gdyż bez wątpienia przejawia wiele nieoczekiwanych uporządkowań, których określanie staje się właściwym zadaniem współczesnej makropoetyki.

Wielkim wyzwaniem interpretacyjnym dla poetyki stają się na przykład odczyty stylometryczne, które pozwalają Janowi Rybickiemu na typograficzne rozmieszczenie na jednej kartce poszczególnych mas tekstowych składających się na całość dawnej i współczesnej polskiej literatury. Czym są te nowe makroformy stylistyczne polskiego piśmiennictwa i jak zinterpretować ich wzajemne relacje często odmiennie od większości dotychczasowych ustaleń? Równie zmianotwórcze mogą być propozycje Franka Morettiego, który za formy literackie uznaje tworzone przez nie układy w rodzaju „map” czy „drzew” (Borys Szumański omawia jego książkę na ten temat), a w tłumaczonym w numerze artykule z tomu Pamflety pokazuje, co dzieje się z pojęciami poetyki, kiedy przechodzą sprawdziany ze strony digitalnych odczytów ilościowych. Wyobrażenia na temat nowych rodzajów całości, w jakie układa się potężna masa tekstów literackich wyzwolonych z ujęć dawnej historii literatury, dobrze można prześledzić na przykładzie studiów feministycznych (Arleta Galant), przekładoznawczych (Aleksandra Wieczorkiewicz) oraz z zakresu nowych badań nad pokoleniami literackimi (Angelika Trzcińska). Pojawiają się inwencyjne opisy pewnych mniejszych grup tekstów, które badane bywają nie jako nurty czy prądy, ale jako konstelacje (Dorota Kozicka, Katarzyna Trzeciak). Znaczące przekształcenia dotyczą sposobów widzenia wyraźnie wyodrębnionych okresów literackich, takich jak na przykład – ważnych dla polskiej literatury – studiów nad literaturą czasu II wojny światowej (Sławomir Buryła) oraz nad literaturą PRL-u (Jan Galant). Ogromny przyrost uwzględnianych w tych studiach tekstów oraz równie gwałtowny rozrost stosowanych metod poznawczych każe w odmienny niż dotąd sposób myśleć o tych fragmentach mas tekstowych i ich uporządkowaniach. Wciąż wiele do powiedzenia pozostaje w zakresie badań nad dawno już wyodrębnionymi zbiorami tekstowymi, co pokazujemy na przykładzie refleksji teoretycznej nad wierszem wolnym (Joanna Orska) oraz cyklem literackim (Patrycja Malicka).

Grecki prefiks ‘makro’ wskazuje na wyjątkową wielkość, ale i na spektakularną długość. Zgodnie z tym współczesna makropoetyka prowadzi swoje nowe pomiary potężnej masy tekstowej trafiając nie tylko na nowe rodzaje samouregulowań, ale i na nowe rodzaje rozciągłości owej masy. Warto przeto z coraz większą uwagą śledzić współczesne odczyty makropoetologiczne.

Drugi rzut oka na stylometryczną mapę literatury polskiej

Jan Rybicki

Wprowadzenie

Pierwszy rzut oka na to, jak stylometryczne statystyki najczęstszych słów układają na płaszczyźnie mapę polskiego pisarstwa, prezentowany był kilka lat temu w tekście pod takim właśnie tytułem¹. W roku 2014 pięćset polskich tytułów wydawało się całkiem sporym wyborem tekstów. Dziś warto powrócić do tej samej myśli, bo w prezentowanych poniżej badaniach wykorzystano ponadpięciokrotnie większy zestaw, zawierający teksty polskie od *Kazań świętokrzyskich* po Szymickowej *Tajemnicę domu Helclów*, polskie powieści, poezję epicką i dramat oraz polskie przekłady z języka angielskiego (w tym liczne przekłady szekspirowskie), francuskiego, rosyjskiego, niemieckiego, czeskiego, włoskiego, portugalskiego, hiszpańskiego, węgierskiego i tureckiego.

Ktoś mógłby powiedzieć, że dotychczas nie czytano na dystans – od roku 2014 dorobiliśmy się też wreszcie spolszczenia tego okrzyczanego terminu, głównie za sprawą polskiego przekładu pierwszej książki twórcy tego pojęcia² – równie wielkiej kolekcji polskich tekstów. Zapewne nie – ale wcale nie jestem pewny, czy rzeczywiście chodzi tu o *distant reading*. Jak zauważa Matthew Jockers, jego były szef z Uniwersytetu Stanforda, Franco Moretti bada teksty „od zewnątrz” i „z daleka” przez statystyki wydawnicze, mapki wędrówek – rzeczywistych czy wirtualnych – autorów i postaci literackich i – jako dobry marksista – śledzi bardzo po darwinowsku ewolucję gatunków i form literackich, by stworzyć i promować swoistą genetykę literacką, nie unikając bezpośrednich nawiązań do badań DNA. Bardzo to oczywiście ciekawe, ale Jockers nie zgadza się rozszerzać terminu Morettiego na stylistykę komputerową, którą uprawiają wraz z nim – i jeszcze przed nim – tacy badacze, jak John Burrows, Hugh Craig, Karina van Dalen-Oskam, David Holmes, David Hoover Richard Forsyth czy Fotis Jannidis (a w Polsce Adam Pawłowski, Maciej Eder i piszący te słowa): „czytanie” wielu dzieł na raz za pomocą metod statystycznych, które do literaturoznawstwa tra-

¹ J. Rybicki, Pierwszy rzut oka na stylometryczną mapę literatury polskiej, „Teksty Drugie” 2014, nr 2, s. 106-128.

² F. Moretti, *Wykresy, mapy. Abstrakcyjne modele na potrzeby literatury*, przeł. T. Bilczewski, A. Kowalcze-Pawlik, Kraków 2016.

fiły wprost z atrybucji autorskiej, i które są zorientowane na porównania bardziej „językowych” elementów tekstu, takich jak frekwencje słów, ich form podstawowych, części mowy. Dyscyplinę wiedzy, która dotychczas najchętniej występowała pod mianem stylometrii – ten termin zawdzięczamy Wincentemu Lutosławskiemu – Jockers nazwał sprytnie „makroanalizą”³. i nie wiadomo, czy tak już zostanie. W każdym razie warto pamiętać o tym rozróżnieniu, bo z niego wynikają inne zalety – i wady – obu tych skuzynowanych sposobów widzenia tekstów literackich.

Metoda

Główną wadą tego, co przynajmniej w tej chwili umawiamy się nazywać makroanalizą, jest odejście od tradycyjnie literaturoznawczego skupienia się na znaczeniu tekstu, jego zawartości czy przesłaniu. Jakże bo: oto badacz każe bezmyślnej maszynie pożreć tekst za tekstem, porąbać każdy tekst na pojedyncze słowa, a potem liczyć zmasakrowane, oderżnięte od wszelkiego kontekstu szczątki zdań, akapitów i rozdziałów, by ustalić listę słów najczęściej się powtarzających. Te zaś powtarzają się do znudzenia, bo każdy język naturalny – z delfinim włącznie – składa się przede wszystkim ze słów najkrótszych, najmniej „semantycznych” i najmniej określonych znaczeniowo (bo tak można streścić trzy rządzące tym rozkładem prawa Zipfa). W każdym więc języku naturalnym na stu pierwszych miejscach listy rangowej nie ma prawie żadnych słów o konkretnym znaczeniu (w badanym korpusie od biedy można znaleźć tam „oczy” i „domy”; toną jednak w powodzi różnych spójników, przyimków i zaimków) – ale za to stanowią one mniej więcej połowę każdego z tekstów. John Burrows już dawno pisał, że „badając [w sposób tradycyjny] dzieła literackie, zachowujemy się tak, jak gdyby jednej trzeciej, dwóch piątych czy nawet połowy materiału po prostu w nich nie było”⁴, bo najczęściej nie zwracamy uwagi na tę językową tkankę łączną. A tymczasem – niestety – okazuje się, że właśnie statystyki tych „nieważnych” słów – a nie tych skrzydlatych, „znaczących” – najlepiej określają, „jak kto pisze”. Oto bowiem – powracając na chwilę do taniej, horrorowej metaforyki – porąbawszy literackie arcydzieła na kawałki, stylometra wyciąga z nich tylko te najczęstsze, które najlepiej pasują mu do jego mrocznych celów, tworząc frankensteinowskiego potworka, który ma mu zastąpić istotę żywą: surową listę tych samych słów dla każdego zmasakrowanego tekstu.

Tu jednak – na szczęście – okazuje się, że choć listy te rządzą się tym samym rozkładem zipfowskim i są bardzo wszystkie do siebie podobne, to stanowią tak ogromną statystykę, że nieznaczne „na oko” różnice między nimi stają się bardzo znaczące, gdy zastosuje się do nich „szkiełko” analizy wielowymiarowej – przy czym wymiarów jest tyle, ile słów bierze się do analizy. Ile? Zwykle im więcej, tym lepiej, bo wiemy z całkiem podstawowej geometrii, że odległość między dwoma punktami na płaszczyźnie zwiększy się, jeżeli dodamy ich odległość w trzecim wymiarze, i że choć potem przestajemy „widzieć” – ludzkim okiem – dalsze wymiary, to odległość ta zawsze się zwiększy z każdym następnym wymiarem. Szkoda, że nie widzimy ich więcej – ale analiza wielowymiarowa jest po to, by zredukować wiele wymiarów do dwóch czy trzech, zwykle w wystarczająco dobrym przybliżeniu, by „oddać” skalę odległości – czyli po prostu różnic – w stosowaniu tych najczęstszych słów przez różnych indywidualnych autorów, ich grupy artystyczne, pokoleniowe czy genderowe, epoki, gatunki i rodzaje literackie. I tak

³ M. Jockers, *Macroanalysis. Digital Methods and Literary History*, Champaign 2013.

⁴ J. Burrows, *Computation into Criticism: A Study of Jane Austen's Novels and an Experiment in Method*, Oxford 1987, s. 1.

właśnie powstają „wykresy, mapy, drzewa”, ale inne niż te u Morettiego, bo oparte wyłącznie na surowym materiale językowym. Ale to wystarczy, bo właśnie one przybierają często kształty, które zwykle zaskakują tradycyjnego literaturoznawcę w ich podobieństwie do tradycyjnych odczytań. Warto dodać, że choć obowiązuje zasada „im więcej, tym lepiej”, w praktyce statystyka wysyca się – a wyniki stają się bardzo stabilne – na poziomie 1000-2000 słów⁵.

Sęk w tym, że choć istnienie takiego autorskiego czy chronologicznego „odcisku palca” znalazło liczne empiryczne potwierdzenia, sam mechanizm powstawania tych podobieństw i różnic między tekstami nie jest dostatecznie wyjaśniony przez językoznawstwo, i tylko jego kognitywna gałąź zerka czasem z ciekawością na makroanalityczne pomysły⁶. Oczywiście fakt, że każdy piszący używa – na pewno częściowo nieświadomie – tych wspólnych najczęstszych słów w jakichś własnych, indywidualnych proporcjach, nie kłóci się zbyt zjadle z intuicją; a już na pewno pisarze piszący w tych samych epokach stosują się do kształtu języka na wspólnym etapie rozwoju. Gorzej (bo jakoś trudno to zrozumieć), że stylometryczny sygnał autora potrafi przetrwać nawet traumę przekładu na inny język. Choć badanie oryginałów w języku wyjściowym i przekładów w języku docelowym dokonuje się przecież na dwóch rozłącznych listach frekwencyjnych, w których na próżno szukać dokładnych odpowiedniości między np. przyimkami w jednym i w drugim języku, wykresy czy mapy sporządzone na ich podstawie najchętniej grupują teksty właśnie według autora oryginału, a nie tłumacza⁷. Różnych tłumaczy trochę łatwiej rozpoznać, gdy przekładają tego samego autora lub nawet ten sam tekst⁸.

A w dodatku żadne inne klasyfikatory nie sprawdzają się równie dobrze jak te nieszczęsne listy częstych słów: ani słowa kluczowe, ani n-gramy (czyli sekwencje) sąsiadujących słów, ani nawet n-gramy słów tych wartości (tagów) gramatycznych nie dają zwykle równie czystego obrazu autorstwa czy chronologii⁹. Nawet jeżeli czasem dają podobne wyniki, to są znacznie bardziej kłopotliwe w przetwarzaniu komputerowym. Prosta lematyzacja (sprowadzanie wszystkich wyrazów do ich form podstawowych) też nie polepsza znacząco wyników (nic dziwnego zresztą, skoro to stylistycznie bardzo znacząca decyzja, gdy autor wybiera np. narrację w czasie teraźniejszym, a nie w przeszłym). Stylometria wprawdzie nie ustaje w próbach przerywania tej dominacji leksyki – między innymi po to, by uczynić swoje badania bardziej „strawnymi” dla tradycyjnego literaturoznawstwa z jednej, a językoznawstwa z drugiej strony – ale z nikłymi na razie rezultatami. Jeden tylko sygnał genderowy przejawia się w bardziej „znaczących” słowach, gdy poszukuje się go w narodowych literaturach XVIII i XIX wieku¹⁰.

⁵ J. Rybicki, M. Eder, *Deeper Delta Across Genres and Languages: Do We Really Need the Most Frequent Words?*, „Literary and Linguistic Computing” 2011, nr 26 (3), s. 315-332; M. Eder, *Does size matter? Authorship attribution, small samples, big problem*, „Literary and Linguistic Computing” 2015, nr 30 (2), s. 167-182.

⁶ Warto wspomnieć o pracy doktorskiej australijskiej badaczki Louisy Connors, *Computational Stylistics, Cognitive Grammar, and the Tragedy of Mariam: Combining Formal and Contextual Approaches in a Computational Study of Early Modern Tragedy*, Newcastle 2013.

⁷ J. Rybicki, *The Great Mystery of the (Almost) Invisible Translator: Stylometry in Translation*, [w:] *Quantitative Methods in Corpus-Based Translation Studies*, red. M. Oakley, M. Ji, Amsterdam 2012, s. 231-248.

⁸ J. Rybicki, M. Heydel, *The Stylistics and Stylometry of Collaborative Translation: Woolf's 'Night and Day' in Polish*, „Literary and Linguistic Computing” 2013, nr 28 (4), s. 708-717.

⁹ R. Górski, M. Eder, J. Rybicki, *Stylistic fingerprints, POS tags and inflected languages: a case study in Polish*, [w:] *Qualico 2014: Book of Abstracts*, Olomouc 2014, s. 51-53.

¹⁰ J. Rybicki, *Vive la différence: Tracing the (Authorial) Gender Signal by Multivariate Analysis of Word Frequencies*, „Digital Scholarship in the Humanities” 2016, nr 31 (4), s. 746-761.

Skoro nie ma więc w tej chwili nic „lepszego” – czy przynajmniej nic bardziej „strawnego” – czas przedstawić pokrótce, skąd biorą się ukazane poniżej wizualizacje. Dokładniejszy opis całej procedury znaleźć można w polskim tekście Macieja Edera¹¹ i w tego autora znacznie bardziej „technicznym” artykule opublikowanym w „Digital Scholarship in the Humanities”¹². Z kolei opis strony programistycznej metody zamieścił prestiżowy „R Journal”¹³: większość etapów obliczeniowych wykonywana jest za pomocą opisanego tam pakietu stylometrycznego „stylo”, napisanego dla środowiska oprogramowania statystycznego R¹⁴. Pakiet pobiera wersje elektroniczne wszystkich tekstów, dzieli je na słowa, zlicza ich częstości w całym korpusie, wybiera określoną przez użytkownika liczbę najczęstszych spośród nich i uzyskawszy w ten sposób ciągi liczb dla każdego z tekstów, porównuje te ciągi dla każdej pary tekstów. Porównanie to zasadza się na wyznaczeniu miary odległości – różnicy – między tekstami. Spośród licznych miar stosowanych w stylometrii w niniejszym badaniu zastosowałem tę, która wykazuje największą skuteczność w wykrywaniu sygnału autorskiego: wariant Delty Burrowsa¹⁵ wykorzystujący kosinus kąta między wektorami częstości słów dla każdej pary tekstów¹⁶. „Delta kosinusowa” ($\Delta\angle$) dla dwóch tekstów T i T_1 mierzy więc kąt α (im większy, tym większa różnica między tymi tekstami):

$$\Delta\angle(T, T_1) = \alpha,$$

wyliczany na podstawie podobieństwa kosinusowego tzw. standaryzacji Z dwóch wektorów $x = z(T)$ i $y = z(T_1)$:

$$\cos \alpha = \frac{\sum_{i=1}^{n_s} x_i y_i}{\sqrt{(\sum_{i=1}^{n_s} x_i^2)} \sqrt{(\sum_{i=1}^{n_s} y_i^2)}},$$

gdzie n_s to liczba badanych słów, a $z(T)$ to wartość standaryzacji Z częstości słów w tekście T , liczona zwykłym wzorem:

$$z(T) = \frac{f_s(T) - \mu_s}{\sigma_s},$$

gdzie z kolei $f_s(T)$ to częstość bezwzględna słowa s w tekście T , μ_s to średnia częstość słowa s w zbiorze tekstów, do którego należy tekst T , a σ_s to odchylenie standardowe częstości słowa

¹¹M. Eder, *Metody ścisłe w literaturoznawstwie i pułapki pozornego obiektywizmu – przykład stylometrii*, „Teksty Drugie” 2014, nr 2, s. 90-105. Studium to stanowiło świadomy teoretyczno-praktyczny tandem z moim cytowanym powyżej tekstem, zamieszczonym w tym samym czasopiśmie.

¹²M. Eder, *Visualization in Stylometry: Cluster Analysis Using Networks*, „Digital Scholarship in the Humanities” 2017, nr 32 (1), s. 50-64.

¹³M. Eder, J. Rybicki, M. Kestemont, *Stylometry with R: A Package for Computational Text Analysis*, „R Journal” 2016, nr 8 (1), s. 107-121.

¹⁴R Core Team. *R: A language and environment for statistical computing*, <<http://www.R-project.org/>> 2014 [dostęp: 14.07.2017].

¹⁵J. Burrows, *Delta: A Measure of Stylistic Difference and a Guide to Likely Authorship*, „Literary and Linguistic Computing” 2002, nr 17, s. 267-287.

¹⁶P.W.H. Smith, W. Aldridge, *Improving Authorship Attribution: Optimizing Burrows’ Delta Method*, „Journal of Quantitative Linguistics” 2011, nr 18 (1), s. 63-88.

s w tym samym zbiorze tekstów¹⁷. Uzyskuje się w ten sposób miarę odległości ΔZ dla każdej pary tekstów i w efekcie dla całego zbioru tekstów powstaje macierz odległości w całym korpusie. Już na tej podstawie można wnioskować o tym, które teksty są do siebie podobne, ale znacznie czytelniejszy obraz tych relacji dla bardzo dobrej próbki – nie bójmy się tego terminu w przypadku niniejszych badań – polisystemu literatury po polsku dadzą nam dwuwymiarowe wizualizacje, sporządzane za pomocą wybranych metod statystycznych.

Macierz odległości może być – i tak czyniłem w przypadku opisywanego studium – zbada-na analizą skupień, która łączy ze sobą najbardziej podobne teksty w ramach całej kolekcji. I tak na przykład *Ogniem i mieczem* zostaje uznane za najbliższego sąsiada *Potopu*; następnym najbliższym sąsiadem obu zostaje z kolei *Pan Wołodyjowski*. Można się spodziewać, że w następnej kolejności skupisko trzech części tej samej trylogii połączy się z *Krzyżakami*, potem z *Quo vadis* i jeszcze później z *W pustyni i w puszczy*; należy się spodziewać (i tak jest w rzeczywistości), że takie większe skupisko sienkiewiczowskiej literatury przygodowej wtedy dopiero spotka się z *Bez dogmatu* i *Rodziną Połanieckich*, pełny zaś Sienkiewicz połączy się z podobnie budowanym pełnym Prusem w kolejnym stadium łączenia tekstów na podstawie podobieństwa stylometrycznego. W ten sposób wielowymiarowa przestrzeń stworzona przez teksty całego korpusu i wszystkie użyte w analizie słowa zostaje zredukowana do czegoś, co można przedstawić na płaszczyźnie.

Wśród metod takiego przedstawienia wielką karierę zrobiła ostatnio tak zwana analiza sieciowa, która rozkłada w dwóch lub trzech wymiarach punkty danych (w tym przypadku poszczególne teksty) w zależności od stopnia podobieństwa: im większe podobieństwo, tym dwa punkty dzieli mniejsza odległość, a łączy grubsza linia. Oczywiście dla bardzo wielu tekstów potrzeba do tego dużo matematyki. Za badacza całość pracy wykonuje program Gephi¹⁸ za pomocą grawitacyjnego algorytmu Force Atlas 2. Według jego twórców algorytm „symuluje fizyczny układ w celu umieszczenia sieci w płaszczyźnie. Węzły [sieci, czyli punkty poszczególnych tekstów] odpychają się jak tak samo naładowane cząstki, ale krawędzie [sieci, czyli miary podobieństwa między węzłami] przyciągają je do siebie jak sprężyny, by w końcu osiągnąć stan stałej równowagi”¹⁹. W naszym przypadku Gephi pobiera z wyników „stylu” liczby ukazujące, jak często dana para tekstów znajduje się w bliższym lub dalszym sąsiedztwie; to częstość tych „zestknięć” stanowi o sile podobieństwa między dwoma tekstami, o sile owej sprężyny, nie pozwalającej dwóm tekstom oddalić się od siebie zbyt daleko. Jak już wspomniałem powyżej, prędzej czy później (w zależności od rozmiarów sieci i mocy procesora) układ osiąga stan równowagi. Sieć powstaje. „Mapa” (w tym przypadku) literatury polskiej jest gotowa. Można dopatrywać się w niej odrębnych skupisk na dwa sposoby: albo na podstawie tradycyjnej wiedzy historyczno-literackiej przypisuje się poszczególne teksty do autorów, epok, gatunków,

¹⁷S. Evert, T. Proisl, F. Jannidis, I. Reger, S. Pielström, C. Schöch, T. Vitt, *Understanding and explaining Delta measures for authorship attribution*, „Digital Scholarship Humanities” 2017 <<https://academic.oup.com/dsh/article-abstract/doi/10.1093/llc/fqx023/3865676/Understanding-and-explaining-Delta-measures-for>> [dostęp: 14.07.2017].

¹⁸M. Bastian, S. Heymann, M. Jacomy, *Gephi: an open source software for exploring and manipulating networks*, International AAAI Conference on Weblogs and Social Media, 2009.

¹⁹M. Jacomy, T. Venturini, S. Heymann, M. Bastian, *ForceAtlas2, a Continuous Graph Layout Algorithm for Handy Network Visualization Designed for the Gephi Software*, „PLoS ONE” 2014, nr 9(6), e98679, doi:10.1371/journal.pone.0098679.

przedziałów czasowych, albo podziału dokonuje się matematycznie, stosując funkcję modularności. Dla sieci „ważonych” – czyli takich, jak te sporządzane w tym studium, a więc takich, w których połączenia między poszczególnymi węzłami mają różne „wagi” – modularność sieci oblicza się wzorem:

$$Q = \frac{1}{2m} \sum_{i,j} [A_{ij} - \frac{k_i k_j}{2m}] \delta(c_i, c_j),$$

gdzie A_{ij} to właśnie waga („siła”) połączeń (podobieństw) między punktami (tekstami) i oraz j ; $k_i = \sum_j A_{ij}$ to suma wag wszystkich połączeń zbiegających się w węźle i ; c_i to skupisko, do którego zostaje przydzielony węzeł i ; wreszcie funkcja $\delta(u, v)$ przybiera wartość 1, gdy $u = v$ i wartość 0 gdy $u \neq v$, zaś $m = \frac{1}{2} \sum_{i,j} A_{ij}$ ²⁰. Można powiedzieć, że powyższy wzór jest tym, czym komputer zastępuje ludzką wiedzę o autorach, epokach, gatunkach literackich.

Materiał

Zanim przejdę do wyników, warto rozszerzyć nieco opis korpusu. Największą grupę (1319 tytułów) stanowią polskie oryginały powieści, poematów epickich i – szczególnie wśród najstarszych tekstów – kazania, psalterze i żywoty świętych. Oczywiście panuje tu silna dysproporcja na korzyść wszelkich gatunków prozy powieściowej, na co składają się dwa związane zresztą ze sobą czynniki: po pierwsze, powieści jest po prostu najwięcej, po drugie, to właśnie one są najbardziej dostępne w wersjach elektronicznych. Podobnie reprezentatywna jest druga dysproporcja – chronologiczna. Wiek XIV reprezentowany jest przez jeden tekst; wiek XV i XVI wprowadziły do korpusu odpowiednio po dziesięć i dziewięć tekstów. Następny wiek nie na darmo nazywa się „wiekiem rękopisów” – liczba dostępnych tekstów maleje do ośmiu; ale jeszcze gorzej jest w przypadku wieku XVIII: to zapewne dominacja gatunków nieepickich sprawia, że mimo wysiłków pewnego biskupa warmińskiego jest tu tylko tekstów pięć. Eksplozja twórczości powieściowej – i jej elektronicznej dostępności – ujawnia się w wieku XIX, przynosząc 426 tytuły, i nasila się jeszcze w wieku XX (631 tekstów). Na tym tle całkiem dzielnie poczyną sobie młodziutkie nowe tysiąclecie, bo jego pierwsze kilkanaście lat może się pochwalić 229 tytułami. Trudno się dziwić – to przecież XXI wiek wprowadza literaturę w medium elektroniczne często bez pośrednictwa druku na papierze.

Tyle o prozie i epice polskiej. Osobno liczę polski dramat od Kochanowskiego po Mrożka. Są to 63 teksty: poza *Odprawą posłów greckich* oczywiście Fredro, cała trójka wieszczów, „ciężkie Norwidy” i dużo Wyspiańskiego; oczywiście Zapolska, Przybyszewski i Witkacy; oprócz pojedynczych tekstów autorów spore grupy tworzą Gombrowicz i Mroźek. Łącznie wszystkich tekstów rdzennie polskich jest 1382. Warto dodać, że przeczytanie ich wszystkich – nawet w zawrotnym tempie jednego w dwa dni – zabrałoby jednej osobie ponad siedem i pół roku.

Ale oto nadchodzą przekłady z innych języków. Skoro od międzywojnia najwięcej tłumaczy się w Polsce z angielskiego²¹, przekładów z języka Byrona jest w prezentowanej kolekcji 408 – ale

²⁰V.D. Blondel, J.-L. Guillaume, R. Lambiotte, E. Lefebvre, *Fast Unfolding of Communities in Large Networks*, „Journal of Statistical Mechanics: Theory and Experiment” 2008, nr 10, s. 1000.

²¹Por. W. Krajewska, *Recepcja literatury angielskiej w Polsce w okresie modernizmu (1887–1918)*. Informacje. Sądy. Przekłady, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1972.

to bez Szekspira, któremu wypada policzyć osobno aż 135 przekładów; razem jest ich 543. „Francuzów” jest znacznie mniej – 242, „Rosjan” – 103 i dokładnie tyleż „Niemców”; Czesi, Hiszpanie, Węgrzy, Włosi, Skandynawowie i Turcy wprowadzili łącznie 175 tekstów. Literatury obcej (1161) mamy więc stosunkowo niewiele mniej niż polskiej; łącznie zaś jest tytułów 2548. Rozmiar całego korpusu to 170 692 206 słów.

Skąd one wszystkie wzięły się w formie elektronicznej? Dokładnej statystyki niestety nie zbierałem. Znaczna część prac – tych w domenę publicznej – pochodzi z różnych darmowych kolekcji, szlachetnych i pożytecznych przedsięwzięć w rodzaju *Wolne lektury*²², *Biblioteka literatury polskiej w Internecie*²³ czy *Staropolska*²⁴. Te trzy repozytoria były najbardziej przydatne; najstarsze polskie teksty pochodziły z małej, ale bezcennej elektronicznej „Biblioteki zabytków polskiego piśmiennictwa średniowiecznego” Instytutu Języka Polskiego PAN w Krakowie²⁵. Teksty nowsze przysłyły często wprost z księgarni internetowych w formie e-booków – to oczywiście przyspiesza pozyskiwanie tekstów i w dodatku obniża koszty, bo książki elektroniczne są często (nieznacznie) tańsze od papierowych. Duża część jednak musiała zostać przeniesiona w medium elektroniczne przez skanowanie i OCR²⁶. Niedawne wyposażenie Instytutu Filologii Angielskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego w skanery z podajnikiem umożliwiło niemal bezinterwencyjną cyfryzację książek – pod warunkiem, że każdy wolumin został najpierw rozdzielony na osobne kartki²⁷.

W tym miejscu krótka dygresja o stanie dostępności literatury w języku polskim – oryginalnej i spolszczonej – w formie elektronicznej. Skoro do niniejszego studium udało się pozyskać ponad dwa tysiące tekstów, ktoś mógłby pomyśleć, że nasza literatura opanowała już medium cyfrowe. Z punktu widzenia „zwykłego” czytelnika jest to nawet dość prawdziwe: przeczytać książkę w Internecie lub z Internetu jest rzeczywiście całkiem łatwo. Gorzej z pozyskaniem tekstu do analizy ilościowej, bo niemal każde repozytorium stosuje inny format, inny interfejs użytkownika i – co zrozumiałe – na ogół dość skutecznie broni się przed udostępnianiem całości czy większych partii swoich zasobów. Tradycyjnemu czytelnikowi nie przeszkadza, że musi czytać pierwszy polski przekład Hamleta (Wojciech Bogusławski, 1797, na podstawie niemieckiej adaptacji Friedricha Ludwiga Schrödera) w bardzo niewygodnym do obróbki formacie DjVu. Wręcz przeciwnie, *le plaisir du texte*, w którym tytułowy bohater na szczęście przeżywa i któremu towarzyszy nie Horacy, a Gustaw, jest tym większa, że na ekranie komputera pojawia się piękny starodruk z 1823 roku. Tradycyjny czytelnik jakoś

²²<http://wolnelektury.pl> [dostęp: 14.07.2017].

²³<http://literat.ug.edu.pl/> [dostęp: 14.07.2017].

²⁴<http://www.staropolska.pl/> [dostęp: 14.07.2017].

²⁵*Biblioteka zabytków polskiego piśmiennictwa średniowiecznego*, red. W. Twardzik, Kraków 2006.

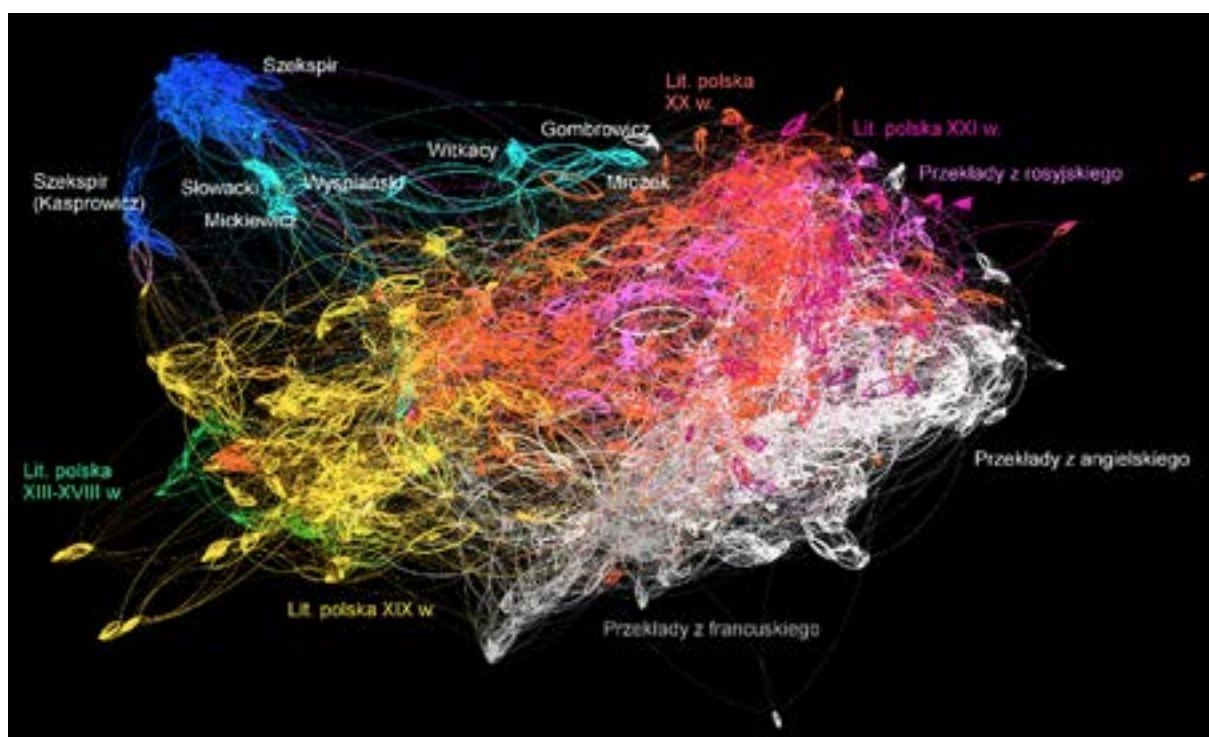
²⁶Nie sposób tu nie wspomnieć o heroicznym trudzie moich dwóch magistrantek, Anny Hołubiczko i Marty Kamudy, które zebrały tak imponujący korpus polskich przekładów Szekspira, zawzięcie skanując wersje papierowe lub z mnisią precyzją poprawiając trudne, bo starodrukowe skany Biblioteki Polona (<https://polona.pl/>) [dostęp: 14.07.2017]. Efektem tych starań – poza korpusem szekspirowskim i znacznym wkładem w podkorpus dramatu polskiego – są dwie ciekawe prace magisterskie: A. Hołubiczko, „Porównania śmierdzą”: porównanie równoległych tekstów polskich przekładów Szekspira, Kraków 2017; M. Kamuda, „Stylometric Analysis of the Polish Translations of Shakespeare”, Kraków 2017.

²⁷I tu wielkie podziękowania należą się Pracowni Intrologatorskiej Volumin przy ulicy Św. Gertrudy 5 w Krakowie, która – z żalem, bo z żalem, ale jednak – darmowo rozcinała każdy wolumin w zamian za niejasną obietnicę złożenia go kiedyś z powrotem.

da sobie radę nawet w sytuacji, gdy niektóre z rzekomo scyfryzowanych tekstów w polskich zasobach to w rzeczywistości obrazkowe PDF-y, które dopiero wymagają rozpoznania w nich tekstu. Mała pociecha, że tak dzieje się nie tylko w Polsce, i to mimo istnienia żelaznych – wydawałoby się – zasad rządzących kodowaniem tekstu, wypracowywanych przez konsorcjum Text Encoding Initiative. Humanistyka cyfrowa na całym świecie, której najbardziej rozpoznawana „działka” to właśnie tworzenie cyfrowych repozytoriów wszelkich artefaktów kulturowych, potrafi tworzyć piękne i cenne wydania cyfrowe dla użytkownika „z zewnątrz”, ale wciąż jakby zapomina o ważnych klientach z własnego środowiska – tych właśnie, którzy zajmują się ilościową analizą danych kulturowych. A przecież według Willarda McCarty’ego, jednego z najwybitniejszych autorytetów cyfrowego zwrotu w badaniach humanistycznych, to właśnie stylistyka komputerowa najbardziej przyczynia się do tego zwrotu i w największym stopniu wskazuje nowe drogi²⁸.

Wyniki

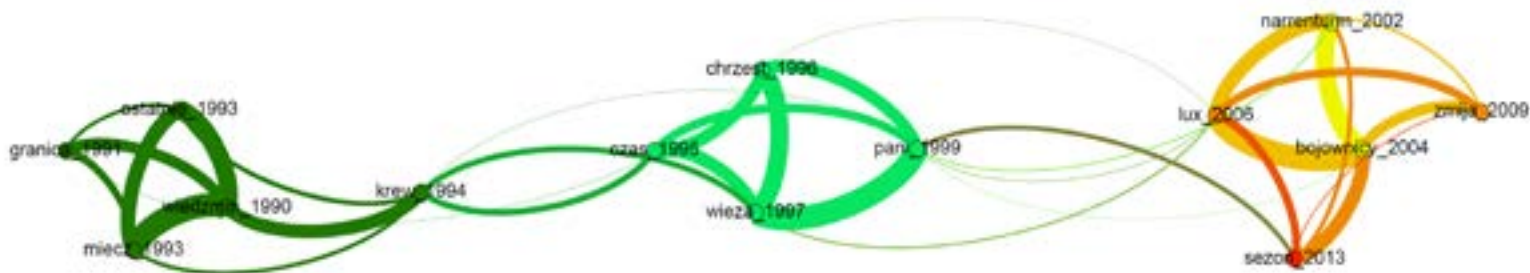
Jak więc wygląda – w takim makroanalitycznym ujęciu – reprezentacyjny wycinek literatury w języku polskim? Tak, jak na wykresie 1.



Wykres 1. Analiza sieciowa 2548 tekstów na podstawie częstości 2000 najczęściej występujących słów w całym korpusie

²⁸W. McCarty, *Getting There from Here. Remembering the Future of Digital Humanities: Roberto Busa Award Lecture 2013*, „Literary and Linguistic Computing” 2014, nr 29 (3), s. 197.

Podobnie jak w cytowanej powyżej makroanalizie znacznie mniejszego korpusu literatury polskiej²⁹, sieć wykazuje silne uporządkowanie chronologiczne w partiach polskich oryginałów – nawet jeżeli na odległych orbitach wykresów pojawiają się mniej zdyscyplinowane satelity. Teksty wczesne, oznaczone kolorem zielonym, grupują się na ogół w lewym dolnym rogu wykresu. Literatura XIX wieku (kolor żółty) jest przesunięta w prawo i w górę, po czym powoli przechodzi w wiek XX (czerwień). Ciemnofioletowe skupiska w prawym górnym rogu wykresu to pisarstwa wieku XXI. Najważniejszym spostrzeżeniem dla tego elementu wizualizacji jest zresztą nie tyle istnienie skupień chronologicznych, co ich ewolucyjna progresja w jednym kierunku. W literaturze przedmiotu od dawna zwracano uwagę na takie stopniowe, obdarzone takim samym zwrotem „drobne kroczki ku nieskończoności” (*tiptoeing towards the Infinite*) i dość skutecznie przekonywano, że jest to wynik nie tylko zmian językowych, że jest to również efekt ewolucji stylometrii – jeśli nie stylistyki – literackiej³⁰. Najlepszym chyba argumentem na potwierdzenie takiego odczytania wizualizacji jest występowanie ewolucyjnych, ukierunkowanych trendów w obrębie twórczości pojedynczego autora, gdzie istnienie znaczących zmian w samej tylko polszczyźnie staje się trudniejsze do obronienia. Jako dobry przykład może posłużyć analiza sieciowa twórczości Andrzeja Sapkowskiego (wykres 2), którą częstości najczęstszych słów dzielą na trzy wyraźne, kilkuletnie okresy.



Wykres 2. Periodyzacja twórczości Andrzeja Sapkowskiego na podstawie częstości najczęstszych słów: pierwsza połowa lat dziewięćdziesiątych XX wieku (ciemna zieleń); druga połowa lat dziewięćdziesiątych (jasna zieleń); wiek XXI (żółć)

Powróćmy jednak do wykresu 1, ponieważ dzieją się tam jeszcze inne ciekawe rzeczy. Oto bowiem gdy literatura polska (a raczej jej epicko-powieściowy *mainstream*) płynie z lewa na prawo, doczepia się do niej od dołu spora szaro-biała masa. Linie szare łączą ze sobą polskie przekłady literatury francuskiej, linie białe to przekłady z angielskiego. Jeżeli chronologiczny sygnał jest wspólną cechą całego wykresu, trudno nie powiązać pojawienia się przekładów z francuskiego „wcześniej”, bo bardziej na lewo z wcześniejszym oddziaływaniem na twórczość literacką w Polsce pisarzy francuskich. Anglicy i Amerykanie lądują później – bardziej na prawo – ale za to jakby skuteczniej – choć i tak nie do końca – udaje im się zinfiltrować

²⁹ J. Rybicki, *Pierwszy rzut oka...*

³⁰ J. Burrows, *Tiptoeing into the Infinite: Testing for Evidence of National Differences in the Language of English Narrative*, [w:] *Research in Humanities Computing 4*, red. S. Hockey, N. Ide, Oxford 1996, s. 1-33.

obszary rdzennej literatury polskiej. Nie bez znaczenia może być fakt, że przekłady z francuskiego w analizowanym korpusie są z powyższych względów nieco wcześniejsze niż te z języka angielskiego.

To jednak nie jedyne ciekawostki przekładoznawcze tej wizualizacji. Wśród szarego morza spolszczeń literatury francuskiej można zauważyć kilka białych wysepek: to przekłady twórczości Waltera Scotta. Zresztą na szaro-białym pograniczu znajdują się też wczesne przekłady Dickensa. Chodzi w tym przypadku o dwóch powieściopisarzy angielskich, którzy najwcześniej zdobyli uznanie nad Wisłą. Można się domyślać na tej podstawie, że układ przekładów powieściowych również zawdzięczamy oddziaływaniu czynnika chronologicznego.

Nie jest to jednak jedyny czynnik wpływający na skład skupisk w tym wykresie sieciowym. Pierwszy polski przekład arcydzieła Charlotte Brontë, *Janina* – bo tak w roku 1880 zdecydowała się spolszczyć tytuł *Jane Eyre* tłumaczka Emilia Dobrzańska – woli trzymać się szarych Francuzów niż białych Anglików. Nic dziwnego: ta polska wersja jest nie tylko skrócona, ale w dodatku stworzona na podstawie francuskiego przekładu, o czym – w *close reading* – świadczą liczne kalki z francuskiego³¹. W podobnej sytuacji znajduje się kilka innych starych przekładów z angielskiego, co do których żywić można podobne podejrzenia. W ten sposób „czytanie na dystans” może wskazywać ciekawe tematy do czytania „z bliska”.

I wreszcie: w tej samej francuskiej szarzyźnie czerwienią się – w skupisku Stendhali, Balzaków i Proustów przełożonych przez Tadeusza Boya-Żeleńskiego tegoż *Znaszli ten kraj* i *Marysieńka Sobieska*. W ten sposób polski lekarz trafia do grona tłumaczy, których stylometryczny odcisk palca nie zmienia się niezależnie od tego, czy piszą własne, czy tłumaczą cudze. Nie pierwszy raz badania ilościowe wskazują na tę właśnie cechę pisarstwa Boya³² i nie on jeden ją posiada. Ale są też autorzy, którzy tłumaczą zupełnie inaczej, niż piszą: tłumacząc Juwenalisa z łaciny na angielszczyznę Samuel Johnson, jak Boy, „trzyma się własnej nuty”, podczas gdy John Dryden „znajduje dla swego przekładu całkiem nowy ton”³³.

O ile dwie wielkie literatury niesłowiańskie zaledwie ocierają się o główny korpus polskich oryginałów, o tyle jasnofioletowe smugi przekładów z rosyjskiego przenikają w sam środek czerwonego obszaru literatury polskiego wieku XX. Z kolei rosyjska fantastyka naukowa miesza się z ciemnym fioletem najnowszej literatury polskiej, wśród której przecież nie brakuje przedstawicieli tego gatunku. Sygnał gatunkowy objawia się więc w sposób bardzo dla siebie typowy³⁴. Ale inne zachowanie przekładów z innego języka słowiańskiego sugeruje istnienie interesujących wahań w nasileniu *translationese*, które zdaje się rosnąć wraz z różnicami między językiem wyjściowym a docelowym – tym bardziej że nieliczne niestety w badanym korpusie (i dlatego na wykresie nie zaznaczone) przekłady z czeskiego zachowują się podobnie do tłumaczeń z ruszczyzny.

³¹D. Hadyna, „A controversial translation justified by the context: Janina, the first Polish version of Charlotte Brontë's *Jane Eyre*” (praca magisterska), Kraków 2013.

³²J. Rybicki, *Stylometric Translator Attribution: Do Translators Leave Lexical Traces?*, [w:] *The Translator and the Computer*, red. T. Piotrowski, Ł. Grabowski, Wrocław 2013, s. 193-204.

³³J. Burrows, *The Englishing of Juvenal: Computational Stylistics and Translated Texts*, „Style” 2002, nr 36, s. 677-699.

³⁴Por. C. Schoech, *Fine-tuning our stylometric tools: Investigating authorship, genre, and form in French classical theater*, [w:] *Digital Humanities 2013 Conference Abstracts*, red. K. Walter, K. Price, Lincoln 2013, s. 383-386.

Jednak najciekawszym efektem związanym z przekładem jest olbrzymi dystans między – ukazanymi na ciemnoniebiesko – przekładami z Szekspira a położoną na przeciwległym krańcu sieci białą plamą reszty spolszczonej literatury angielskiej. Oczywiście jednym z powodów takiego rozgraniczenia są różnice rodzajowe, bo „białe” teksty to wyłącznie proza powieściowa. Nie zmienia to jednak faktu, że polski Szekspir rządzi się własnymi prawami. Choć badany korpus zawiera efekty pracy aż 19 różnych tłumaczy angielskiego barda, ma ten polski Szekspir swój własny stylometryczny profil. Od tej reguły wyłamują się tylko – i tylko w pewnym stopniu – przekłady Kasprowicza i niektórych innych tłumaczy z *fin de siècle*. A że niedaleko – całkiem naturalnie – przebiega jasnoniebieski szlak polskiego dramatu (którego chronologia ma ten sam zwrot, co reszta literatury polskiej: od lewej do prawej), sfera szekspirowska najsilniej przyciąga te jego elementy, które wpływ Szekspira mają niejako na sztandarze i w manifestach: romantyczny dramat Mickiewicza i Słowackiego, a tuż obok neoromantyczny teatr autora *The Tragicall Historie of Hamlet Prince of Denmark*. Według tekstu polskiego Józefa Paszkowskiego, świeżo przeczytana i przemyślana przez St. Wyspiańskiego³⁵.

Wszystkie te obserwacje łączy jedna wspólna zasada: o ile maszyna zajmuje się liczeniem i samą grafiką, podział punktów wykresu i ich klasyfikacja jest wciąż jak najbardziej „ludzka”, humanistyczna. Człowiek-interpretator wie przecież, który punkt oznacza który tekst (nawet jeżeli może mieć kłopoty z odnalezieniem go w gąszczu wielkich sieci), i sam decyduje o odrębnym zabarwieniu Szekspira, literatury polskiej XX wieku, przekładów z angielskiego itd. Obraz, który powstaje w ten sposób, musi z natury rzeczy być silnie zależny od tradycyjnej historii literatury, która też jest głównym punktem odniesienia w ocenie wizualizacji komputerowej. Wizualizacja może wskazywać interesujące nieciągłości czy nieoczekiwane z punktu widzenia tradycyjnej nauki o literaturze połączenia – albo właśnie ich brak. W takiej interpretacji człowiek narzuca sam sobie choćby samą liczbę i naturę klas, na które dzieli badany materiał: na autorów, epoki, gatunki, języki wyjściowe.

Maszyna może jednak wyręczyć człowieka w jednej z tych czynności. Maszynę można poprosić o to, by sama podzieliła badane teksty na pożądaną liczbę grup. Człowiek nadal co prawda decyduje, ile będzie tych grup, ale podziały mogą, choć nie muszą, przebiegać zupełnie inaczej niż te wynikające z ludzkiej wiedzy o analizowanych tekstach. W tym celu warto wykorzystać wspomnianą powyżej funkcję modularności w pakiecie Gephi.

Zobaczmy więc, co stanie się, jeżeli komputer spróbuje nam wskazać – oczywiście na podstawie najmniejszych różnic w użyciu najczęstszych słów – jak podzielą się badane dzieła, jeżeli dopuścimy istnienie dwóch – i więcej – głównych grup. Wykres 3 prezentuje zestawienie takich wizualizacji dla 2, 3, 4 i... 70 grup.

³⁵Kraków 1905.



Wykres 3. Analiza sieciowa korpusu z modularnym podziałem na (od lewej i od góry) 2, 3, 4 i 70 skupisk

Mając możliwość podziału tekstów tylko na dwie grupy, algorytm modularności dzieli badany korpus na wspólne, wielkie skupisko prozy w oryginale i w przekładzie (zieleń) oraz na dramat (fiolet) polski i szekspirowski. Do tej drugiej grupy dołącza część wczesnej powieści polskiej z połowy XIX wieku (Duchińska, Goszczyński, Niewiarowski, Michał Jeziński). Trójpodział wprowadza grupę prozy wcześniejszej (zieleń; mniej więcej do połowy XX wieku) i prozy późniejszej wraz z większością przekładów (fiolet). Dramat polski i szekspirowski (bez Kasprowicza i jego sąsiadów z tej samej epoki) to osobne, żółte skupisko. Dalsze zwiększanie liczby grup prowadzi powoli do wyłonienia się wielu grup autorskich. Dopiero jednak przy 70 grupach udaje się oddzielić polski dramat romantyczny i neoromantyczny od Szekspira i jest to interesująca miara podobieństwa językowego między tymi silnie literacko spowinowacnymi kategoriami.

Wnioski

Redaktor niniejszego zbioru nazwał wykres 1 „nieznanym Pollockiem”³⁶ – i rzeczywiście nie da się ukryć, że opis i komentarz do wizualizacji analizy sieciowej ponad dwóch tysięcy tekstów zaczyna mieć ekfrastyczne konotacje. Można nawet powiedzieć, że mamy do czynienia z interesującą i dotąd w badaniach kultury rzadko spotykaną transformacją: estetyka słowa przechodzi przez językoznawczo-matematyczno-statystyczny filtr oprogramowania, tworząc na końcu nową estetykę – obrazu. Jeżeli jednak chodzi nam o badania naukowe, a nie o graficzne impresje, lepiej nie iść tą drogą, bo tu oczywiście kończą się wszelkie próby obiektywizmu

³⁶T. Mizerkiewicz, prywatny e-mail z 13.07.2017.

badawczego, które legły kiedyś u podstaw badań ilościowych. Jeszcze w ubiegłym wieku pisał Edward Stachurski, że „zastosowanie metod statystycznych w językoznawczych i stylistycznych badaniach nad tekstem pozwala mieć pewność, że uzyskane wyniki opierają się na obiektywnych podstawach, niezależnych od subiektywnych osądów czytelnika”³⁷. Wtórzuje mu David Hoover: „Ilościowe metody badań literackich przedstawiają elementy i cechy tekstów literackich – w liczbach, stosując ściśle i powszechnie stosowane wzory matematyczne, co umożliwia obiektywny pomiar, klasyfikację i analizę”³⁸. Niejeden humanista cyfrowy przyznaje, że w świat komputerów pchnął go nihilizm poznawczy postmodernizmu, w którym jedynym prawdziwym stwierdzeniem ma być to, że jednej prawdy nie ma³⁹.

Nie przesadzajmy jednak z tym obiektywizmem – przed którym przestrzega też tekst Macieja Edera, towarzyszący „pierwszemu rzutowi oka na mapę literatury polskiej”⁴⁰. To prawda, że pomiar i klasyfikacja dokonuje się w sposób, w którym subiektywne wybory badacza grają umiarkowaną rolę. Umiarkowaną, lecz wciąż widoczną, bo nawet najbardziej sumienny i bezstronny analityk musi podjąć kilka decyzji mocno obciążających jego sumienie. Jak duży korpus? Kiedy korpus można uznać za odpowiednio „reprezentacyjny”? Czy „reprezentacyjny” oznacza: uwzględniający różnice w liczbie dzieł różnych autorów – a więc dobrze, że Kraszewskiego jest w korpusie tak dużo, bo to nie jego wina, że Schulz zdążył napisać tak mało? A może właśnie należałoby zachować „sprawiedliwe”, bo egalitarystyczne proporcje? Z jednej strony niewspółmierność rozmiarów materiału jednego i drugiego zaburza językową równowagę tekstu – słowa częste z olbrzymiego dorobku Kraszewskiego (i z polskiego Szekspira) wywierają znacznie większy wpływ na wspólną dla wszystkich tekstów w korpusie listę niż schulzowskie perełki. Ale równocześnie taki właśnie jest pełny obraz literatury polskiej: Kraszewski, Jeż, Papi i Lem pisali dużo, inni znacznie mniej, i tego nie da się zmienić po śmierci pisarza czy pisarki – a często i za ich życia.

Drugim momentem nieobiektywnego wyboru jest etap wyboru parametrów analizy ilościowej. I znów: to prawda, że stylometria wciąż poszukuje tutaj konsensusu i wciąż wypracowuje metody, które mają ograniczyć wpływ takich czy innych ustawień programów analitycznych na otrzymane wyniki – i że jest to jeden z głównych, wspólnych celów tego środowiska naukowego⁴¹. Ale wątpliwości pozostają: czy na pewno uśrednianie wyników z wielu analiz jednostkowych prowadzi do uzyskania najbardziej stabilnych wyników? Czy raczej powinno się szukać tego jednego, jedyne a idealnego zestawu parametrów – najczęściej jest nim oczywiście liczba słów, których częstości się porównuje?

A potem następuje trzeci moment: ten, w którym wszystko zostało policzone, komputerowo przetworzone i wykreślone na płaszczyźnie we wszystkich barwach tęczy – i przychodzi humanista, i patrzy. Czy rzeczywiście widzi w tym gąszczu obiektywną prawdę, czy tylko dopasowuje własną wiedzę – i własną niewiedzę, bo przecież nie czytał tych, dajmy na to, dwóch i pół tysiąca tekstów – do kolorowych plam?

³⁷E. Stachurski, *Słowa-klucze polskiej epiki romantycznej*, Kraków 1998, s. 11-12.

³⁸D. Hoover, *Quantitative Analysis and Literary Studies*, [w:] *A Companion to Digital Literary Studies*, red. S. Schreibman, R. Siemens, Oxford 2007, s. 518.

³⁹W. McCarty, *Getting There...*, s. 190.

⁴⁰M. Eder, *Metody ściśle w literaturoznawstwie...*

⁴¹Por. np. J. Rybicki, M. Eder, *Deeper Delta...*

Proponuję trochę mniej ambitny scenariusz: skoro nie wiemy tak naprawdę, jak językowe idiosynkratyzmy autorów przekładają się na statystykę słów, i to słów „synsemantycznych”, i skoro nie mamy na razie jasnych teorii językoznawczych, które nam, humanistom-doświadczalnikom, służyłyby w taki sam sposób, w jaki fizyka teoretyczna wyznacza kierunki badaniom eksperymentalnym – korzystajmy z tego, co mamy. A mamy, po pierwsze, teksty metaliterackie i krytyczne; po drugie, rosnący materiał dowodowy, że analiza ilościowa często ukazuje relacje jak najbardziej zgodne z analizą jakościową. Skoro tak, to za każdym razem, gdy stylometria wskazuje na efekty niespodziewane, niezgodne z ową „jakościówką”, może warto zastanowić się, czy nie jest to wskazówka do nowych odczytań. Najprostsze i najmniej kontrowersyjne zastosowanie stylometrii komputerowej – atrybucja autorska – zmienia przecież układ w polisystemie literackim za każdym razem, gdy wykrywa czy weryfikuje, kto naprawdę napisał konkretny tekst. Może warto rozciągnąć wiarę w analizę ilościową również na sytuacje, gdy analiza ilościowa przyciąga do siebie dwa teksty czy dwóch autorów, których podobieństwa nikt dotąd nie rozważał na podstawie lektury? W końcu żaden szanujący się lekarz nie postawi – często ratującej życie – diagnozy bez przejrzenia wyników analizy krwi i moczu. Stylometria oferuje badaczowi literatury takie właśnie badania laboratoryjne – może warto z nich czasem skorzystać?

SŁOWA KLUCZOWE:

MAKROANALIZA

Stylometria

CZYTANIE NA DYSTANS

ABSTRAKT:

W artykule przedstawiono wyniki analizy ilościowej najczęstszych słów korpusu ponad 2500 tekstów polskich: literatura polska od XIV do XXI wieku oraz polskie przekłady z angielskiego, francuskiego, rosyjskiego i (w mniejszym stopniu) innych języków. Wykazano istnienie w korpusie silnego sygnału rodzajowego i sygnału języka wyjściowego. Wyniki wskazują również na wyraźną odrębność stylometryczną języka polskich przekładów szekspirowskich i ich bardzo silne podobieństwo stylometryczne do polskiego dramatu romantycznego i neoromantycznego.

analiza wielowymiarowa

analiza sieciowa

literatura polska

przekłady polskie

NOTA O AUTORZE:

Jan Rybicki (ur. 1963) – absolwent Instytutu Filologii Angielskiej UJ (1987). Wykładał na krakowskim Uniwersytecie Pedagogicznym (1991–2000, 2001–2011) oraz na Rice University w Houston (1996–1997, 2000–2001). Od roku 2011 jest adiunktem IFA UJ. Jego zainteresowania naukowe koncentrują się głównie na stylometrii komputerowej języka literackiego w oryginale i przekładzie. Oprócz artykułów naukowych udziela się jako tłumacz literatury anglojęzycznej – przetłumaczył już ok. 30 powieści takich pisarzy, jak Kingsley Amis, John le Carré, Douglas Coupland, William Golding, Nadine Gordimer, Francis Scott Fitzgerald, Kazuo Ishiguro, Kenzaburō Ōe czy Kurt Vonnegut. |

Na falach, lądach, marginesach

O metaforach i możliwościach feministycznej historii literatury

Arleta Galant

Rytm feminizmu jako emancypacyjnego ruchu społecznego wyznacza metaforyka i dynamika fal – fala pierwsza, fala druga, fala trzecia¹... Dotyczy to rzecz jasna rzeczywistości Stanów Zjednoczonych i Europy Zachodniej, ale w polskim kontekście, także – co interesuje mnie tutaj najbardziej – w ramach literaturoznawstwa, falowanie feminizmu ma skomplikowane znaczenia, które pozostają istotne dla sposobów mówienia o tradycji, historii i współczesności literatury kobiet. Druga fala okazuje się w tej kwestii falą o największym zasięgu², w Polsce ma to wymiar z jednej strony wyjątkowo paradoksalny, z drugiej strony zaś zupełnie zrozumiały. Paradoksalne jest to, że nawiązanie do drugofalowego feminizmu oznacza ustanowienie punktem światopoglądowego odniesienia wydarzenie, które w polskich warunkach nigdy przecież nie miało miejsca. Zrozumiały natomiast wydaje się fakt, że w polu zainteresowania polskich badaczek feministycznych znalazły się pierwsze założenia *women's studies*, które dzięki drugiej fali – pozostając w kręgu pojęć oceanograficznych – wpłynęły do akademii, stały się instytucjonalnym przedłużeniem społeczno-politycznej rewolty lat sześćdziesiątych XX wieku³.

¹ Przypomnijmy, że o pierwszej fali feminizmu mówimy, charakteryzując zjawiska związane z walką o równouprawnienie kobiet w końcu XIX i na początku XX wieku, druga fala rozpoczęła się w latach sześćdziesiątych XX wieku, o trzeciej fali mówi się najczęściej w odniesieniu do feminizmu w latach dziewięćdziesiątych.

² Por. K. Kłosińska, *Feministyczna krytyka literacka*, Katowice 2010.

³ Por. B. Chołuj, *Różnica między women's studies i gender studies*, „Katedra” 2001, nr 1.

Linda Nicholson w tekście *Feminism in „Waves”: Useful Metaphor or Not?* przypomina genezę i pierwotne konteksty metaforyki fal⁴. Metaforyka ta miała wskazywać na związek współczesnych równościowych genderowych postulatów z przeszłością. Chodziło o to, żeby umieścić feministyczne działania i feministyczną refleksję w ciągu tradycji walki o prawa kobiet oraz zaznaczyć tym samym, że nie stanowią one historycznego skandalu, czy jak pisze Nicholson – historycznej aberracji, odchylenia, lecz składają się na społeczną aktywność zapoczątkowaną w XIX wieku przez sufrażystki⁵. A zatem – dopowiedzmy – odwołanie do metafory fali ustanawiało i obrazowało kontinuum kobiecych doświadczeń, pozwalało akcentować ich zmienność i trwanie, nowość i kontynuację, jedność i drganie. Falowanie niosło ze sobą emancypacyjne wybicie i solidarny, siostrzański dryf w stronę przyszłości. Rozległość fali można było mierzyć rozległością ówczesnego transhistorycznego myślenia o patriarchacie, i odwrotnie: transhistoryczne wyobrażenia o patriarchacie uzasadniać rozległością feministycznej fali.

Nicholson przypomina zawartość znaczeniową „wodnych” skojarzeń po to, by udowodnić wątpliwą ich użyteczność, w przekonaniu amerykańskiej badaczki nie oddają one bowiem złożoności feminizmu, zwłaszcza współczesnego, który zdaje się, że ma mniej masowy, mniej uzgadnialny, a na pewno mniej jednolity zasięg. Kalejdoskopowość, a więc niekoniecznie nurtowość oraz brak oczywistego następstwa zjawisk społecznych, pozostających w związku ze zmianami projektowanymi i postulowanymi przez feministki, nakłania zdaniem Nicholson raczej do tego, by metaforę fal oceanicznych zastąpić metaforą fal radiowych, która umożliwia uchwycenie wielopostaciowości interesujących ją politycznych faktów i pokoleniowych relacji⁶. Do wątku przydatności/nieprzydatności falowego ujmowania rzeczywistości i myśli jeszcze wrócę, w tym miejscu jednak ciekawią mnie – na prawach wypowiedzi przyczynkarskiej – losy (konteksty, użycia) tej, jak się okazuje spornej, płynnej przenośni w projektach feministycznej historii literatury.

Bywa, że feministyczna krytyka literacka jest wpisywana w dynamikę falową, literatura kobiet raczej nie⁷. Nie znaczy to jednak, że metaforyka oceanograficzna nie jest obecna w opisach kobiecej twórczości, jej ślady – nawet nie zawsze wprost nawiązujące do znaczenia fal, które porządkują myślnie o feministycznym aktywizmie – odnajdziemy na przykład w tekstach Elaine Showalter, badaczki najczęściej chyba cytowanej przez polskie historyczki literatury, czy ostrożniej: przez polskie zorientowane ginokrytycznie historyczki literatury, które zresztą, sięgając po niektóre z rozstrzygnięć brytyjskiej badaczki, niekoniecznie przejmują jej językowe obrazowanie⁸. Tymczasem autorka klasycznej już dziś pozycji *A Literature of Their Own*⁹,

⁴ L. Nicholson, *Feminism in „Waves”: Useful Metaphor or Not?*, „New Politics” 2010, nr 48 <<http://newpol.org/content/feminism-waves-useful-metaphor-or-not>> [dostęp: 12.06.2017].

⁵ Tamże.

⁶ Autorka nawiązuje do propozycji innej badaczki: Edna Kaeh Garrison, *Are We On a Wavelength Yet? On Feminist Oceanography, Radios and Third Wave Feminism*, [w:] *Different Wavelengths: Studies of the Contemporary Women's Movement*, red. J. Reger, New York–London 2005.

⁷ Por. S. Benstock, S. Ferriss, S. Woods, *A Handbook of Literary Feminisms*, New York 2002.

⁸ To znamienne i ciekawe, że na przykład pisząca o przedsięwzięciu Showalter Ewa Kraskowska, odnotowując historycznoliterackie zyski płynące z projektu brytyjskiej badaczki, używa metafor raczej „ziemskich”, „gruntowych” – pisze m.in. o „literackiej tektonice” i „mocnym stabilnym gruncie”. E. Krakowska, *Polskie pisarstwo kobiet w wieku XX – projekt syntezy*, „Ruch Literacki” 2012, z. 2, s. 142. O kilku innych metaforach obecnych w obszarze historycznoliterackiego pisarstwa polskich badaczek feministycznych pisze K. Majbroda, *Feministyczna krytyka literatury w Polsce po 1989 roku. Tekst, dyskurs, poznanie z odmiennej perspektywy*, Kraków 2012.

⁹ E. Showalter, *A Literature of Their Own. British Women Novelists from Brontë to Lessing*, Princeton 1977.

realizując swój historycznoliteracki projekt, dotyczący literatury angielskiej, ufundowany na opozycji pomiędzy męską historią a kobiecą tradycją, zbudowała opowieść o twórczej i egzystencjalnej kobiecej wspólnotce oraz umieściła ją między innymi w przestrzeniach niegdyś zaginionego, lecz odnalezionego kontynentu, zatopionej, ale już odzyskanej, wynurzonej (dzięki energii fal?) Atlantydy¹⁰.

Dalszy ciąg historii tego nagle odkrytego lądu, mającego dostarczyć dowody na istnienie prawdziwych, niezniekształconych przez kulturę patriarchalną tekstów i doświadczeń kobiet jest dobrze znany – okazało się, że nie ma „kobiecej wyspy”, alternatywnego świata, tajemnego kobiecego języka i kobiecej literatury. Słowem okazało się, że żaden *no man's land* nie jest możliwy. Badanie przeszłości i twórczości kobiet nie mogło zatem przebiegać według scenariusza zakładającego metodologiczne spotkania pierwszego stopnia, należało raczej posłużyć się serią oddaleń¹¹.

Celem historycznoliterackiego projektu Showalter stała się więc próba uchwycenia ciągłości kobiecego pisarstwa poprzez rekonstrukcję wspólnych tematów, międzypokoleniowych nawiązań, estetycznych kontekstów, ale rekonstrukcji tej towarzyszyć musiały oddalające perspektywy, uwzględniające także kategorie obowiązujące w ramach męskocentrycznego kanonu. Należało postawić pytania o ekonomiczne, prawne i obyczajowe mechanizmy kobiecego pisarstwa. Zsyntetyzowanie tego, co pisały kobiety bez odtworzenia warunków owego pisania, uniemożliwiłoby bowiem badawczy dostęp do fundamentów kobiecej twórczości. Metafory fali i dziewiczego lądu ulegają tutaj zatarciu, przestają właściwie rezonować na sposoby myślenia o historii literatury kobiet. Wprawdzie w innym miejscu brytyjska badaczka Atlantyde wymieni na dziki obszar, Ciemny Kontynent¹², ale metafory te zaistnieją w zupełnie nowych kontekstach – nie tyle w przyległości do hipotezy o specyfice kobiecej literatury, ile w sąsiedztwie metodologicznej konieczności ustalenia relacji pomiędzy kobiecą literaturą a męskim kanonem. Inaczej mówiąc – tym razem będą to metafory odsyłające do tego, co różne, a nie szczególne.

A jednak warto zwrócić uwagę na to, że zatarcie, o którym mowa, nie jest całkowite. To prawda, że Showalter, pisząc *A Literature of Their Own* – jak między innymi trafnie zauważa autorka *Feministycznej krytyki literackiej* – w odniesieniu do estetycznego i świadomościowego wymiaru pisarstwa kobiecego, „konsekwentnie operuje kategoriami dziewiętnastowiecznych ewolucjonistów: rozwoju, postępu, głównie ewolucji”¹³, ale jeśli uważnie wczytamy się w propozycję syntezy literatury kobiet, którą proponuje badaczka, to dostrzeżemy, że z metaforą falową wiele łączy wpisana w ową syntezę historia emocji. Kluczowy jak się zdaje pozostaje gniew, co widać najpełniej w rozważaniach poświęconych kobiecej powieści sensacyjnej¹⁴, ale nie wyłącznie – równie ważne są tu nuda, radość itp.

¹⁰E. Showalter, *A Literature of Their Own*, [w:] *Feminist Literary Theory. A Reader*, red. M. Eagleton, Blackwell 2011. Zob. także M. Świerkosz, *W przestrzeniach tradycji. Proza Izabeli Filipiak i Olgi Tokarczuk w sporach o literaturę, kanon i feminizm*, Kraków 2014, s. 37.

¹¹Por. A. Galant, *Prywatne, publiczne, autobiograficzne. O dziennikach i esejach Jana Lechonia, Zofii Nałkowskiej, Marii Kuncewiczowej i Jerzego Stempowskiego*, Warszawa 2010, s. 20-30.

¹²E. Showalter, *Krytyka feministyczna na bezdrożach*, przeł. I. Kalinowska-Blackwood, „Teksty Drugie” 1993, nr 4-6, s. 115-146.

¹³K. Kłosińska, *Feministyczna krytyka literacka*, s. 104.

¹⁴Zob. E. Showalter, *A Literature of Their Own. British Women Novelists from Brontë to Lessing*, s. 180.

W literackich badaniach genderowych konfesyjność, czy szerzej emocje właśnie nierzadko współtworzą metodologiczne projekty odczytań literatury¹⁵, emocje autorek, narratorek i bohatererek analizowanych w polu krytyki feministycznej tekstów również pozostają istotne, czego dowodem jest przecież nie tylko książka Showalter. W moim przekonaniu to dodatkowo interesujący – by powrócić do wodnych skojarzeń – strumień refleksji, stwarzający możliwość podjęcia innej jeszcze próby opisu przeszłości literatury kobiet. To zadanie na osobną książkę, w której jednocześnie założenie ciągłości, postępowości musiałoby ustąpić temu, co nieprzewidywalne, niekiedy zupełnie ekscentryczne, a niekiedy sporne w obrębie narracji emancypacyjnej.

Taki „emotywny” projekt historycznoliteracki wymagałby wyjątkowo szerokiej perspektywy, wymuszałby uwzględnienie konieczności nie tylko przemyślenia kwestii estetycznych (dotyczących literackiej artykulacji uczuć), ale przede wszystkim wyjścia poza dominujące w krytyce feministycznej przekonanie, że historia kulturowej tożsamości płci to historia stłumień, emocjonalnego ujarzmiania¹⁶. Być może chodziłoby o zakreślenie optyki o jeszcze większym zakresie i sformułowania pytań o wpływ tego, co nazwać można właśnie kulturowo-literacką historią emocji na koncepcje *gender* i sposoby genderowego stwarzania podmiotowości¹⁷.

Jest jeszcze inna perspektywa opisu literatury kobiet możliwa dzięki wyzyskaniu metafory fali, jeszcze inna interpretacyjna możliwość potwierdzająca użyteczność tej metafory. Píše o tym pośrednio Monika Świerkosz w książce *W przestrzeniach tradycji* w rozdziale poświęconym współczesnemu polskiemu dyskursowi feministycznemu, zatytułowanym *Zagubione między falami czy między metodologiami?*¹⁸. Analizując dyskusje polskich działaczek feministycznych, poświadczające skomplikowane relacje pokoleniowe w obrębie ruchu – skomplikowane i kłopotliwe między innymi za sprawą braku drugiej fali feminizmu w Polsce lub też za sprawą faktu, że nad Wisłą owa druga fala przetoczyła się znacznie później niż w krajach zachodnioeuropejskich (w latach dziewięćdziesiątych) i miała charakter bardziej akademicki niż „uliczny” – krakowska badaczka dowodzi nieciągłości wyznaczające specyfikę polskiego feminizmu, ale stawia tezę, że falowanie rodzimego feministycznego myślenia warto ujrzyć nie w porządku pokoleniowym, lecz światopoglądowym¹⁹.

To interesujące rozpoznanie, które być może warto odnieść również do ewentualnych ujęć współczesnej literatury kobiet. Światopogląd, który miałby być kategorią pomocną w grupowaniu poszczególnych tekstów, należałoby rozumieć szeroko, mówiąc wprost – nie idzie tu o poglądy polityczne autorek, ale o ich wizje świata, społecznych znaczeń literatury, wyborów estetycznych, ale także ich stosunek do tradycji kobiecego i/lub feministycznego pisarstwa, który widziałabym w sieci relacji pomiędzy konwencjami literackimi a energią indywidualnego doświadczenia. Metaforyka fali musiałaby ulec zdynamizowaniu, nie jedność i trwanie stanowiłyby punkty orientacyjne ewentualnej analizy, lecz wszystkie tkwiące w fali prądy zwrotne.

¹⁵I. Iwasów, *Gatunki i konfesje w badaniach „gender”*, „Teksty Drugie” 1999, nr 6, s. 41-55.

¹⁶Inspiruje mnie w tym miejscu m.in. tekst W.M. Reddy, *Przeciw konstruktywizmowi. Etnografia historyczna emocji*, przeł. M. Rajtar, [w:] *Emocje w kulturze*, red. M. Rajtar, J. Straczuk, Warszawa 2012.

¹⁷Por. tamże, s. 130. Sądzę, że dobrym przykładem częściowego opracowania zagadnień, które tutaj szkicuję, jest artykuł E. Kraskowskiej – *Z dziejów honoru (w powieści XIX i XX wieku)*, [w:] *też, Czytelnik jako kobieta*, Poznań 2007, s. 129-165.

¹⁸M. Świerkosz, *W przestrzeniach tradycji...*, s. 79-89.

¹⁹Tamże, s. 82.

Ujęcie takie wymagałoby głębszego przemyślenia, w tym miejscu pozwalam sobie jedynie na wzmiankę, zdając sobie sprawę, że już samo wyminięcie mocno zakorzenionych w myśleniu feministycznym metafor rodzinnych i pokoleniowych stanowiłoby w ramach sugerowanego przedsięwzięcia nie lada wyzwanie²⁰.

Oprócz fal i lądów feministyczne badaczki literatury sięgały/sięgają po metaforę marginesu. Uznają ów margines za metaforę właśnie, bo nawet pobieżny przegląd feministyczno-krytycznych tekstów przekonuje, że mamy tutaj do czynienia z czymś więcej niż z dowartościowaną głównie przez poststrukturalizm (przestrzenną) kategorią opisu literatury, stanowiącą odpowiedź na zakwestionowaną możliwość całościowych, linearnych projektów historycznoliterackich. Z czymś więcej także niż z tekstualną grą o sens, o peryferyjne znaczenie dekonstruujące kanoniczne odczytanie dzieła. Wreszcie czymś więcej niż z figurą podporządkowania, działania władzy centrum. Owszem, wszystkie te konteksty/znaczenia marginesu w literaturowo-rozpoznawczych *gender studies* są obecne i bywają ważne²¹, ale w literackiej krytyce feministycznej okazuje się on ewokować kilka dodatkowych znaczeń.

Aleksandra Krukowska w książce *Kanon – kobieta – powieść. Wokół twórczości Józefy Kisielnickiej*²² pisze między innymi, nawiązując do Marii Janion, o marginesie, uruchamiając metaforę archeologiczną, która ma wiele wspólnego z drugofalową retoryką opisaną powyżej. Zmarginalizowane, niekanoniczne teksty literackie kobiet wymagają – pisze szczecińska badaczka – naszych interpretacyjnych wykopalisk, poszukiwań resztek, „mikropowieści, skrawków, urywków, kartek z życia”²³. Margines kreśli obszar, na którym autorka książki zamierza odsłonić literackie kobiece znaleziska. Jednocześnie w projekcie Krukowskiej, zainteresowanej dziewiętnastowieczną prozą popularną, będzie to problematyczne:

Literatura polska zawsze zwracała się ku tradycji, nie sprzeniewierzę się więc tej zasadzie, szukając tym razem tego, co mniej oczywiste – protoplastek pisarek dwudziestolecia międzywojennego i współczesności, autorek spoza narodowego skarbca, lecz przecież obecnych bardzo wyraźnie w doświadczeniu czytelniczym naszych prababek. Czy ta lektura otworzyła dla mnie „inną” historię? Ujawnię od razu, że nie tyle odsłoniła historycznoliteracką alternatywę, co pokazała uwarunkowania jej marginalności. To doświadczenie znane feministycznym historyczkom literatury i rewindykatorom. Okazuje się, że praca nad twórczością Józefy Kisielnickiej musi być opisem mechanizmów funkcjonowania literatury, przede wszystkim zaś recepcji. O wiele mniej miejsca zajmuje w niej sama interpretacja tekstu, który okazał się (nieco wbrew moim oczekiwaniom) mimo wszystko marginalny²⁴.

Margines to zatem niemożliwa przestrzeń alternatywna. Jego funkcja zależnościowa, jego relacje z kanonem, z literaturą „centralną” oraz to, w jaki sposób wpływają one na status,

²⁰Zalążkiem takiego badawczego przedsięwzięcia mógłby być tekst Ingi Iwasiów, która zresztą pisząc o polskiej literaturze kobiet na początku XXI wieku, wykorzystuje „wodną” metaforę cofki – *Cofnięcie czy cofka*, „Pogranicza” 2005, s. 56-62.

²¹Por. K. Kłosińska, *Czytać na marginesie, pisać na marginesie*, „Katedra” 2001, nr 3.

²²A. Krukowska, *Kanon – kobieta – powieść. Wokół twórczości Józefy Kisielnickiej*, Szczecin 2010.

²³Tamże, s. 62.

²⁴Tamże, s. 50.

obieg, publiczne i prywatne lekturowe użycia zmarginalizowanych tekstów, stają się koniecznym warunkiem historycznoliterackiej analizy. Uwaga poświęcona tekstowi rozrasta się na współtworzące ów tekst mechanizmy rządzące komunikacją literacką. Specyfikę pisarstwa kobiecego określają jego uwarunkowania, które z kolei badaczka czyni podstawą rozważań o potrzebie zmian dotychczasowego literaturoznawczego wartościowania utworów pisanych przez kobiety.

Takie badawcze postępowanie pozwala umieścić kobiecą literaturę drugorzędną w naprawdę szerokim planie. Umieścić ją nie tyle na odległym marginesie, ile w przyległości do głównego literackiego nurtu. Popularna proza XIX wieku ujrzana jako „tekst pierwotny”, od którego wywodzą się aktywności twórcze pisarek międzywojennych i współczesnych staje się dowodem w sprawie nieszczelności krawędzi wytyczającej obrzeża kanonu. Warto zwrócić uwagę, że w książce Aleksandry Krukowskiej margines ujmowany w metaforę archeologiczną nie ma potencjału konfrontacyjnego, stwarza możliwość – by tak rzec – pokojowej relacji i jest hipotetycznym narzędziem do przewartościowania kilku historycznoliterackich zagadnień, prowokuje do sformułowania wątpliwości dotyczących horyzontu czytelnich oczekiwań, instytucjonalizacji krytyki literackiej, splotu płci i gatunku itp.

Nie do końca konfrontacyjne, czy też słabo konfrontacyjne użycia metafory/pojęcia marginesu/marginesowości pozostają zresztą właściwe polskiej literackiej krytyce feministycznej²⁵. Fakt ten tłumaczy być może zaangażowanie badaczek i badaczy w dyskusje o kanonie, wobec których i wraz z którymi rozwijały się rodzime *gender studies* w latach dziewięćdziesiątych XX wieku i na początku XXI wieku. Polski kanon literatury ma postać szczególną, nierzadko znakomicie kamuflującą swoje wewnętrzne zróżnicowanie. Przekonuje o tym dobitnie między innymi Błażej Warkocki w książce *Homo niewiadomo. Polska proza wobec odmienności*²⁶, wskazując za Germanem Ritzem na nie marginalną, lecz centralną obecność homoerotycznej tradycji w obrębie polskiej prozy modernistycznej.

Na czym polega specyfika polskiej homoseksualnej Tajemnicy, która sprawia, że – jak twierdzi Ritz – udział homoseksualności w polskim kanonie ‘w przypadku większości porównywalnych literatur’? badacz wskazuje na poetykę ‘niewyraźnego pożądania’ powiązaną z dyskursem modernistycznym. Literatura homoseksualna wyrażała niemożność wyrażenia. Posługiwała się kodami, znakami, unikami, operowała elementami kultury wysokiej, gdzie sama się szybko lokowała. W nierozrwalny modernistyczny węzeł splatała miłość ze śmiercią [...]. Jednym słowem: homoseksualizm stawał się sztuką i opierał się jakiegokolwiek rzeczywistości społecznej. Opresja nie istniała²⁷.

Warkocki rzadko operuje pojęciem marginesu, niemniej jednak kiedy pisze o tym, co odmienne we wnętrzu kanonu, demaskuje paradoks, jeśli nie po prostu niefortunność, aktualnych w ówczesnym dyskursie literaturoznawczym narracji o „inności”, o otwarciu (także

²⁵Rozpoznanie to nie dotyczy *close reading*. Zob. K. Kłosińska, *Czytać na marginesie...*

²⁶B. Warkocki, *Homo niewiadomo. Polska proza wobec odmienności*, Warszawa 2007. Książka Warkockiego to książka queerowa, nie feministyczna. Umieszczam ją jednak w sąsiedztwie publikacji feministycznych, ponieważ niektóre zaproponowane przez badacza rozstrzygnięcia stanowią mniej lub bardziej krytyczne rozwinięcia literaturoznawczych rozpoznań genderowych.

²⁷Tamże, s. 191.

zamkniętego kręgu tekstów kanonicznych) na „innego”, którego umieszczano w przestrzeniach marginalnych właśnie, w przestrzeniach, na których można było projektować fantazje o ekscesie²⁸.

Pytania: na marginesie, czyli gdzie?, inny, czyli kto?, stały się istotne dla literaturoznawczych analiz, posługujących się strategią prze-pisywania (*re-writing*) zadomowionych w kanonie lektur lub też od-pisywania ich od kanonicznego centrum. Chodziło o reinterpretacje tekstów literackich, także między innymi o dowartościowanie wątków ulokowanych na marginesie do-tychczasowych odczytań, a fundamentalnych dla rozumienia i przybliżenia historii kobiecej lub odmiennej²⁹. W ten sposób margines odzyskał moc, jeśli nie rewelatorską, to demaskatorską, co pozwoliło na historycznoliterackie postaciowanie tekstów literackich niejako w poprzek kanonu.

Dodajmy, że marginesowość w zarysowanych tu koncepcjach niewiele ma wspólnego z fetyszem poststrukturalnej teorii afirmującej fragmentaryczność, nawiasowość, peryferyczność, bliżej jej raczej do figury koniecznego wyobcowania, wykorzenia, które dobrze oddają słowa bell hooks: „Być na marginesie znaczy być częścią całości, ale poza główną strukturą”³⁰. Sens tych słów ma wymiar polityczny i doświadczeniowy, egzystencjalny, najmniej tekstualny.

Ale margines jako metafora nie poboczności, nie drugorzędności, nie przyległości, lecz głębokiej lub też szerokiej krawędzi znajdującej się w obrębie literackiego kanonu, okazuje się ważny również dla analiz poetologicznych pisarstwa kobiet. Przekonują o tym teksty pomieszczone w tomie *Prywatne/publiczne. Gatunki pisarstwa kobiecego*³¹. Autorki publikacji, prezentując możliwości genderowej genologii, odwołują się głównie do ujęć z kręgu nowego historyzmu. Nie zamierzam tu powtarzać dziś już dobrze znanych i opisanych metodologicznych sojuszy krytyki feministycznej z teoriami nowohistorycznymi³², chciałabym jednak zwrócić uwagę na pewien drobiazg, który zarazem wiąże się po pierwsze z poszukiwaniami „nowego zestawu terminów”³³ interpretacyjnych pomocnych w pisaniu historii literatury kobiet, a po drugie ma związek z elementami historycznoliterackiej narracji, umożliwiającymi uchwycenie genologicznych wyborów pisarek wewnątrz kanonu (nie obok, nie poza, nie na obrzeżach).

Miejsce marginesu zajmują takie określenia, jak „zakamarek” (I. Iwasiów), „rewers” (A. Galant), „mikrohistoria” (T. Czerska). Nie bez znaczenia pozostaje oczywiście fakt, że pojawiają się one w książce poświęconej gatunkom literackim, dla których badawczą matrycą uczyniono relację prywatne/publiczne – jest to sposób na oznaczenie pisma kobiet w aurze nieoficjalno-

²⁸Zob. A. Galant, „Ja” czyli „ty”, „inny” czyli kto, [w:] tejsze, *Prywatne, publiczne, autobiograficzne. O dziennikach i esejach Jana Lechonia, Marii Kuncewiczowej i Jerzego Stempowskiego*, Warszawa 2010.

²⁹Por. T. Kaliściak, *Płeć Pantofla. Odmienne męskości w polskiej prozie XIX i XX wieku*, Warszawa 2017.

³⁰bell hooks, *Margines jako miejsce radykalnego otwarcia*, przeł. E. Domańska, „Literatura na Świecie” 2008, nr 1-2, s. 113.

³¹*Prywatne/publiczne. Gatunki pisarstwa kobiecego*, red. I. Iwasiów, Szczecin 2008. Zob. też G. Ritz, *Gatunek literacki a gender*, [w:] tegoż, *Niż w labiryncie pożądania. Gender i płeć w literaturze polskiej od romantyzmu do postmodernizmu*, Warszawa 2002.

³²Zob. K. Majbroda, *Feministyczna krytyka...*

³³S. Greenblatt, *Poetyka kulturowa. Pisma wybrane*, red. K. Kujawińska-Courtney, przeł. M. Lorek i in., Kraków 2016, s. 62.

ści, skrytości, niejawności, zamknięcia. Ale przecież nie tylko. Idzie również o jego (kobiecego pisma) subwersywną – nazwijmy to tak – wartość depozytową. Aktywność kobiet w historii literackich gatunków jest usytuowana, usadowiona, „rozkwaterowana” w samym środku procesu historycznoliterackiego³⁴.

Zakamarki i zaułki zamiast marginesu sugerują, że mamy do czynienia z niezupełnie suplementarnym myśleniem o literackich dokonaniach autorek. Badaczki podejmujące próbę uporządkowania owych dokonań w perspektywie genologicznej znacznie częściej więc piszą o gatunkowych oscylacjach i modyfikacjach, rzadziej o negocjacjach. To oczywiste, w końcu nie negocjuje się tego, co zostało darowane.

³⁴ „«Osobna kobiecość» (podobnie jak homoseksualność) to rewers tyle oficjalnego (męskiego) dyskursu kultury, ile rewers rozpięty w samym jego środku w sposób niejawny i niedoceniany, ale ów dyskurs współtworzący. Dlatego też nie «kobieca gatunkowa alternatywa» jest tu dla mnie punktem wyjścia (i dojścia), lecz gatunkowa komitywa, w ramach której eseistykę Kuncewiczowej odczytuję jako w wielu miejscach modyfikację eseistyki kanonicznej, oficjalnej, w znakomitej większości uprawianej przez mężczyzn. [...] Historia kobiet, ich udział w kulturze, choć marginalizowany, nie jest według mnie marginesowy – historia kobiet, ich udział w kulturze «nie dzieje się» na marginesie, lecz w ramach naszej rzeczywistości i naszych tradycji”. A. Galant, „Potłuczone klisze”. *Eseistyka Marii Kuncewiczowej*, [w:] *Prywatne/publiczne*, s. 89-90.

SŁOWA KLUCZOWE:

feministyczna krytyka literacka

ABSTRAKT:

W artykule podjęto rozważania dotyczące wybranych metafor obecnych w feministycznych projektach historycznoliterackich. Autorka szkicu sformułowała pytania o znaczenia i – krytyczne, opisowe – możliwości związane z metaforą fali, lądu i marginesu. W przypadku opisu literatury kobiet pytania te wyznaczają nie tylko podstawowe dylematy wynikające z prób konceptualizacji literatury kobiet w szerszych, syntetyzujących perspektywach, ale także pozwalają na wskazanie najważniejszych sposobów ujęć kobiecego pisarstwa w jego relacjach ze społeczno-politycznymi przemianami, pisarskimi i badawczymi biografiami, kanonem.

metafora

HISTORIA LITERATURY KOBIET

NOTA O AUTORZE:

Arleta Galant – dr hab., literaturoznawczyni, krytyczka literacka, adiunkt w Zakładzie Literatury XX i XXI Wieku w Instytucie Polonistyki i Kulturoznawstwa Uniwersytetu Szczecińskiego. Autorka książek *Prywatne, publiczne, autobiograficzne* (2010), *Prowincje literatury. Polska proza kobiet po 1956 roku* (2013), *Zwroty krytyczne. Studia i szkice nie tylko o literaturze* (w druku). Współredaktorka kilku monografii dotyczących historii literatury kobiet m.in. *Pisarstwo kobiet pomiędzy dwoma dwudziestoleciami* (2011), *Czytanie. Kobieta, biblioteka, lektura* (2015), *Kobieta, literatura, medycyna* (2016). Autorka artykułów poświęconych polskiej prozie, tekstom autobiograficznym, narracjom miejskim i feministycznej krytyce literackiej.

Konstelacje krytyczne

Dorota Kozicka, Katarzyna Trzeciak

Tekst powstał w ramach grantu *Konstelacje krytyczne. Strategie krytyki literackiej XX i XXI wieku* [Nr 0184/NPRH/H2a/83/2016].

Pojęcie „konstelacji” w odniesieniu do badań literackich i studiów kulturowych¹ w najszerszym zakresie określa relacje pomiędzy pojęciami a rzeczami, w ramach których jednostkowość rzeczy stawia opór uniwersalizującym tendencjom wyznaczanym przez pojęcie. Relacje te oparte są na zestawianiu i szeregowaniu, nie na hierarchicznym strukturyzowaniu.

Źródłem takiego ujęcia konstelacji jest rozpoznanie Waltera Benjamina ze *Źródła dramatu żałobnego*:

Idee mają się do rzeczy tak jak gwiazdozbiory mają się do gwiazd. Oznacza to przede wszystkim: nie są ani ich pojęciami, ani prawami. Nie służą poznaniu fenomenów, a te żadną miarą nie mogą stanowić kryterium istnienia idei. Znaczenie fenomenów dla idei wyczerpuje się raczej w ich elementach pojęciowych. Podczas gdy fenomeny poprzez swoje bytowanie, przez to, co jest im wspólne i co je różni, decydują o zakresie i treści pojęć, które je obejmują, ich stosunek do idei jest o tyle odwrotny, o ile idea jako obiektywna interpretacja fenomenów – czy raczej ich elementów – określa dopiero, w jakiej mierze elementy te przynależą do siebie nawzajem. Idee to wieczne konstelacje, elementy zostają ujęte jako punkty w tych konstelacjach, a dla fenomenów oznacza to, że są podzielone i jednocześnie scalone².

Benjaminowska figura konstelacji dostarcza alternatywnej metody organizowania rzeczy w polu wiedzy, pozwala bowiem uniknąć Platońsko-Kantowskich problemów poznania, ufundowanych na rozdziale noumenów i fenomenów. Konstelacja wykracza poza ten dualizm, ukazując współzależność rzeczy i idei. Jak pisze David Carniglia, autor hasła *Constellation*:

¹ Takie szerokie ujęcie „konstelacji” jako strategii badawczej dla filozofii, studiów kulturowych oraz literaturoznawstwa proponuje David Carniglia, autor hasła: *Constellation* w *The Encyclopedia of Literary and Cultural Theory* – zob. *The Encyclopedia of Literary and Cultural Theory*, vol. 1: *Literary Theory from 1900 to 1966*, red. G. Castle, Willey-Blackwell 2011, s. 128-130.

² W. Benjamin, *Źródło dramatu żałobnego w Niemczech*, przeł. A. Kopacki, posłowie A. Lipszyc, Warszawa 2013, s. 17.

„Rzeczy mogą być organizowane w taki sposób, że wyrastają z nich idee. Ale i same idee nie są radykalnie oddzielone od rzeczy”³. Innymi słowy, to nie rzeczy wyłaniają się z absolutnych idei, lecz właśnie idee mają źródło w materialności rzeczy.

W odróżnieniu od Platońskiego ujęcia idei Benjamin dostrzega ich materialne uwikłanie, dzięki czemu łączy estetyczną wrażliwość z materialistycznym widzeniem dzieła jako historycznego artefaktu. To właśnie dzięki takiemu połączeniu astronomiczna metafora konstelacji stała się podstawą rewizji konceptualizowania historii. W *Pasażach*, konstelacyjnej historii dziewiętnastowiecznego Paryża, Benjamin opisuje mediacyjną funkcję konstelacji jako tego, co nieciągłe, oparte na gwałtownym wtargnięciu, a przez to zakłócające przyczynowo-skutkową logikę historycznego poznania, będącą fundamentem oświeceniowego myślenia, faworyzującego przyczynowość i linearność. Konstelacyjne podejście do historii ma także konsekwencje dla postawy samego badacza. Odtąd jego zadaniem nie jest antykwaryczna rekonstrukcja, lecz kolekcjonowanie i zestawianie heterogenicznych elementów historycznych, pochodzących zarówno z teraźniejszości historycznego zjawiska, jak i współczesności jego badacza⁴.

Nie jest tak, iżby przeszłość rzuciła światło na teraźniejszość albo teraźniejszość na przeszłość; lecz to obraz jest tym, w czym „byłość” piorunowym błyskiem tworzy konstelację z „teraz”. Inaczej mówiąc, obraz to dialektyka znieruchomiała. Albowiem o ile relacja teraźniejszości z przeszłością jest czysto czasowa, ciągła, o tyle związek między „byłością” i „teraz” ma charakter dialektyczny: nie jest upływem, lecz obrazem, czymś nieciągłym⁵.

W kontekście myślenia o historii Benjaminowska konstelacja zawdzięcza wiele Siegfriedowi Giedionowi, historykowi architektury, który zadanie każdego badacza historii określał jako „konstruowanie konstelacji z rozbitych fragmentów”. Zdaniem Giediona:

Znaczenie historii wyrasta z odkrywania związków. Dlatego właśnie pisanie o historii ma mniej do czynienia z faktami jako tymi, więcej natomiast z relacjami pomiędzy nimi. Te relacje zmieniają się wraz ze zmiennym punktem widzenia, gdyż, podobnie jak konstelacje gwiazd, są w nieustannej zmienności. Każdy prawdziwy obraz historyczny jest oparty na zależnościach, pojawiających się w wyborze historyka spośród pełni zdarzeń; wyborze zróżnicowanym w zależności od wieku czy dekady [...] ⁶.

Akcentowana przez Giediona relacyjność konstelacji współgra z Benjaminowskimi ustaleniami, według których idee jawią się badaczowi i krytykowi jako znaczące we wzajemnych, zmiennych układach i powiązaniach. Dzięki tej przestrzennej metaforze autor *Pasaży* porzuca binarne opozycje i wskazuje na potrzebę symultanicznego rozumienia poprzez materialistyczne widzenie.

³ D. Carniglia, *Constellation*, s. 129.

⁴ Ta historyczna metoda daje, zdaniem Benjamin, możliwość „odkupienia” detali – fragmentów materialnych i „wybawienia” od totalizującej mocy pojęć. Mesjańska retoryka Benjamin, jak również jego nacisk na możliwość odróżnienia „idei” od „pojęć” stanie się przedmiotem krytyki Adorna, który zrewiduje pojęcie „konstelacji” – zob. N. Friesen, *Wandering Star: The Image of the Constellation in Benjamin, Giedion and McLuhan*, s. 2, <<http://learningspaces.org/wordpress/wp-content/uploads/2013/06/Wandering-Star-BenjaminGiedionMcLuhan21.pdf>> [dostęp: 11.10.2017].

⁵ W. Benjamin, *Pasaże*, red. R. Tiedemann, przeł. I. Kania, posłowie Z. Bauman, Kraków 2005, s. 508.

⁶ S. Giedion, *Mechanization Takes Command: A Contribution to Anonymous History*, Oxford 1970, s. 2.

Benjaminowskie pojęcie konstelacji stało się narzędziem „innovacyjnego rozumienia historii”⁷, jednak późniejsze użycia tej metafory wskazują na jej skuteczność także w literaturoznawstwie czy studiach kulturowych. Wychodząc od Benjaminowskiej historyczności rzeczy i uzupełniając konstelacje o jej relacyjny status, Theodor Adorno dostarczył interesującego rozwinięcia potencjału astronomicznej metafory dla badań literackich. Autor *Teorii estetycznej* określił Benjaminowską konstelację jako „metafizyczną”, uwikłaną w mistycyzm i sam zwrócił się ku rozumieniu krytycznej funkcji sztuki jako odmowy jakiegokolwiek syntezy, summy i ahistorycznej uniwersalności⁸. W rozważaniach Adorna konstelacja wymierzona jest przeciwko filozofii tożsamości na rzecz nieidentyczności, która nie redukowałaby tego, co pojedyncze do uniwersalnych kategorii rozumienia. W perspektywie badań literackich ta Adorniańska korekta pojęcia konstelacji okazała się inspiracją do stworzenia konstelacyjnego modelu lektury i potraktowania metafory konstelacji jako określenia samego procesu czytania: „jako artefakt historyczny, dzieło sztuki przypomina nam o upływie czasu; nie prezentuje siebie czytelnikowi w pierwotnym stanie oryginalnej koncepcji, lecz raczej jako akumulację lat, może i wieków zużycia, transmisji i odbioru, zniszczeń i rekonstrukcji”⁹.

W takim ujęciu konstelacyjny akt lektury staje się jedyną kondycją dzieła, bowiem praktyka czytania ujawnia się jako włączona w historyczną świadomość i zarazem staje się narzędziem, pozwalającym na odkrycie tego, co nie zostało o dziele powiedziane. W konstelacyjnym trybie lektury, proponowanym przez Renée R. Trilling, każdy wiersz z badanej przez nią średniowiecznej poezji anglosaskiej jest fragmentem przeszłości, która domaga się rozpoznania w swoim materialnym kształcie przy jednoczesnym uwzględnieniu estetycznej wartości. Oba te postulaty są możliwe do spełnienia właśnie dzięki rozpoznaniu konstelacyjności samego aktu lektury, historyczności, ale i jednostkowości dzieła. Jako konstelacja lektura tekstu pozwala odsłonić polityczność czasu, a także reaktywować to, co skutkiem różnie polityczowanych czasowości musiało zostać wykluczone i zapomniane. Stawką konstelacyjnej praktyki lektury jest, jak pisze Trilling, odkrycie prawdy „nie w samym dziele, lecz w konstelacji. [...] Prawdy, która znajduje się w napięciu między podobieństwami i różnicami, między tym, co skrajne, i tym, co typowe”¹⁰. Efektem takiej lektury jest więc odkrycie złożonych praktyk dyskursywnych, które zdeterminowały i determinują nadal, w teraźniejszości czytającego, status interpretacyjny oryginalnego tekstu literackiego.

Przejsie od Benjaminowskiego „mistycyzmu” konstelacji, poprzez Adorniańską materialność i heterogeniczną historyczność, aż do konstelacyjnego modelu lektury unaocznia ruch pojęcia konstelacji w naukach humanistycznych. To, mówiąc za Mieke Bal, „wędrujące pojęcie”¹¹, które

⁷ D. Carniglia, *Constellation*, s. 129.

⁸ Wątpliwości Adorna wzbudziły szczególnie dwa aspekty Benjaminowskiego rozumienia konstelacji – przekonanie o odrębności idei i pojęć, prowadzące do maskowania przez pojęcia własnej pojęciowości oraz proklamowana „bezczasowość” konstelacji. Na ten drugi aspekt Adorno wskazywał, tłumacząc, że jeśli istotą konstelacji są relacje między gwiazdami, to ich „bezczasowość” jest nieuchronnie uwikłana w historyczną zmienność – zob. S. Jarvis, *Constellations: Thinking the Non-identical*, [w:] tegoż, *Adorno: A Critical Introduction*, New York 1998, s. 176.

⁹ R.R. Trilling, *Ruins in the Realm of Thoughts: Reading as Constellation in Anglo-Saxon Poetry*, „The Journal of English and Germanic Philology” 2/2009, vol. 108, s. 143, <<http://www.jstor.org/stable/20722719>> [dostęp: 11.10.2017].

¹⁰ Tamże, s. 148.

¹¹ Mówiąc o „wędrujących pojęciach”, Mieke Bal wskazuje na ich elastyczność, bowiem „wędrują one pomiędzy dyscyplinami i między poszczególnymi uczonymi, między okresami historycznymi i między rozproszonymi geograficznie społecznościami uczonych. Ich znaczenie, zasięg i wartość operacyjna są różne w różnych dyscyplinach”. Zob. M. Bal, *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych*, przeł. M. Bucholc, Warszawa 2012, s. 40.

od krytyki oświeceniowej wizji historii jako linearnego procesu poznania przeszło do metodologii badań literackich, określając proces lektury jako „nieustannej oscylacji pomiędzy indywidualną sferą ludzkiej historii i miejscem dzieła w historii rzeczy”¹². Jedną z istotnych zasług zaadaptowania metafory konstelacji do badań literackich jest więc możliwość umieszczenia aktu interpretacji w polu tej oscylacji, które jest zarazem polem bitwy heterogenicznych sił, a konstelacyjny akt lektury zmierza do ich odsłonięcia i ujawniania ich oddziaływania na dzieło. Postrzeganie tekstu literackiego w konstelacji innych tekstów i interpretacja anachroniczna pozwalają rozpoznać nie tylko nieciągłości i antagonizmy jako efekty historycznych przemian lektur, ale także Benjaminowską „niezmiennność” nie jako uniwersalną, bezczasową, a zatem i niekwestionowalną kategorię, lecz jako efekt działania dyskursów, opartych na totalizującej pracy pojęć.

Ta krótka geneza „wędrówek” metafory konstelacji nie wyczerpuje jej potencjału jako metody dla badań w naukach humanistycznych. Proponowane tu pojęcie „konstelacji krytycznej” odnosi się bowiem w dużej mierze do wszystkich wskazanych tu zastosowań, zmienia jednakże punkty swojej trajektorii, umieszczając w polu „materialnego artefaktu” dyskursy krytyki literackiej. Takie przesunięcie umożliwia nie tylko, jak proponowała Trilling, przekroczenie „milczenia dzieła”, lecz także stworzenie nowych form widzialności dyskursów krytycznych. W ramach tych form istotne jest ujawnienie warunków działania krytyki, nie w perspektywie historycznego rekonstruowania recepcji tekstów literackich, lecz demaskowania historycznie zmateralizowanego statusu języków krytycznych.

Pojęcie konstelacji pojawiło się już w polskich badaniach także w kontekście krytyki. W rozważaniach na temat krytyki literackiej jako przedmiotu badań historycznoliterackich Janusz Sławiński określił zespół tekstów „ukształtowany przez wspólne odniesienie do tego samego dzieła mianem „konstelacji”, uznał też konstelację za „jedno z najbardziej naturalnych zgrupowań wypowiedzi krytycznych” i za całość wyrazistszą od zbioru wypowiedzi jednego krytyka na różne tematy ze względu na to, że skupia ona „elementy rozmaitych faktów literackich”¹³. Do tych rozważań odwoływał się Michał Głowiński, tworząc konstelację „Wyzwolenia”, podkreślał przy tym już na wstępie, że „[k]onstelacja mówi dużo także o tekstach krytycznych, które się na nią złożyły, a porównanie prac odnoszących się do jednego dzieła pozwala na pokazanie różnic i miejsc wspólnych, sprzyja ujawnieniu stylów krytycznych, krystalizujących się w rozważaniach o jednym przedmiocie, a także różnego rodzaju rozumień istoty krytyki, jej funkcji i zobowiązań”¹⁴. I zgodnie z tą deklaracją pokazywał osobliwości krytyki związanej z tym dziełem i przekonywał, że w konstelacji „Wyzwolenia” odzwierciedlają się najważniejsze właściwości krytyki literackiej epoki. W ujęciu Głowińskiego widać jednak, że najistotniejszym impulsem do tych „ujawnień” było samo dzieło Wyspiańskiego, jego oryginalność, pobudzająca/stymulująca – zdaniem badacza – do interpretacyjnej pomysłowości, do podejmowania szerokiej i zróżnicowanej problematyki i pokazywania krytycznego kunsztu. A znakomite, poprzez połączenie analitycznej precyzji, porównawczych ujęć i szerokiego kontekstu pojęciowego rozważania warszawskiego badacza zamykają się w granicach badań nad krytyką literacką danej epoki.

¹²T R.R. Trilling, *Ruins in the Realm of Thoughts...*, s. 147.

¹³J. Sławiński, *Krytyka literacka jako przedmiot badań historycznoliterackich*, [w:] tegoż, *Prace wybrane*, t. IV, Kraków 2000, s. 149-150.

¹⁴M. Głowiński, *Konstelacja „Wyzwolenia”*, „Pamiętnik Literacki” 1990, nr 2, s. 35.

W poświęconym badaniom nad krytyką literacką tekście Janusza Sławińskiego uwagi na temat konstelacji pojawiły się w ramach omawiania jednej z pięciu perspektyw badawczych, istotnych w badaniach nad historią krytyki – perspektywy obejmującej „świadczenia recepcji literatury w jakimś czasie i środowisku”¹⁵. I podporządkowane zostały (podobnie jak wszystkie konstatacje dotyczące różnorodności krytycznoliterackich wypowiedzi, sposobów ich funkcjonowania i możliwości analizowania) naczelnemu celowi teoretyczno-metodologicznego modelu badań nad krytyką, czyli odtworzeniu poszczególnych jednostek oraz całego procesu historycznoliterackiego:

Poszczególne przekazy podlegać może jednocześnie różnym interferującym zaszerzegowaniom: jest elementem „konstelacji” współbudującej fakt literacki, składnikiem twórczości danego krytyka, należy do zbioru tekstów reprezentujących jakąś szkołę krytyczną, wchodzi do grupy wypowiedzi składających się na sformułowaną poetykę danego prądu, i tak dalej, i tak dalej. Za każdym razem inaczej lokuje się w porządku jednostek procesu historycznoliterackiego¹⁶.

Wypowiedzi krytyczne w obrębie konstelacji stanowią – zdaniem Sławińskiego – istotny komponent faktu literackiego, czyli całości tworzonej przez dzieło wraz z jego odbiorem w określonych warunkach socjalno-literackich. Warszawski teoretyk kładzie przy tym szczególny nacisk na to, że tylko taka, budowana na mocy różnorodnych i wielostronnych relacji całość (a nie sam utwór) jest jednostką procesu historycznoliterackiego. A projektowane na tych przekonaniach badania nad krytyką literacką mają „efektywnie uczestniczyć w zintegrowanej historii literatury”¹⁷. Wpisane więc zostają w naczelną zasadę odtwarzania istniejących kiedyś relacji, historycznej zobiektywizowanej rekonstrukcji.

W proponowanym tu modelowym ujęciu konstelacji krytycznych szczegółowe rozpoznania Sławińskiego, dotyczące wielostronnych relacji między dziełem literackim i odnoszącymi do niego tekstami, między samymi tekstami konstelacyjnymi oraz między tymi tekstami a „bezglóśną opinią publiczności” odgrywają znaczącą rolę. Jednak zasadnicze rozumienie zarówno samej konstelacji krytycznej, jak i celów jej badania jest radykalnie odmienne.

Różnice te wynikają, po pierwsze, z idącego tropem rozpoznań Waltera Benjamina, przekonania, że badacz/historyk nie tyle odtwarza/rekonstruuje „naturalnie istniejącą”, ile konstruuje konstelację. I dokonuje tego, zestawiając heterogeniczne elementy, pochodzące zarówno z teraźniejszości historycznego zjawiska, jak i współczesności jego badacza, a więc uwzględniając także samego siebie i własną perspektywę jako element konstelacji. W przypadku konstelacji krytycznych konstruowanych wokół konkretnego tekstu literackiego konsekwencją takiego myślenia jest również współobecność tekstów krytycznych powstających w różnym czasie (od pierwszych tekstów aż do „współczesności badacza”). Mamy więc do czynienia z konstelacją, która jest synchroniczna i diachroniczna zarazem, a ściślej rzecz ujmując – w układzie konstelacyjnym diachroniczność (historycznie uwarunkowane teksty) staje się synchroniczna. Przy uwzględnieniu „historycznej teraźniejszości” poszczególnych tekstów najistotniejsze stają się, z jednej strony, wytwarzane przez nie relacje (budowane w zmieniających się okolicznościach i kontekstach od-

¹⁵J. Sławiński, *Krytyka literacka...*, s. 147.

¹⁶Tamże, s. 150.

¹⁷Tamże.

bioru tego samego tekstu literackiego). A z drugiej strony – jak pisał Adorno – „poznanie przedmiotu w jego konstelacji jest poznaniem procesu, który ten przedmiot w sobie zakumulował”¹⁸.

Po drugie, stawką w tworzeniu tak pomyślanej konstelacji jest nie tyle pokazanie, jak w toku recepcji zmienia się sposób rozumienia konkretnego dzieła literackiego; czy, jak i na ile to dzieło zostało rozpoznane i nie tyle – jak chce Sławiński – współtworzenie poprzez historię krytyki historii literatury, ile sama krytyka i ujawniany w ramach różnorodnych warunków i zależności wewnętrzkonstelacyjnych status języków krytycznych. Taki, konstelacyjny model historii krytyki literackiej nie redukuje krytyki literackiej ani do dyskursu sekundarnego wobec literatury (jak to ma miejsce w historii recepcji danego dzieła), ani do sposobu wyrażania/formułowania konkretnych filozoficznych, politycznych, społecznych, kulturowych idei (jak dzieje się to w przypadku badania krytyki literackiej w perspektywie określonych prądów czy programów literackich), ani do poziomu realizacji konkretnych (politycznych, programowych, osobistych) celów. Pozwala natomiast na uruchomienie relacji pomiędzy poszczególnymi tekstami i poszczególnymi perspektywami badawczymi, które te teksty uruchamiają, na postrzeganie ich wzajemnych, zmieniających się, układów i powiązań. Pozwala więc na jednoczesne uchwycenie krytyki literackiej w jej pojedynczych odsłonach, tj. w poszczególnych tekstach krytycznoliterackich – jako zapisanego świadectwa lektury kumulującej w danym historycznie czasie określone sposoby odczytania tekstu literackiego, oczekiwania odbiorcze, kryteria wartościowania, pozycjonowanie krytyki literackiej w polu literatury, wybory dokonywane przez konkretnego krytyka. Oraz – w konstelacyjnych układach – jako „migoczącą”, zmienną całość, w której teksty krytycznoliterackie ujawniają, we wzajemnych relacjach, swoje znaczenia, uwikłania, ograniczenia czy roszczenia, „odbijają” znaczące przebiegi myślowe i uwarunkowania w polu literatury (np. Jakie podstawowe kategorie czytania literatury ujawniają się w takiej konstelacji i co je warunkuje? Kto pisze, z jakiego miejsca i jak to jest pozycjonowane w ówczesnym życiu literackim? Jaka jest skala i kontekst ocen konkretnego tekstu literackiego i na ile pokrywają się one z politycznymi czy światopoglądowymi podziałami? Jak perspektywa współczesności badacza zmienia wagę i znaczenia poszczególnych tekstów krytycznych?).

Konstelacje krytyczne dają więc możliwość pokazania krytyki w całej jej „materialności”, złożoności, nieciągłości i zmienności, bez ograniczających ją prób hierarchizowania i przyporządkowywania do „postępowania klasyfikującego”, eliminującego zdaniem Adorna, specyfikę badanego przedmiotu¹⁹. Zbudowany na takim rozumieniu konstelacji model badania krytyki literackiej jest zatem nie tyle ściśle pojętą metodą badawczą, lecz działa według mechanizmu podobnego „konstelacyjnej analizie”, która – jak pisał Ryszard Nycz – „opłata przedmiot otwartą, pełną luk i szczelin siecią różnorodnych (w tym sprzecznych) pojęć, które niejako «indagują» i aktywują stłumione czy zatarte jego sploty i warstwy, wyprowadzając na powierzchnię i czyniąc dostępną poznaniu jego unikatową złożoną teksturę”²⁰.

¹⁸T.W. Adorno, *Dialektyka negatywna*, przekł. i wstęp K. Krzemieniowa, Warszawa 1986, s. 223–227, cyt. za: R. Nycz, *Lekcja Adorna: tekst jako sposób poznania, albo o kulturze jako palimpseście*, „Teksty Drugie” 2012, nr 3, s. 44.

¹⁹„Konstelacja rzuca światło na specyfikę przedmiotu, która dla postępowania klasyfikującego jest obojętna lub uciążliwa” – T.W. Adorno, *Dialektyka negatywna*, s. 44.

²⁰R. Nycz, *Lekcja Adorna*, s. 44. Nycz wskazuje, że nie sposób przekształcić konstelacyjnej analizy w metodę, konstelacja jest bowiem zbyt zmienna, elastyczna i idiosynkratyczna.

SŁOWA KLUCZOWE:

konstelacja

dyskurs krytyczny

ABSTRAKT:

Celem artykułu jest wykorzystanie astronomicznej metafory konstelacji do badania krytyki literackiej. Wychodząc od kluczowych dla statusu pojęcia „konstelacji” ustaleń Waltera Benjamina, używającego tej metafory do refleksji o badaniu historii, poprzez Adorniańskie korekty sytuujące konstelację w polu badań estetycznych i proponowany przez Renée R. Trilling konstelacyjny model lektury, a także sposoby dotychczasowego wykorzystywania tej metafory w polskich badaniach nad krytyką, niniejszy szkic zmierza do ukazania konstelacji jako sposobu ujmowania krytyki literackiej bez totalizujących, ujednolicających klasyfikacji. Pokazuje, że „konstelacja krytyczna” pozwala na wydobycie jednostkowości dyskursów krytycznych, przy jednoczesnym odsłonięciu ich relacyjności i wielowymiarowego uwikłania w warunki pola literackiego (ze współczesnością ich badacza włącznie). Proponuje konstelacyjny model badania krytyki literackiej.

historia sztuki

dialektyka

KONSTELACJA KRYTYCZNA

NOTA O AUTORZE:

Katarzyna Trzeciak – badaczka i krytyczka literatury, doktor literaturoznawstwa, stypendystka Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego. Zajmuje się estetyką i filozofią literatury, a także najnowszymi teoriami i metodologiami badań literackich. Publikowała m.in. w „Czasie Kultury”, „Wielogłosie”, „Pamiętniku Literackim”.

Dorota Kozicka – badaczka i krytyczka literatury, adiunkt w Katedrze Krytyki Współczesnej Wydziału Polonistyki na Uniwersytecie Jagiellońskim. Zajmuje się literaturą najnowszą oraz badaniami nad krytyką literacką. W ramach tych ostatnich zainteresowań opublikowała książki „Chamuły”, „gnidy” i „przemilczacze”. *Antologia dwudziestowiecznego pamfletu polskiego* (2011) oraz *Krytyczne (nie)porządki: studia o współczesnej krytyce literackiej w Polsce* (2012). Obecnie prowadzi grant *Konstelacje krytyczne. Strategie krytyki literackiej XX i XXI wieku*. |

Literatura wojenna – szanse na powstanie syntezy

Sławomir Buryła

Wprowadzenie

Interesuje mnie pytanie o syntezę tematyki wojennej w literaturze współczesnej i najnowszej. Nie powstała dotąd praca, która by z rozmachem równym monumentalnej monografii Jerzego Świącha analizowała epikę, lirykę i dramat pod kątem obecności w nich problematyki „czasów pogardy”¹. Nim przejdę do szczegółowych rozważań, poczynię ogólniejsze spostrzeżenia ważne dla kształtu przyszłej syntezy.

W refleksji nad II wojną światową od dwóch dekad dominuje dynamicznie rozwijający się namysł nad Szoah. Tematy polsko-żydowskie od momentu ukazania się *Sąsiadów* są przedmiotem licznych debat w radiu, telewizji, prasie i internecie². Mniej więcej od tego czasu wydziela się też jako osobną literaturę Zagłady. W PRL tego nie czyniono, widząc w niej zapis martyrologii narodu polskiego. Obecnie refleksja nad problematyką Holokaustu stanowi autonomiczną dyscyplinę naukową. Jej odmiennność, a zarazem rangę potwierdza synteza *Literatura polska wobec Zagłady (1939–1968)*³. Wypada przywołać jeszcze dwa inne ujęcia całościowe.

¹ J. Świąch, *Literatura polska w latach II wojny światowej*, Warszawa 1997. Swoistym suplementem do tej monografii jest *Nowy styl, nowe pióra. Antologia krytyki i eseistyki 1939–1945* (oprac. J. Świąch, A. Wójtowicz, Lublin 2015). We wprowadzeniu zatytułowanym *Wojna z bliska i z daleka* czytamy: „W antologii naszej pragniemy zaoferować na wybranych przykładach całościowy obraz tego pisarstwa” (s. 10).

² Zob. P. Forecki, *Od „Sąsiadów” do „Strachu”. Spory o polsko-żydowską przeszłość i pamięć w debatach publicznych*, Poznań 2010.

³ *Literatura polska wobec Zagłady (1939–1968)*, red. S. Buryła, J. Leociak, D. Krawczyńska, Warszawa 2012. Aktualnie trwają prace nad kontynuacją tej publikacji. Od 2016 roku realizowany jest projekt grantowy *Reprezentacje Zagłady w kulturze polskiej (1939–2015)*. W jego ramach pracuje kilkunastu badaczy z różnych dyscyplin naukowych. Zespołem kieruje prof. Sławomir Buryła. W niedługim czasie planowane jest rozpoczęcie prac nad kolejnym projektem będącym syntetycznym omówieniem tematyki Zagłady w piśmiennictwie polskim od roku 1968 do czasów obecnych.

Obydwa ujawniają ambicje transdyscyplinarne. *Następstwa zagłady Żydów. Polska 1944–2010* łączą bowiem perspektywę literaturoznawczą, historiograficzną, kulturoznawczą, politologiczną i socjologiczną⁴. Wydane zaś w 2017 roku *Ślady Holokaustu w imaginarium kultury polskiej* sięgają zarówno do dzieł z obszaru piśmiennictwa, jak i sztuk wizualnych⁵.

Wymienione powyżej opracowania naukowe, mimo że – z wyjątkiem *Literatury polskiej wobec Zagłady (1939–1968)* – nie spełniają wymogu stawianego klasycznej syntezie, dążącej do wyczerpania zagadnienia, jako takie nie mają swojego odpowiednika w badaniach nad piśmiennictwem powojennym dotyczącym „czasów pogardy”. Jedyne, czym dysponujemy w tym obszarze, to książki omawiające dorobek poszczególnych pisarzy albo – co o wiele rzadsze – ujmujące jakieś konwencje estetyczne z perspektywy większego odcinka czasu (jak choćby rozprawa Anny Sobolewskiej o psychologizmie)⁶ lub prezentujące przekrojowo problemy i motywy związane z wydarzeniami z lat 1939–1945 (m.in. obraz Września 1939, walk o Westerplatte)⁷.

Spośród publikacji o charakterze syntetycznym wypadałoby jeszcze przywołać co najmniej trzy tomy zbiorowe. W latach siedemdziesiątych pojawiał się ważny tom *Literatura wobec wojny i okupacji*⁸. Prozie i poezji II wojny światowej nieco miejsca poświęcił Święch w *Nowoczesności*⁹. W 2011 roku ukazała się *Wojna i postpamięć*¹⁰. Spora część zawartych w niej szkiców dotyczy czasów pogardy widzianych przez pryzmat literatury europejskiej, a poszczególni autorzy koncentrują się nie tylko na źródłach piśmienniczych, ale też filmowych czy teatralnych.

Wspomniana na początku ekspansja badań nad poezją i prozą Zagłady przejawia się także w zawłaszczaniu niektórych obszarów doświadczenia wojennego. Tymczasem z łatwością znajdziemy zjawiska, które nie jest łatwo przypisać do jednego z dwóch obszarów – polskiego lub żydowskiego. Na trudności te wskazuje Arkadiusz Morawiec w monumentalnej monografii literatury lagrowej¹¹. Jeśli w dobie PRL-u los Żydów w nazistowskich obozach stanowił fragment literatury lagrowej (a szerzej wojny i okupacji), to obecnie proza obozowa stała się „podgrupą” prozy Holokaustu.

Relacje polsko-żydowskie w imaginarium społecznym obejmują wiele punktów styecznych i konfliktowych zarazem. Należy do nich jeden z komponentów doświadczenia lagrowego – „pociąg śmierci”; dziś niemal automatycznie kojarzony z losem społeczności żydowskiej.

⁴ *Następstwa zagłady Żydów. Polska 1944–2010*, red. F. Tych, M. Adamczyk-Garbowska, Lublin 2011.

⁵ *Ślady Holokaustu w imaginarium kultury polskiej*, red. J. Kowalska-Leder, P. Dobrosielski, I. Kurz, M. Szpakowska, Warszawa 2017.

⁶ Zob. m.in. A. Sobolewska, *Polska proza psychologiczna (1945–1950)*, Wrocław 1979.

⁷ S. Rogala, *Echa września 1939 w polskiej prozie literackiej w latach 1945–1969*, Kraków 1981; K. Zajączkowski, *Literatura w procesie kształtowania się miejsca pamięci po 1945 roku*, [w:] tegoż, *Westerplatte jako miejsce pamięci 1945–1989*, Warszawa 2015. Dodajmy, że książka Rogali – z oczywistych powodów – nie obejmuje tekstów literackich, które pojawiły się w ciągu ostatnich czterech dekad. Ich liczba znaczenie wzrosła po roku 1989. Wrzesień domaga się nowej, aktualnej monografii naukowej. Pięć wybranych zagadnień przekrojowych (w tym tematykę lagrową, motywy wojenne w prozie pokolenia ’56) omawiam w książce *Rozrachunki z wojną* (Warszawa 2017).

⁸ *Literatura wobec wojny i okupacji*, red. M. Głowiński, J. Sławiński, Wrocław 1976. Do najbardziej znanych szkiców z tego tomu należy *Wojna i forma* Marii Janion. Zob. też artykuły Janion poświęcone tematyce wojennej zgromadzone w książce *Placz generała. Eseje o wojnie*, Warszawa 1998.

⁹ J. Święch, *Nowoczesność. Szkice o literaturze polskiej XX wieku*, Warszawa 2006.

¹⁰ *Wojna i postpamięć*, red. Z. Majchrowski, W. Owczarski, Gdańsk 2011.

¹¹ A. Morawiec, *Literatura w lagrze, lager w literaturze. Fakt – temat – metafora*, Łódź 2009, s. 21.

Tymczasem „pociągi śmierci” przywoziły na miejsce kaźni również nie-Żydów. Za sprawą choćby prac Raula Hilberga, Zygmunta Baumana czy Enza Traversa kolej stała się synekdochą „ciemnej strony” nowoczesności¹². Wojciech Tomasik stwierdza: „Jeśli pomnikiem XIX stulecia, epoki pary i elektryczności, pozostanie parowóz, to stulecie następne, jakie przeszło do historii pod nazwą wieku totalitaryzmów, może być wyobrażone [...] w formie towarowego wagonu, którego stacją przeznaczenia był nazistowski obóz śmierci”¹³.

Niepojęte w swej skali deportacje ludności Europy Wschodniej były dziełem sowieckiej inżynierii społecznej. „Natychmiastowość” śmierci w nazistowskich obozach nie może nam przesłaniać rozłożonej zwykle w czasie eksterminacji całych narodów i klas społecznych. „Pociągi śmierci” służyły do przemieszczania olbrzymich mas ludzkich w komunistycznym ZSRR¹⁴. Zaświadcza o tym piśmiennictwo dotyczące sowieckich łagrów¹⁵.

Kryzys syntezy

Cechą współczesnej refleksji humanistycznej jest spojrzenie skoncentrowane na jednym tekście, postrzegające go jako obiekt samoistny i autonomiczny. To dziedzictwo po tradycji poststrukturalistycznej i postmodernistycznej. Podobnie jak oderwanie dzieła od kontekstu historycznego, społecznego, politycznego, co prowadzi do jego zubożenia – widzenia poza rzeczywistością, w której pisarz i – pośrednio – dzieło są zakotwiczeni. Literatura wojenna zaś – zwłaszcza ta oparta na doświadczeniu – czytana poza biografią autora traci znaczący kontekst interpretacyjny.

Z czego wynika kryzys syntezy? Decydują o tym czynniki różnej proveniencji. Wymieńmy niektóre z nich.

Nie ulega wątpliwości, że w przeciwieństwie do studiów z obszaru mikropoetyki, analizy dorobku poszczególnych twórców – finalizowana zazwyczaj w postaci klasycznej biografii naukowej¹⁶ – praca nad ujęciem przekrojowym wymaga innego rodzaju kompetencji. Nie może się jej podjąć badacz będący na początku czy we wczesnej fazie swej drogi naukowej. Czasu, jaki należy poświęcić lekturze, nie da się zawęzić do kilku czy nawet kilkunastu lat. Potrzeba na to wieloletnich studiów.

Wielości literatury podmiotowej towarzyszy stale przyrastająca liczba prac podejmujących wybrane motywy wojenne w rodzimej prozie, poezji i dramacie. Pojawia się wątpliwość, czy dla tak

¹²Zob. R. Hilberg, *Zagłada Żydów europejskich*, przeł. J. Giebułtowski, Warszawa 2014; Z. Bauman, *Nowoczesność i Zagłada*, przeł. T. Kunz, Kraków 2009; E. Traverso, *Europejskie korzenie przemocy nazistowskiej*, przeł. A. Czarnacka, Warszawa 2001.

¹³W. Tomasik, *Maszyna na wystawie. Szlakiem Tuwimowskiej „Lokomotywy”*, [w:] tegoż, *Ikona nowoczesności. Kolej w literaturze polskiej*, Wrocław 2007, s. 235.

¹⁴T. Snyder, *Skrwawione ziemie. Europa między Hitlerem a Stalinem*, przeł. B. Pietrzyk, Warszawa 2015. Topos „pociągów śmierci” zwolennikom tezy o podobieństwie między stalinowskim komunizmem i nazizmem dostarczy jednego istotnego argumentu: dwa zbrodnicze systemy wykorzystywały zdobycze nowoczesnej techniki do realizacji swych ludobójczych praktyk.

¹⁵Dotychczas najpoważniejszym opracowaniem syntetycznym tej tematyki jest monografia Izabelli Sariusz-Skąpskiej *Polscy świadkowie GULagu. Literatura łagrowa 1939–1989*, wyd. 2, Kraków 2002.

¹⁶Na temat różnych jej modeli zob. A. Całek, *Biografia naukowa: od koncepcji do narracji. Interdyscyplinarność, teoria, metody badawcze*, Kraków 2013.

olbrzymiego materiału (z obszaru literatury podmiotowej i przedmiotowej), jaki należałoby podać refleksji, nie powinno się powołać zespołu doświadczonych badaczy, z których każdy przygotowałby odpowiedni fragment z całości. Z pewnością jest to rozwiązanie, które wypada brać pod uwagę przy tak rozległym zespole źródeł wymagających analizy. Warunkiem powodzenia rozległej syntezy jest współpraca grona naukowców obeznanych z piśmiennictwem źródłowymi, ale i opracowaniami historiograficznymi oraz literaturoznawczymi dotyczącymi II wojny światowej.

Niedostatek ujęć całościowych po części wynika również ze swoistej mody preferującej *case study*. Widać to nie tylko w literaturoznawstwie czy kulturoznawstwie, ale i w historiografii. Skupiamy się obecnie na mikrohistorii, a nie makrohistorii. Poza tym w metodologii historiografii – ale też literaturoznawstwa i kulturoznawstwa – następuje zwrot w stronę studiów nad zwierzętami, rzeczami, *oral history*¹⁷. Historia literatury sytuuje się w tle głównego nurtu zainteresowań.

Kryzys syntezy trzeba również łączyć ze zjawiskami zachodzącymi we współczesnej cywilizacji. Obserwujemy przecież od kilkudziesięciu lat wyraźny odwrót od refleksji w perspektywie „długiego trwania”, dominację prezentyzmu i podejścia ahistorycznego. Widać tendencję do myślenia poza kontekstami historycznymi i kulturowymi. Z pewnością jest to kolejne z pokłosie postmodernistycznej tezy o zmierzchu wielkich narracji. Terry Eagleton, mówiąc o przesunięciach w polach badawczych młodszych przedstawicieli nauk humanistycznych i społecznych, pisze z charakterystyczną dla siebie ironią:

Tym, co jest teraz sexy, jest seks. Na rozhukanych krańcach akademii zainteresowanie francuską filozofią ustąpiło miejsca fascynacji francuskimi pocałunkami. W niektórych kręgach kulturowych polityka masturbacji wzbudza znacznie większe zainteresowanie niż polityka Bliskiego Wschodu¹⁸.

Jeśli mimo to zgodzimy się, że synteza jest wciąż możliwa, interesująca dla czytelnika i potrzebna, powstaje pytanie dotyczące kompozycji. Może należałoby ją oprzeć na innych podstawach – na przykład na uporządkowaniu nie gatunkowym, wedle prądów czy grup literackich, a tematycznym. Wydaje się, że można zaproponować co najmniej kilka rodzajów uporządkowań tematycznych. Chcę się w tym miejscu upomnieć o jedno z nich. Chodzi o analizę pojęcia męskości w prozie i poezji o II wojnie światowej. Choć niewiele jest w kulturze koincydencji bardziej oczywistych niż męskość i wojna, dopiero niedawno powstała monografia odnosząca do siebie te dwa pojęcia¹⁹. Jej autor – Tomasz Tomasik – czyni to jednak tylko wobec tekstów pokolenia „Sztuki i Narodu”. Do omówienia pozostaje proza i poezja polska doby PRL.

¹⁷Zob. m.in. *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki*, red. E. Domańska, Poznań 2010.

¹⁸T. Eagleton, *Polityka amnezji*, [w:] tegoż, *Koniec teorii*, przeł. B. Kuźniarz, Warszawa 2012, s. 10.

¹⁹T. Tomasik, *Wojna – męskość – literatura*, Słupsk 2013. Prekursorska książka Tomasza Tomasika wskazuje na znaczący kontekst poznawczy dla badań nad doświadczeniem okupacyjnym i frontowym. Jest nią generacja akowska oraz czynniki, które ukształtowały tę formację. Mit młodzieży akowskiej domaga się zresztą konfrontacji z mitem „żydowskich Kolumbów”. Na płaszczyźnie symbolicznej „żydowscy Kolumbowie” odwoływali się do dni militarnej chwały narodu wybranego, a powstanie w getcie traktowali bardziej w kategoriach sprawdzianu męskości i przełamania stereotypów o wrodzonym tchórzostwie niż wiary w sukces militarny, jednocześnie ich biografie realizują niekiedy wzorcowe biografie młodzieży akowskiej. Pisałem o tym szerzej w szkicu *Żydowscy Kolumbowie* w książce *Tematy (nie)opisane* (Kraków 2013). Mówiąc o ujęciach syntetycznych kategorii męskości w kontekście wojny, trzeba odnotować najnowszą książkę *Hegemonia i trauma* Wojciecha Śmieja. Zob. W. Śmieja, *Hegemonia i trauma. Literatura wobec dominującej fikcji męskości*, Warszawa 2016.

Autor przyszej syntezy związków męskości i wojny musi odwołać się do lat 1918–1939. Ścieranie się światopoglądu militarystycznego i pacyfistycznego oddają *Żołnierze* Adolfa Rudnickiego. Józef Wróbel w *Mierze cierpienia* tak pisze o wymowie tej powieści:

Wojna ma być sprawdzianem i żołnierzy, i społeczeństwa, które pielęgnuje małe, niegroźne dla nikogo prócz jego samego mity, które nieświadomie gloryfikuje własną słabość, które fascynuje się tym, co pozorne – takie wnioski mógł wyciągnąć uważny i nieuprzedzony czytelnik. Trzeba będzie zapłacić za anachroniczne marzenia, za opóźnienie cywilizacyjne, za brak spójnej wizji narodu jako całości i za brak programu nowoczesnego wychowania jednostek i zbiorowości²⁰.

Jednak dogłębna analiza musi sięgnąć jeszcze dalej – do tradycji sarmackiej i romantycznej. Żołnierz i konspirator z czasów pogardy był sukcesorem dawnego rycerza, sarmackiego wojownika, napoleońskiego i legionowego ułana, a w połowie lat trzydziestych awansował do rangi najważniejszej – propagandowo eksponowanej – figury męskiej identyfikacji tożsamościowej²¹.

Synteza tematyczna jest zatem propozycją wartą przemyślenia. Musimy jednak mieć też świadomość możliwych niebezpieczeństw. Podstawowe jest następujące – odrzucając układ zgodny z chronologią powstawania poszczególnych tekstów, porzucamy zestaw najróżniejszych czynników politycznych warunkujących sposoby mówienia o wojnie w PRL. Oczywiście, możliwa jest też monografia tematyczna uwzględniająca porządek chronologiczny.

Imaginarium społeczne

W przypadku syntezy wojennej istotne jest określenie relacji między tekstem a imaginariem społecznym. Henryk Markiewicz wylicza możliwe punkty odniesień. Chodzi

[w pierwszym planie o] interpretację utworów literackich [...], oddziaływanie literatury jako tradycji na dalszy rozwój własny. Na planie dalszym, krzyżującym się z historią kultury literackiej – pojawiają się tu takie problemy, jak: 1) społeczny zasięg i rozwarstwienie odbiorczej publiczności literackiej; 2) literackie sytuacje komunikacyjne i odpowiadające im instytucje; 3) czytelnicze motywy i preferencje; 4) sposoby identyfikacji, interpretacji i wartościowania literatury; 5) pozycja i funkcjonalne odmiany odbioru literatury w całokształcie życiowej aktywności publiczności czytelniczej; 6) oddziaływanie literatury na inne dziedziny kultury symbolicznej; 7) przekształcenia, jakie powoduje ona w ideologii, mentalności i zachowaniu odbiorców²².

²⁰J. Wróbel, *Miara cierpienia. O pisarstwie Adolfa Rudnickiego*, Kraków 2004, s. 226.

²¹W formułowanych w latach trzydziestych programach wychowawczych – tych zalecanych do szkół oraz tych wywodzonych z literackiej tradycji – wyraźnie ujawniała się tendencja militarystyczna. Wartościowe wychowawczo okazywało się przede wszystkim to, co wyrastało z żołnierskiego dziedzictwa. Militaryzacja kultury oznaczała także jej maskulinizację (T. Tomasik, *Wojna – męskość – literatura*, s. 165-166). Rangę lat trzydziestych dla uformowania się zespołu autorytetów i wartości dobrze dokumentuje szkic Tomasika pt. *Mitologia męskości w „Kamieniach na szaniec” Aleksandra Kamińskiego*. Geneza tej powieści ma ideologiczny charakter. Badacz słusznie przypomina, że „[m]iała ona pełnić funkcję podręcznika młodego konspiratora i dywersanta, a po podziale Szarych Szeregów w listopadzie 1942 roku uznano ją za lekturę stosowną dla Bojowych Szkół, czyli harcerzy w wieku 15-17 lat zaangażowanych w mały sabotaż” (T. Tomasik, *Wojna – męskość – literatura*, s. 214).

²²H. Markiewicz, *Dylematy historyka literatury*, „Pamiętnik Literacki” 1986, nr 4, s. 19-20.

Z punktu widzenia tematyki wojennej oraz jej wyjątkowego miejsca w świadomości społecznej za prymarne dla przyszłej monografii należy uznać punkty 4, 5, 6 i 7.

Nie trzeba nikogo przekonywać o fundamentalnym wpływie czasów pogardy na świadomość Polaków. Dwie znaczące monografie ostatniej dekady – *Wielka trwoga* Marcina Zaremby oraz *Prześlona rewolucja* Andrzeja Ledera – w pełni oddają rangę doświadczenia wojennego dla uformowania się sfery samoidentyfikacji i stereotypów. Pierwsza z nich analizuje znaczenie hitlerowskiej okupacji dla sfery moralności oraz mentalności, druga, nie bagatelizując tych obszarów, włącza je w zagadnienia awansu ekonomicznego i cywilizacyjnego²³.

W połowie lat siedemdziesiątych Janusz Sławiński stwierdzał: „Wojna wstrząsnęła całym systemem naszej literatury; była przełomem, który poprzez swoje wielorakie skutki dzieje się jakby nadal w świadomości literackiej”²⁴. Dopiero jednak dokładniejsza kwerenda pozwoliłaby doprecyzować odpowiedź i określić precyzyjnie krąg koniecznych analiz. O jakie zagadnienie tu chodzi? Dotyczy ono tego, co trzeba nazwać „śladami wojny w imaginarium kultury polskiej”²⁵. *Ślady Holokaustu w imaginarium kultury polskiej* wskazują na charakter przyszłej pracy. Oto jak ich autorzy formułują zakres własnych poszukiwań:

Przeptyw śladów Zagłady w polskim imaginarium biegnie nie tylko w kierunku tematów i zjawisk, które nie mają związku z Holokaustem jako wydarzeniem historycznym. Interesująca jest również ich cyrkulacja między różnymi formami i obiegami kultury, obejmującymi teksty literackie i naukowe, wypowiedzi publicystyczne, filmy i seriale, spektakle teatralne, nagrania oraz zdjęcia upubliczniane przez internautów, wpisy na portalach internetowych czy uliczne graffiti. Te zróżnicowane formy i media kultury interferują z różnorodnymi wspólnotami pamięci – rodzinnymi, rówieśniczymi, etnicznymi, religijnymi, klasowymi²⁶.

Tak wytyczony obszar badań wobec tematyki wojennej jest niezwykle trudny do zrealizowania. Gdyby więc wzorem *Śladów Holokaustu w imaginarium kultury polskiej* przygotować publikację odnotowującą „ślady wojny”, to należałoby się zmierzyć ze znacznie bogatszym materiałem niż w przypadku Zagłady. Dokładnie mówiąc, przesłедzenie wszystkich przedstawień wojny w teatrze, publicystyce, literaturze, filmie, kinie, bogatej sferze popkultury byłoby zadaniem nie tylko nader czasochłonnym, ale wręcz niewykonalnym. Celem winno być zatem odnotowanie (uwzględnienie w refleksji) nie wszystkich obrazów odsyłających wprost czy pośrednio do czasów pogardy, lecz tych najbardziej znaczących (choć nie zawsze artystycznie ciekawych), tych symptomatycznych; idzie o skonstruowanie mapy-przewodnika po literaturze, teatrze, filmie, kinie, kulturze popularnej dotyczącej II wojny światowej²⁷.

²³M. Zaremba, *Wielka trwoga. Polska 1944–1947. Ludowa reakcja na kryzys*, Kraków 2012; A. Leder, *Prześlona rewolucja. Ćwiczenia z logiki historycznej*, Warszawa 2014.

²⁴J. Sławiński, *Zaproszenie do tematu*, [w:] *Literatura wobec wojny i okupacji*, red. M. Głowiński, J. Sławiński, Wrocław 1976, s. 15.

²⁵„Imaginarium to nie tyle treści przekazów czy zawartość którejś z wielu zbiorowych pamięci, ile społeczne ramy określone za pomocą rozpoznawalnych znaków i praktyk, które dla użytkowników mogą nieść różne konotacje aksjologiczne i tożsamościowe”. Tak definiują kategorię imaginarium autorzy *Śladów Holokaustu w kulturze polskiej* (s. 14).

²⁶Tamże, s. 14.

²⁷Oczywiście, topika wojenna pozostaje wciąż dla nas wyzwaniem, takim samym jak topika Holokaustu.

Kwestia datacji

Jedną z wątpliwości, jakie muszą rozstrzygnąć autorzy przyszłej syntezy, dotyczy sprawy datacji. Kiedy rozpoczyna się powojenna historia literatury polskiej? Zazwyczaj w periodyzacjach historycznoliterackich przyjmowano rok 1945. Jednak coraz wyraźniej zaznacza się stanowisko tych, którzy wskazują na lato (lipiec) 1944 roku jako początek literatury współczesnej²⁸. Dariusz Kulesza w studium *Przełom? Lata 1944–1948 w literaturze polskiej* przekonuje, że 1944 „wyznacza nie tylko początek polskiej literatury powojennej, ale także koniec literatury lat drugiej wojny światowej”²⁹. Szukając specyfiki pisarstwa wojennego, powstającego *hic et nunc*, Kulesza wyjątkową rolę przyznaje generacji Kolumbów, akcentując odmiennność ich dorobku artystycznego na tle przedstawicieli starszego pokolenia (dodajmy też, że nie bez znaczenia są tu też specyficzne biografie młodzieży akowskiej oraz autorów z kręgu „Sztuki i Narodu”). Pojawienie się i tragiczne odejście jego reprezentantów wyznacza początek, ale też koniec dramaturgii, prozy i poezji wojennej.

Można przywołać jeszcze jedną przesłankę na rzecz daty 1944. Teksty zrodzone i publikowane po przejściu frontu wschodniego, na terenach uwolnionych spod jarzma hitleryzmu, rodziły się w nowej rzeczywistości. Dałoby się wskazać wiele jej cech, ale prymarna jest sytuacja egzystencjalna pisarza tworzącego już w świecie po Katastrofie. Są to zatem przekazy utrwalane *post factum*, a nie *hic et nunc*, jak poezja Baczyńskiego czy Gajcego. Co nie pozostaje bez wpływu na kształt przekazu.

Kiedy wojna się kończy? Rzecz prosta, nie chodzi o uściślenia polityczne i rozstrzygnięcie starego sporu 8 czy 9 maja. Nie idzie też o znaną prawdę, że działania zbrojne faktycznie skończyły się na świecie 2 września 1945 roku – po podpisaniu aktu kapitulacji przez Japonię. Na płaszczyźnie prawdy psychologicznej, podobnie jak w dookolnym krajobrazie, zwłaszcza w okresie 1944/45–1948, wojna na ziemiach polskich ciągle trwała. Rzeczywistość wciąż przepełniała pożoga hitlerowskiej okupacji. Ludność nie czuła się wcale bezpiecznie³⁰. W małych miejscowościach oraz wsiach grasowały bandy złodziei, rabusiów i kryminalistów. Po przejściu władzy przez komunistów mieliśmy do czynienia z wojną domową. Do końca lat czterdziestych aktywność podziemia niepodległościowego była jeszcze duża. Oczekiwano wybuchu trzeciej wojny światowej (na nowo nadzieje te wzrosły wraz z konfliktem w Korei)³¹.

Keith Lowe, ukazując losy Europy w pierwszych kilkunastu miesiącach po wyzwoleniu, w znamienity sposób tytułuje swoją rozprawę – *Dziki kontynent*. Jak stwierdza, „historia Europy tuż po wojnie nie jest historią przede wszystkim odbudowy i uzdrowienia, lecz osuwania się w anarchię”³². Niestety, „nie istnieje książka, która by szczegółowo opisywała cały kontynent – Wschód i Zachód – w tym krytycznym i burzliwym okresie”³³.

²⁸Zob. T. Drewnowski, *Próba scalenia. Obiegi – wzorce – style. Literatura polska 1944–1989*, Warszawa 1997; S. Stabro, *Literatura polska 1944–2002*, Kraków 2002.

²⁹D. Kulesza, *Przełom? Lata 1944–1948 w literaturze polskiej*, [w:] tegoż, *Dwie prawdy. Zofia Kossak i Tadeusz Borowski wobec obrazu wojny w polskiej prozie lat 1944–1948*, Białystok 2006, s. 349.

³⁰Zob. np. zbiór reportaży M. Grzebałkowskiej, *1945. Wojna i pokój*, Warszawa 2015.

³¹Zob. m.in. Z. Woźniczka, *Trzecia wojna światowa w oczekiwaniach emigracji i podziemia w kraju w latach 1944–1953*, Katowice 1999.

³²K. Lowe, *Dziki kontynent. Europa po II wojnie światowej*, przeł. M.P. Jabłoński, Poznań 2013, s. 18.

³³Tamże.

Zapytajmy wprost: czy powojnie w Europie (czas od maja 1945) przynależy do historii literatury wojennej?

Uzgodnienie odpowiedzi na pytanie, kiedy wojna się kończy jest prymarne dla kanonu dzieł, które należałoby objąć refleksją. Czy winien się w nim znaleźć *Popiół i diament* Jerzego Andrzejewskiego? Albo czy należy uwzględnić teksty o dziejach żołnierzy niezłomnych i losy konspiracji niepodległościowej? Istnieje też grupa utworów, których akcja rozpoczyna się w czasach okupacji i trwa przez pierwsze lata po klęsce hitlerizmu. Wprowadzanie tu podziałów wynikających z granicy czasowej (8 maja 1945) byłoby czymś absurdalnym i naruszającym wewnętrzną spójność tekstu. Przywołajmy tylko *Popielec* Włodzimierza Kłaczyńskiego czy bardziej znanych *Kolumbów*. *Rocznik 20*. Romana Bratnego. W niektórych przypadkach takie postępowanie oznaczałoby usunięcie poza margines namysłu powieści wybitnych, tej rangi co *Pierścionek z końskiego włosia* Aleksandra Ścibora-Rylskiego³⁴.

Czy jako *appendix* – a może jako fragment głównego nurtu narracji – winna się znaleźć w przyszłej syntezie opowieść o funkcjonujących od 1945 roku obozach koncentracyjnych, wykorzystywanych przez komunistów do prześladowania swoich wrogów politycznych oraz ludność niemiecką? Czy zatem należy uwzględniać takie publikacje jak reportaże Marka Łuszczyny *Mała zbrodnia*³⁵?

Wreszcie, autorzy przyszłej monografii muszą postawić sobie pytanie o kryterium selekcji (poza aspektem czasowym). Jakie utwory należy brać pod uwagę? Czy jedynie te, w których obraz czasów pogardy wyznacza prymarny horyzont poznawczy, jest zasadniczym tematem? Czy uwzględniać również te dzieła, w których wojna stanowi główny motyw, ale nie jest on jedynym? Czy sięgać po te, w których odniesienia do hitlerizmu są ukryte pod maską paraboli, metafory?

Wojna – cenzura – komunizm

Namysł nad literaturą wojny i okupacji winien być wzbogacony o gruntowne kwerendy w Archiwum Akt Nowych w Warszawie. Do tych żmudnych i czasochłonnych poszukiwań przykładać należy wyjątkową wagę. Otwierają one bowiem przed nami szansę ujrzenia w pełniejszym świetle (z uwzględnieniem pełniejszego spektrum) artystycznych i ideowych artykulacji „epoki pieców”. Dokładne zapoznanie się ze zbiorami cenzury z pewnością wzbogaci naszą wiedzę o wojnie, pozwalając dostrzec tematy zakazane przez komunistyczny aparat represji³⁶. Zasoby Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk zgromadzone w AAN pozostają olbrzymim wyzwaniem badawczym³⁷. Wciąż nie znamy dokładniej ich zawartości. Wiemy bardzo niewiele o tym, w jakim stopniu oraz jakie teksty prozatorskie i poetyckie o II wojnie światowej zostały ocenzone – zatrzymane bądź „wyingerowane” przez pracowników GUKPPiW.

³⁴A. Ścibor-Rylski, *Pierścionek z końskiego włosia*, Warszawa 1991.

³⁵M. Łuszczyna, *Mała zbrodnia. Polskie obozy koncentracyjne*, Kraków 2017.

³⁶Zob. m.in. K. Budrowska, *Przeszłość ocenowana. GUKPPiW a obraz historii Polski w literaturze lat 1945–1958*, [w:] *też, Studia i szkice o cenzurze w Polsce Ludowej w latach 40. i 50. XX wieku*, Warszawa 2014, s. 35–40.

³⁷Zob. P. Krasoń, *Akta Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk w zasobie Archiwum Akt Nowych*, [w:] *Literatura w granicach prawa (XIX–XX w.)*, red. K. Budrowska, E. Dąbrowicz, M. Lul, Warszawa 2013.

Zatrzymane przez cenzurę Kamili Budrowskiej to przewodnik po autorach i dziełach skazanych na niebyt³⁸. Badaczka nie tylko referuje obowiązujące „na Mysiej” podejście do problematyki wojennej (drażliwej i niewygodnej z wielu względów dla cenzora), ale też ubogaca i na nowo wykreśla mapę powojennej literatury polskiej przełomu lat czterdziestych i pięćdziesiątych. Budrowska w swej monografii zamieszcza między innymi niedopuszczone do druku dramaty Rajmunda Hempla *Dni grozy* oraz Nadziei Druckiej *Lamus*. A przecież sprawa nie odnosi się tylko do tego czasu. Również w następnych dekadach dochodziło do konfiskaty tekstów dotyczących doświadczeń wojennych. Jak dotąd nie dysponujemy jednak dokładnymi danymi w tym względzie. Musimy też pamiętać, że o wiele większa niż liczba zatrzymanych była liczba dzieł „wyingerowanych”, czyli na różne sposoby poprawianych, zmienianych po zaleceniach i notkach z Mysiej.

Jak przekonuje Budrowska, badaczy literatury współczesnej nie tylko czeka niemała praca w archiwach. Do napisania pozostaje opowieść o niebyłej (takiej, której nie dano szansy narodzin/zaistnienia) historii literatury polskiej. Nawet jeśli trudno spodziewać się arcydzieł, czy utworów wybitnych, zarekwirowanych przez cenzurę, to przecież nie można zaprzeczyć, iż ich konfiskata wpłynęła na charakter rozwoju polskiej poezji, prozy czy dramatu o tematyce wojennej. Budrowska stwierdza: „Zaprzepaszczoną szansą jest [...] poważne zahamowanie literatury poświęconej II wojnie światowej i Zagładzie”³⁹. Nieco wcześniej słusznie wskazuje, że teksty te mogły „zapoczątkować nowe style, tematy, wprowadzić nowatorskie rozwiązania, może kogoś zainspirować”. Oczywiście, dziś niełatwo to wszystko oszacować, ale „straty [...] powetować się nie da – nie będą już nigdy skorelowane ze swoim czasem”⁴⁰. A czy taką samą stratą – choć w innym wymiarze – nie są dzieła ocenzurowane, zmodyfikowane, okrojone. Jak wyglądałby dyskurs publiczny, gdyby dopuszczono je do druku w kształcie, jaki nadał im twórca. Jak wyglądałaby taka synteza historycznoliteracka. Z pewnością jej kodyfikatorzy musieliby postawić inne pytania, sformułować inne wątpliwości, niż to dziś czynimy na bazie tekstów „wyingerowanych”⁴¹.

Niemożliwe jest dziś powstanie syntezy tematyki wojennej bez prześledzenia zasobów GUKP-PiW, jak i świadomości działania mechanizmów cenzury. Przyczyny polityczne sprawiały, że znaczna część doświadczenia okupacyjnego nie mogła stać się przedmiotem artystycznej artykulacji. Hanna Gosk, wyliczając „sfery milczenia” w piśmiennictwie PRL, konstatuje: „Wreszcie nie mieściły się w ramach powojennej wielkiej narracji o wojenno-okupacyjnym bohaterstwie i martyrologii Polaków niekoniecznie heroiczne, codzienne, egzystencjalne doświadczenia czasów pogardy, epoki pieców, spowszednienia zła, relatywizacji ról katów i ofiar, które próbował sygnalizować Tadeusz Borowski w opowiadaniach z tomu *Pożegnanie z Marią*”⁴².

Osobnym zagadnieniem jest autocenzura, wynikająca z formułowanych wprost lub pośrednio – niekiedy będących częścią powszechnej wiedzy – sugestii i zaleceń, jak należy mówić o relacjach

³⁸K. Budrowska, *Zatrzymane przez cenzurę. Inedita z połowy wieku XX*, Warszawa 2013.

³⁹Tamże, s. 115.

⁴⁰Tamże.

⁴¹Zob. M. Fik, *Cenzor jako współautor*, [w:] *Literatura i władza*, red. E. Sarnowska-Temeriusz, Warszawa 1996.

⁴²H. Gosk, *Co wiedziała proza lat 40. XX wieku?*, [w:] *PRL – świat (nie)przedstawiony*, red. A. Czyżak, J. Galant, M. Jaworski, Poznań 2010, s. 234.

polsko-niemieckich, polsko-żydowskich, polsko-rosyjskich czy polsko-ukraińskich⁴³. Bardzo trudno (jeśli w ogóle to możliwe) rozstrzygnąć, na ile sądy artysty stanowiły rezultat jego autentycznych przekonań, a na ile są nieświadomym efektem znajomości tego, co wolno, a czego nie wolno.

Kwestia komunistycznej cenzury pośrednio wskazuje na problem archiwów pisarzy. Są one w różnym stopniu rozpoznane i w różnym stopniu „wyeksploatowane”. W przypadku autorów uznanych, popularnych, nagradzanych zazwyczaj bardzo niewiele jest tekstów, które nie ukazały się drukiem. Istnieje wszakże niemałe grono twórców mniej znanych albo zapoznanych, których spuścizna nie jest dziś przedmiotem zainteresowania badaczy ani wydawców. Nie wiemy, co dokładnie zawierają pozostawione przez nich rękopisy i maszynopisy. Przygotowując syntezę historycznoliteracką, należałoby zatem zgromadzić dostępne informacje o zasobach archiwów poszczególnych autorów, tekstach niewydanych, a dostępnych w spadku po danym artyście.

Powroty do wojennego czasu

Toczący się od lat spór publicystyczny wokół okupacji oraz powojnia – angażujący również znaczną część społeczeństwa – nie przekłada się na liczebność tekstów naukowych. Albo inaczej, przekłada się nierównomiernie. Osiągnięcia historiografii polskiej taktującej o II wojnie światowej znacznie przewyższają osiągnięcia w tej dziedzinie kulturoznawców i literaturoznawców.

Na kilka sposobów trzeba dziś wracać do problematyki wojny i okupacji. Można – drogą żmudnej kwerendy – przybliżać i analizować teksty mniej znane albo podejmować tematy jeszcze nieopisane, problemy słabo rozpoznane. Można sięgać po nowe metodologie (wzorem mogą być badacze z obszaru *Holocaust studies* od lat aplikujący nowe propozycje intelektualne do refleksji nad Zagładą)⁴⁴. Przykładając je do dzieł i autorów znanych, niemal emblematycznych, jak i zapomnianych można wydobywać z nich kwestie do tej pory nieporuszane. Nowe metodologie to nowe spojrzenie na utwory niekiedy zasklepione interpretacyjnie.

Powroty do wojny muszą się jednak łączyć ze świadomością przemian zarówno w samym widzeniu przeszłości, jak i charakteru współczesnej wojny. Świątek poddaje pod rozagę fakt rzutujący na kształt przyszłego ujęcia monograficznego. Wynika on z nowego typu wojny. Obecnie bowiem

inaczej niż to bywało kiedyś, wojna straciła jakby swoją dawną, niejako przypisaną sobie od zawsze ideę, jakąś myśl porządkującą, nadającą jej sens, skoro teraz jawi się jako zjawisko z gruntu nieprzedstawialne i niepojmowalne. W pierwszym przypadku myślimy po prostu o tym, że wśród dzisiejszych wyobrażeń wojny trudno znaleźć takie, które pozwoliłoby odtworzyć jej obraz całościowy, niepodobna bowiem podać przykładu, który byłby dla niej dostatecznie reprezentatywny. Zawsze będą to obrazy częściowe, niepełne⁴⁵.

Nie jest to argument przeciwko zasadności powstawania syntezy, ani za nieprzedstawialnością doświadczenia okupacyjnego czy obozowego. Raczej wskazuje on na konieczność uświadomienia

⁴³O autocenzurze zob. m.in. K. Budrowska, *Literatura i pisarze wobec cenzury PRL 1948–1958*, Białystok 2009.

⁴⁴Bodaj najnowszym nurtem w rodzimej refleksji holokaustowej są *animal studies*. Zob. P. Krupiński, „Dlaczego gęsi krzyczały?”. *Zwierzęta i Zagłada w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, Warszawa 2016.

⁴⁵J. Świątek, *Nowoczesność*, s. 192–193.

sobie czynników modyfikujących spojrzenie holistyczne. Obecnie czasy pogardy za sprawą cywilizacji medialnej jawią się nam jako chaotyczne, poszatkiwane, nie podlegające racjonalizującemu dyskursowi (w prozie taki obraz okupacji znakomicie oddaje *Czarny potok* Leopolda Buczkowskiego). Monografia winna wprowadzić jakieś znamiona porządku w nieporządku.

Przywołajmy inne konsekwencje poznawcze dla syntezy, wynikające z rozwoju współczesnej humanistyki:

Coraz więcej zwolenników przysparza sobie dziś pogląd, wedle którego nie mamy bezpośredniego dostępu do przeszłości (tu: historycznoliterackiej i historycznokulturowej), a procesy recepcji nie tyle ją przesłaniają, ile stają się jej nośnikami i nosicielami; dzieła w nich właśnie funkcjonują, kształtują i rozwijają swe znaczenia⁴⁶.

Oczywiście, jak przekonuje dalej badacz, nasz punkt widzenia przeszłości nie jest ani uprzywilejowany, ani jedyny. Nie o to jednak toczy się batalia, lecz o to, czy narracja o przeszłości jest możliwa – narracja scalająca, porządkująca.

Zasygnalizujmy na koniec pośród zmiennych modyfikujących naszą aktualną wizję wojny kilka związanych z dystansem czasowym dzielącym badacza od epoki pieców, jak i jego indywidualnego zaangażowania.

Tak jak w przypadku twórców sięgających po tematykę wojenną, tak i badaczy nie jest bez znaczenia, z jakiej perspektywy czasowej omawiamy wydarzenia z lat 1939–1945. By przywołać przykład najbardziej wyrazisty – inaczej patrzymy na wojnę w roku 1989, a inaczej widzieliśmy ją wcześniej. Obok przyrastającej liczby publikacji i odkrywania nowych faktów (albo ukazywania w nowym świetle spraw znanych), zmienia się nasze podejście do przeszłości – zarówno w rezultacie toczonych dyskusji i sporów, jak i pojawiania się nowych metodologii we współczesnej humanistyce. Jest oczywiste, że ważny czynnik rzutujący na obraz wojny stanowi różnica generacyjna, a jeszcze bardziej fakt, czy czasy pogardy były częścią biograficznego doświadczenia badacza, czy urodził się on znacznie później i zagadnienia te – choć wstrząsające – są mu znane jedynie ze źródeł. Nie chodzi o to, że ma on z tego tytułu mniej do powiedzenia na zajmujący go temat, lecz o trudne do zweryfikowania, ale przecież realne naznaczenie wojną w przypadku jego starszych kolegów.

Na koniec uwaga metodologiczno-kompozycyjna. Mimo iż ma ona swoje wady, opowiadam się po stronie tradycyjnego modelu monografii, w przeciwieństwie do słownikowo-encyklopedycznego⁴⁷. Po pierwsze, w przypadku syntezy wątków odnoszących się do II wojny światowej konieczna jest narracja osadzająca opowieść w kontekstach społeczno-politycznych; po drugie, konieczna jest refleksja o charakterze genetycznym, sytuująca tekst w przyczynowo-skutkowej perspektywie. Miałaby ona – z jednej strony – ukazywać dany utwór na tle innych (wcześniejszych), jak też – z drugiej strony – odsyłać do istniejącej lub powstającej tradycji mówienia o doświadczeniu wojennym.

⁴⁶R. Nycz, *Możliwa historia literatury*, „Teksty Drugie” 2010, nr 5, s. 170.

⁴⁷Tamże, s. 170.

Jedna kwestia z poruszonych w tym szkicu nie podlega dyskusji. Nie negując potrzeby badań częściowych, należy upomnieć się o publikacje prezentujące holistycznie tematykę wojenną w rodzimej literaturze. Umieszczenie dzieła na osi czasu pozwala ujrzeć zarówno zagadnienia recepcji, jak i ewolucji sposobu mówienia o okresie wyznaczonym datami 1939–1945. Z kolei sąsiedztwo innych tekstów umożliwia dostrzeżenie – obszerniejszego niż jednostkowe – spektrum użytych technik artystycznych, przebiegu ich ewolucji, kierunku dokonujących się zmian w wyobrażeniach na temat wojny. Czytanie przez pryzmat innych utworów umożliwia też zidentyfikowanie momentu powstania kolejnych konceptów myślowych i estetycznych. Dlatego też oglądane z perspektywy procesu historycznoliterackiego *Kamienne niebo* Jerzego Krzysztonia i *Pamiętnik z powstania* Mirona Białoszewskiego ujawnia prekursorskość powieści autora *Obłędu* w „cywilnym” spojrzeniu na powstanie warszawskie.

Perspektywa holistyczna stanowi również szansę dokonania przewartościowań w kanonie, innego rozłożenia akcentów: docenienia dzieł pomijanych albo w ogóle nieobecnych w świadomości czytelniczej, ale też krytycznego oglądu tekstów, które z różnych powodów stały na piedestale. Zdarza się bowiem, że dopiero po latach jesteśmy w stanie docenić utwory, które wcześniej były przemilczane czy to ze względów politycznych, czy interpretacyjnej bezradności profesjonalnych i nieprofesjonalnych odbiorców. Wszystkie te zagadnienia odsłonią przed nami tylko analizy wychodzące poza teren wyznaczony przez pojedynczy tekst i jego horyzont.

SŁOWA KLUCZOWE:

literatura polska XX wieku

SYNTEZA

ABSTRAKT:

Autor szkicu prezentuje aktualny stan badań nad literaturą o II wojnie światowej. Ukazuje go na tle bogatej refleksji nad literaturą o Zagładzie. W swojej zasadniczej części analizuje szanse i warunki powstania syntezy monograficznej o polskiej poezji i prozie dotyczącej II wojny światowej.

II wojna światowa

NOTA O AUTORZE:

Sławomir Buryła – absolwent UMK w Toruniu, profesor w Instytucie Polonistyki i Logopedii na Uniwersytecie Warmińsko-Mazurskim w Olsztynie. Zajmuje się literaturą współczesną, edytorstwem oraz kulturą popularną. Ostatnio wydał *Wokół Zagłady* (Universitas, 2016); <slawomirburyla@wp.pl>.

Kulturowo, lokalnie.

Kilka uwag o badaniu literatury polskiej po II wojnie światowej

Jan Galant

Pisanie o literaturze PRL¹ wymaga pokonania trudności trojakiego (co najmniej) rodzaju. Pierwsze są natury metodologicznej i wiążą się z dyskusyjnym współcześnie statusem humanistyki. W ostatnich kilku dziesięcioleciach utraciła ona pewność języka, którego neutralności nie sposób zakładać, i przedmiotu badań, czyli samej literatury, której granice uległy daleko idącemu przesunięciu, obejmując zwłaszcza obszary kultury popularnej, masowej. Są to więc trudności wewnętrzne tkwiące w samej dyscyplinie.

Specyfiką badań nad literaturą PRL są natomiast trudności o charakterze ideologicznym i poznawczym. Ideologiczne uwikłanie opowieści o PRL jest pochodną – co do tego krytycy pozostają zgodni – faktu, że pytanie o PRL jest zawsze pytaniem o dzisiejsze skutki istnienia tamtego państwa. Jak pisze Przemysław Czapliński: „opowiadamy o PRL-u i o sobie w PRL-u po to, by wyznaczyć własną pozycję w sporze o PRL i swoje miejsce w postkomunistycznej Polsce. Nie spieramy się o wizerunki dawnego świata, lecz o dzisiejsze konsekwencje, które z danego wizerunku wynikają”². Skutkiem tych działań jest mocno stereotypowy obraz minionej epoki, w zależności od potrzeby przybierający kształt opresyjnego systemu (z jednej strony) lub „wesołego baraku” (na drugim biegunie).

Poznawcze ograniczenia wynikają natomiast z faktu, że opis kultury powojennej weryfikowany jest często przez władzę pamięci, budującej często trudny do zweryfikowania, odmienny – mocno sprywatyzowany – obraz tamtych czasów. Jako główną tendencję w literaturze przedstawiającej okres PRL tę dominację indywidualnego doświadczenia wskazywał między innymi

¹ Dla wygody będę posługiwał się takim określeniem, na boku pozostawiam kwestię nazewnictwa tego okresu, mając świadomość istniejących propozycji i towarzyszących im uzasadnień.

² P. Czapliński, *Polska do wymiany. Późna nowoczesność i nasze wielkie narracje*, Warszawa 2009, s. 120.

Dariusz Nowacki w znanym artykule *Widokówki z tamtego świata*. Pisał w nim, że „W prozie polskiej lat 90. temat PRL-u w zasadzie nie pojawia się inaczej niż jako problem «obecność w PRL-u» (problem uwikłania jednostki w tamtą rzeczywistość)”³.

Poza wszystkim, biblioteka opracowań poświęconych literaturze po II wojnie światowej jest przecież imponująca. Publikacji o charakterze syntetycznym, sumującym, z ambicjami całościowymi jest wśród nich sporo: *Nadwiślański socrealizm* Zbigniewa Jarosińskiego, który w dużym skrócie opisywał lata stalinowskie i czas odwilży; podręcznik tego samego autora w ramach serii *Mała Historia Literatury Polskiej – Literatura lat 1945–1975*; w tej samej serii *Literatura okresu przejściowego 1975–1996* Anny Nasiłowskiej; dzieje poezji powojennej jeszcze w latach osiemdziesiątych omówił Edward Balcerzan w dwuczęściowej *Poezji polskiej w latach 1939–1965*, uzupełnionej książką *Poezja polska po 1968 roku* Anny Legeżyńskiej i Piotra Śliwińskiego; jest znane opracowanie Przemysława Czaplińskiego i Piotra Śliwińskiego *Literatura polska 1976–1998. Przewodnik po prozie i poezji*; wspomnieć wypada o wykładach Tadeusza Drewnowskiego, które złożyły się na tom *Próba scalenia – obiegi, wzorce, style. Literatura polska 1944–1989*. Są także liczne opracowania powstałe przed rokiem 1989, jak choćby *Literatura polska 1918–1975* pod redakcją Aliny Brodzkiej. A jeszcze słowniki i leksykony! Urywam to wyliczenie, mając świadomość, że jest niekompletne, że nie sposób wymienić choćby ułamka opracowań szczegółowych, poświęconych poszczególnym pisarzom, utworom, nurtom czy grupom literackim, opracowań będących przykładem aplikowania współczesnych języków badawczych (krytyka postkolonialna, feminizm) w celu ponownej lektury dzieł powojennej literatury polskiej.

Dlatego chciałbym zatrzymać się przy dwu koncepcjach pisania o historii literatury, które moim zdaniem z powodzeniem można zastosować do interpretacji literatury okresu PRL, choć – na szczęście – nie tylko do niej. Pomijam przy tym te propozycje, które odwołują się do dostępnych obecnie języków i teorii, tworzących bogatą listę współczesnych zwrotów naukowych. W niektórych wypadkach dokonuje się – by przywołać sformułowanie Ryszarda Nycza – „całkowita destylacja abstrakcyjnych formuł z zanieczyszczeń historycznego doświadczenia”⁴.

Sięgam natomiast do rozwiązań, jakie pojawiają się w rozważaniach na temat kulturowej historii literatury, mającej być, jak rozumiem założenia, sposobem odświeżenia narracji historycznoliterackiej w zmienionych warunkach funkcjonowania badań literackich i samej literatury. Wyzwania i ograniczenia, przed jakimi stoi badacz literatury PRL, są bowiem, jak sądzę, identyczne z tymi, które próbuje przekraczać współczesna historia literatury.

A single year study

Jak przekonuje Włodzimierz Bolecki, pojęcie kulturowej historii literatury dalekie jest od precyzji, nie wiąże się z nim jasno wykreślona metodologia i zasób właściwych terminów oraz procedur. Jest raczej zbiorczą nazwą obejmującą istniejące już praktyki badawcze, wyrosłe z doświadczeń i zwrotów współczesnej humanistyki. Ten nie projektujący, lecz sumujący czy

³ „Znak” 2000, nr 7.

⁴ R. Nycz, *PRL: pamięć podzielona, społeczeństwo przesiedlone*, „Teksty Drugie” 2013, nr 3, s. 8.

integrujący wymiar kulturowej historii literatury podkreśla Bolecki, kiedy zauważa, że jest ona „propozycją nazwania ogromnego już zbioru działań i badań, które nie od dziś powodują wątpliwości, czy to, co robimy, jest jeszcze «historią literatury», czy może już czymś zupełnie innym”⁵. Użycie przymiotnika „kulturowy” wskazuje na zmiany, jakie zaszły w dzisiejszym uprawianiu historii literatury w stosunku do modelu obowiązującego przed laty.

O przyczynach, charakterze i przebiegu tych zmian pisano już wielokrotnie, wystarczy zatem jedynie hasłowo przypomnieć, że wpłynęły na nie: przekonanie o braku neutralności języka używanego w humanistyce, zmiana przedmiotu badań literaturoznawczych będąca konsekwencją rozszerzenia znaczenia terminu literatura, który obejmuje w tej chwili chyba wszelkie formy aktywności tekstowej, wreszcie, zacieranie się granic dyscyplin w humanistyce, najłatwiej dostrzegalne w powszechnych zapożyczeniach terminologicznych.

Kulturowa historia literatury zatem, w uproszczeniu, byłaby odmianą badań historycznoliterackich uwzględniającą powyższe okoliczności – a zatem refleksyjnie spoglądającą na zależność obrazów przeszłości od użytych kategorii opisowych i porządkujących, kierującą swe zainteresowanie w stronę wszelkich form znaczącej aktywności twórczej, adaptującą dla opisu tej aktywności terminy i metody stosowane w innych obszarach humanistyki. Jednym słowem – jeszcze raz odwołam się do Boleckiego: „Kulturowa historia literatury to po prostu zbiór zagadnień, które łączą historię literatury (w dzisiejszym rozumieniu) z historią kultury/ kultur (w dzisiejszym rozumieniu) lub, inaczej mówiąc, pozwalają opisywać historie literackie jako zjawiska kulturowe”⁶.

Jednym z ciekawszych wątków w badaniach nad kulturą PRL w tym kontekście są analizy mechanizmów konstruowania pojęć i kategorii poznawczych w przeszłości, poczynając od ogólnych (np. awangarda) do bardziej szczegółowych (zawartych w programach krytycznych, manifestach artystycznych). Dotyczy to zarówno sfery samowiedzy twórców (immanentnie obecnej w dziełach oraz wyeksplikowanej w wypowiedziach programowych, krytycznych), jak również terminologii polonistycznej stosowanej w określonym czasie lub przez poszczególnych badaczy (przykładem mogą służyć opracowania poświęcone Kazimierzowi Wyce jako krytykowi i badaczowi literatury). Znaczenie tego rodzaju refleksji upatruję w możliwości wyjaśnienia związku między rozpowszechnionymi przez długie lata wyobrażeniami na temat dawnej i współczesnej literatury polskiej a stosowanymi przez literaturoznawców pojęciami, tradycjami badawczymi, szkołami teoretycznymi.

Przedewszystkim jednak perspektywa kulturowa w odniesieniu do literatury PRL widoczna jest w publikacjach, które bazują na materiale różnorodnym, pochodzącym z różnych obszarów sztuki; które nie stronią od analizy zachowań, praktyk codzienności, reguł estetyzacji otoczenia (ubiory, plakaty, architektura, sztuka użytkowa itp.). Świetnym przykładem jest chociażby znana książka Iwony Kurz *Twarze w tłumie. Wizerunki bohaterów wyobraźni zbiorowej w kulturze polskiej lat 1955–1969* (Warszawa 2005), która analizuje mechanizmy peere-

⁵ W. Bolecki, *Literackie historie kultury*, [w:] *Kulturowa historia literatury*, red. A. Łebkowska, W. Bolecki, Warszawa 2015, s. 10.

⁶ Tamże, s. 13.

lowskich reguł kreowania gwiazd (bohaterami kolejnych rozdziałów są Marek Hłasko, Zbigniew Cybulski, Elżbieta Czyżewska, Kalina Jędrusik, Jerzy Skolimowski), sięgając do filmów i kronik filmowych, prasy literackiej, ale także ówczesnej prasy kolorowej, anegdoty środowiskowej. Dzięki temu możemy śledzić przesuwanie się granic skandalu obyczajowego, sposoby adaptowania do peerelowskiej rzeczywistości zachowań gwiazd Hollywoodu, siłę partyjnego purytyzmu, zderzanie zachowań artystycznych z wymogami propagandy.

Nie stosowaną na większą skalę, a interesującą, konwencją wypowiedzi literaturoznawczej, w której ten nie mający właściwie granic zbiór tekstów, zdarzeń, procesów składających się na PRL mógłby znaleźć swoje logiczne miejsce, jest znane w praktyce anglosaskiej „studium jednego roku” (*single year study*). Jak pisze Krzysztof Kłosiński – „żywiół narracyjny zastąpiony w nim zostaje przez spojrzenie synchroniczne”⁷, umożliwia przekroczenie współczesnych ograniczeń dyscypliny, przedmiotu badawczego i języka. Zakładany i jednocześnie nieosiągalny „wszystkoizm” daje jednocześnie poczucie (złudzenie?) pewnej elementarnej całości, wolnej od arbitralności wyboru i badawczej narracji.

Fakt, że zazwyczaj studium jednego roku posiada – by tak rzec – zbiorowego bohatera, a zasadą opowieści jest symultaniczność, sprawia, że może ono stanowić podstawę współczesnej wersji syntezy historycznoliterackiej, pozbawionej jednakże tego, co było kręgosłupem dawnych ujęć – określonej wizji procesu historycznoliterackiego, hipotezy dotyczącej kierunku przemian dziejów literatury, a więc możliwości prognozowania literackiej przyszłości. Anna Łebkowska wspomina o trzech syntezach historycznoliterackich (*A New History of French Literature*, 1989; *A New History of German Literature*, 2004; *A New Literary History of America*, 2009), w których takie warunki udało się spełnić: „Jednocześnie przeszłość nie zostaje w nich ujęta ani w idealistyczne systemy, ani w polityczne wykładnie, ani też w modele pretendujące do obiektywizmu uporządkowania”⁸. Nie znaczy to oczywiście, że nie działają tu żadne mechanizmy porządkujące – selekcja materiału, sam wybór dat, ustanawia hierarchię wydarzeń, sygnalizuje punkty w przeszłości znaczące bardziej niż inne, albo też istotne ze względu na to, że przecinają się w nich w sposób szczególnie intensywny różnorodne zjawiska literackie i kulturowe (na przykład momenty przesilen politycznych lub przełomów społecznych). Łebkowska zwraca uwagę, że tom poświęcony historii literatury amerykańskiej (lub literackiej historii Ameryki, bo taka dwuznaczność tkwi w tytule) różni się od dwu pozostałych znaczącym poszerzeniem granic literatury.

Innym przykładem studium jednego roku jest książka Hansa Ulricha Gumbrechta *In 1926: living on the edge of time* z 1998 roku⁹, której poszczególne rozdziały (a czytelnik zachęcany jest do lektury nielinearnej) dotyczą najróżniejszych zjawisk i sfer życia tamtego (nie)szczególnego roku: walk bokserskich, samolotów, kin, Ligi Narodów, ale także zagadnień ogólnych (autentyczności i sztuczności, indywidualności i zbiorowości, działania i bierności, centrum

⁷ K. Kłosiński, „O roku ów”. *Rokowania historii literatury*, [w:] *Kulturowa historia literatury*, s. 255.

⁸ A. Łebkowska, *Przyszłość literatury wpisana w jej historię (wiek XX i czasy współczesne)*, [w:] *Kulturowa historia literatury*, s. 50. Każdy z wymienionych tomów to zbiór artykułów, uporządkowanych w formie swoistego kalendarium, którego poszczególnymi ogniwami są daty związane zdaniem autorów z ważnym wydarzeniem dla zbiorowości.

⁹ We wspomnianym artykule Kłosińskiego znajdziemy omówienie nie tylko tej książki, ale jeszcze kilku innych. K. Kłosiński, „O roku ów”. *Rokowania historii literatury*.

i peryferii) i mają się złożyć na portret określonego momentu historycznego. Wydawca tak reklamował książkę:

Wracamy do roku 1926 i doświadczeń, które wywołały w ludziach poczucie, że żyją na skraju czasu. Dotykamy świata, w którym prędkość wydawała się istotą życia. To rok, wobec którego nie mamy żadnych oczekiwań. To nie był rok 1066 czy 1588 czy 1945, ale był to rok, w którym A.A. Milne opublikował *Kubusia Puchatka*, a Alfred Hitchcock wyreżyserował swój pierwszy udany film *Lokator*. Pracując współcześni mistrzowie: Jorge Luis Borges, Babe Ruth, Leni Riefenstahl, Ernest Hemingway, Josephine Baker, Greta Garbo, Franz Kafka, Gertrude Stein, Martin Heidegger – a w tym samym czasie swoje codzienne obowiązki wykonywali pracownicy fabryk, sekretarki, inżynierowie, architekci i argentyńscy hodowcy bydła¹⁰.

Warto również przywołać jedną uwagę poczynioną przez Gumbrechta we wstępie do *In 1926* autor mówi tam, że

Główna intencja książki została najlepiej uchwycona w zdaniu, które było jej początkowym podtytułem: „esej o historycznej jednoczesności”. Książka pyta, w jakim stopniu i jakim kosztem można ponownie uczynić teraźniejszymi [to make present again], w tekście, światy, które istniały przed urodzeniem jej autora – a autor jest w pełni świadomy, że takie przedsięwzięcie jest niemożliwe¹¹.

Cytuję ten fragment, dostrzegając w nim wyraz zasadniczej motywacji i celu działań stojących za publikacjami utrzymanymi w konwencji studium jednego roku. Jest nim pragnienie, aby przeszłość na chwilę stała się teraźniejszością, to znaczy, aby można było dziś doświadczyć tego, jak było kiedyś. Dlatego potok zdarzeń, w którym zanurzony był człowiek żyjący przed laty, dla którego stanowiły one teraźniejszość, nie uporządkowaną, wielopostaciową, należy opowiedzieć w sposób, który współczesnego czytelnika postawi w identycznej sytuacji. Formuła, którą posłużył się Gumbrecht: „to make worlds present again”, wydaje się wyjątkowo uzasadniona. Wieloznaczność słowa „present” pozwala powiedzieć, że autor dzięki swojej pracy przedstawił, opowiedział o przeszłości, ale przede wszystkim uczynił ją teraźniejszością, sprawił, że stała się ona dzisiaj obecna (tu widzieć trzeba najważniejszy efekt owego wszystkoizmu *single year studies*), i tą możliwością zanurzenia się w minionym, jakby było ono wciąż obecne, obdarował czytelnika.

Taką właśnie intencję – przybliżenia, unaocznienia przeszłości odnajduję również w znanym artykule *Jeden dzień w socrealizmie* Jacka Łukasiewicza („Teksty Drugie” 2000/1-2) oraz w filmie dokumentalnym Macieja Drygasa *Jeden dzień w PRL* (z 2006 roku), co uprawnia przypuszczenia, że na niej zasadzają się główne walory poznawcze tej formy pisania o przeszłości, oraz, że pragnienie doświadczenia (bardziej niż rozumienia) przeszłości jest kluczowym oczekiwaniem czytelniczym.

Szkic Łukasiewicza stanowi próbę odtworzenia jednego dnia – 14 listopada 1951 roku – poprzez prasowe teksty, które można było tego dnia przeczytać. Ma więc charakter prasówki, referuje zawartość wrocławskich gazet, tak jak widział je i czytał ówczesny przeciętny obywatel.

¹⁰<<http://www.hup.harvard.edu/catalog.php?isbn=9780674000551>> [dostęp: 14.07.2017], tłumaczenie własne.

¹¹H.U. Gumbrecht, *In 1926: living at the edge of time*, Cambridge–London 1997, s. XIV, tłumaczenie własne.

Jeden dzień w socrealizmie to dzień spędzony w odbiciu. Dzień czytelnika (słuchacza, widza). Z różnego rodzaju podsuwanych mu tekstów zespalał on sobie tekst własny. Rekonstruuje – nie w pełni oczywiście – jeden z takich możliwych tekstów własnych, powstałych 14 listopada 1951 r. we Wrocławiu. Przede wszystkim rekonstruuje go na podstawie lektury czasopism, jakie mieszkawiec Wrocławia dnia tego czytał, a może raczej przerzucał¹².

Celem tej rekonstrukcji jest rzecz jasna zdemaskowanie zmanipulowanego obrazu rzeczywistości, jaki wyłaniał się z tej propagandowej lektury. Jak widać, nad historyczne uogólnienie i opisową charakterystykę słusznie minionej epoki (choć z racji obecności podmiotu referującego i oceniającego zawartość dawnych gazet nie udało się ich wyeliminować) Łukasiewicz przedkłada przybliżenie codzienności, a w ten sposób daje możliwość doświadczenia życia w socrealizmie¹³.

Podobny efekt wywołuje film dokumentalny Macieja Drygasa *Jeden dzień w PRL*¹⁴, który za pomocą kolażu materiałów archiwalnych (filmów, amatorskich nagrań, odczytanych dokumentów, raportów, donosów, notatek) odtwarza jeden dzień od świtu do zmierzchu: 27 września 1962. Podobnie jak w przypadku tekstu Łukasiewicza jest to dzień, w którym nic szczególnego się nie wydarzyło, nie miały miejsca wydarzenia, które kroniki XX wieku powinny odnotować. Archiwalne pochodzenie materiałów ma zaświadczać o autentyczności wyłaniającego się obrazu ówczesnej Polski oraz o neutralności samej opowieści. Natomiast wybór dnia pozwolił reżyserowi uniknąć nieuchronnych odwołań do znanej już historii, uwarunkowań ekonomicznych itp. Najważniejszy z interesującego mnie tutaj punktu widzenia jest przede wszystkim potencjał identyfikacji. Pisząca o filmie Małgorzata Kozubek twierdzi, że jego źródłem jest perspektywa powszedniości:

Maciej Drygas, interesując się „zwykłym” człowiekiem, o którym nikt nie pamięta, otwiera większe pole dla identyfikacji. Bada świadomość „zwykłych ludzi”. Przypomina coś, co jest nieznane młodszemu odbiorcy, ale jednocześnie odwołuje się do tego rodzaju pamięci, którą dysponują ludzie żyjący w tamtych czasach¹⁵.

Jako podsumowanie wyraźnej potrzeby doświadczenia PRL-u jako sposobu na zrozumienie tamtych czasów, a jednocześnie jako przykład skrajnej postaci tej potrzeby, pragnę przywołać książkę, która dokumentuje pewien eksperyment, jaki przeprowadziło dwoje dziennikarzy, Izabela Meyza i Witold Szablowski. Postanowili oni przez pół roku żyć „jak w PRL”. Zapisem

¹²J. Łukasiewicz, *Jeden dzień w socrealizmie*, „Teksty Drugie” 2000, nr 1/2, s. 7.

¹³Tak ten zamysł streszcza Michał Głowiński w recenzji książki: „Jacek Łukasiewicz zastanawia się nad tym, z czym zetknąć się mógł mieszkaniec Wrocławia 14 listopada roku 1951, gdy sięgnął po prasę lokalną i ogólnopolską w tym mieście dnia tego dostępną. O czym go powiadamiano, co podawano mu do wierzenia, jakie historyjki mu ku pouczeniu przedstawiano” („Pamiętnik Literacki” 2009, z. 1, s. 216).

¹⁴Reż. M. Drygas, Polska 2006.

¹⁵M. Kozubek, *Jeden film z PRL-u. Maciej Drygas jako historyk kultury?*, „Dyskurs. Pismo Naukowo-Artystyczne ASP we Wrocławiu” 2013, t. 16, s. 50. Na potwierdzenie tego potencjału identyfikacji, przybliżania dawnego doświadczenia, przytoczę słowa poświęcone filmowi zamieszczone na jednym z portali internetowych: „Dzięki dokumentom przedstawionym w obrazie Macieja Drygasa można dowiedzieć się więcej na temat systemu totalitarnego, niż z setek książek czy filmów traktujących o tamtych czasach. [...] Momenty wzruszające, śmieszne, smutne – wszystko to układa się w porażający autentyzmem obraz lat 60...” (<<http://culture.pl/pl/dzielo/jeden-dzien-w-prl>> [dostęp: 14.07.2017]).

tego przedsięwzięcia jest książka *Nasz mały PRL. Pół roku w M-3 z trwałą, wąsami i maluchem* (Kraków 2012). Klęska pomysłu wydaje mi się dość oczywista – nie sposób zrekonstruować tamtych czasów w zakresie przekraczającym niewielkie mieszkanie (podobnie było w znanym filmie Wolfganga Beckera *Good bye, Lenin* z 2003 roku), a to oznacza, że odtwarza się jedynie rekwizyty codzienności – meble, pieluchy, samochód, strój. Wnioski, które z eksperymentu płyną, nie są zaskakujące: zmiany technologiczne przyniosły wiele ułatwień w sferze codziennej egzystencji, dzisiejsze samochody są większe, jednorazowe pieluchy ułatwiają życie rodzicom, ubrania szyje się z lepszych materiałów. Dlatego przede wszystkim warto widzieć w *Naszym małym PRL-u* świadectwo przekonania, że dostęp do przeszłości jest możliwy właściwie wyłącznie poprzez próbę powtórzenia doświadczeń.

W przedstawionych sposobach omawiania literackiej przeszłości uderza nie tylko łatwość, z jaką literatura rozpląta się wśród najróżniejszych tekstów kultury, stając się jednym z wielu nośników minionego doświadczenia, ale również wpisana w te sposoby niechęć do formułowania hipotez dotyczących ukrytych mechanizmów epoki, podskórnych procesów społecznych czy literackich. Maskujący własną hierarchiczność i selektywność „obraz przeszłości” sprawia wrażenie kompletnego, ale ta kompletność, zastępując uogólnienie, konceptualizację, nie ułatwia wpisania przedstawionych wydarzeń w szerszy proces historyczny czy historycznoliteracki, ba, właściwie z góry powściąga pokusę tworzenia takich całości. W istocie rzeczy mamy bowiem do czynienia z wypowiedziami, które z definicji zamykają się w obrębie określonego, wybranego momentu w czasie. To nieuchronnie unieważnia historię – izolowane punkty, poszczególne pojedyncze dni nie są w stanie złożyć się na proces dziejowy o większej skali. W jego miejsce, w miejsce historii wkracza w takiej sytuacji mikroskala codzienności, perspektywa pojedynczego „szarego” człowieka, materiał pamięci.

Literatura PRL w perspektywie regionalnej

Propozycją historii literatury zdolnej sprostać wyzwaniom zmieniającego się świata (rozmyte granice literatury), zastąpić tradycyjny model uprawiania historii literatury (neutralność języka, wątpliwy scjentyzm), wreszcie zaspokoić potrzebę poznania bazującego na doświadczeniu jest również idea badań historycznoliterackich w perspektywie regionalnej, czy szerzej: geopolityki. Zachętę do wykorzystania na użytek historii literatury terminologii, celów, założeń teoretycznych badań nad kulturą lokalną, regionalizmem, kulturą pogranicza (i transgraniczną), relacjami centroperyferyjnymi znaleźć można między innymi w kilku artykułach Ryszarda Nycza.

Wychodząc w *Możliwej historii literatury* od opisu uwarunkowań badań historycznoliterackich – do wymienionych już tutaj należy dodać dezaktualizację narodowego modelu historii literatury (bazującego na jedności narodowej, językowej i terytorialnej) oraz kryzys poznania historycznego – Nycz wskazuje na trzy inspiracje nowej historii literatury: koncepcję systemów światowych, teorie postkolonialne oraz te konceptualizacje procesów globalizacyjnych, które zmuszają do uważniejszego traktowania zjawisk lokalnych i relacji centrum – peryferie. Tę ostatnią możliwość uzupełnia i rozwija problematyka pogranicza. W innym miejscu tę problematykę uzupełnia badacz o kwestie przesiedleń, migracji, widząc w nich kluczowe procesy społeczne po II wojnie światowej, a to pozwala dostrzec w kulturze i literaturze PRL

zapis doświadczenia społeczeństwa pozbawionego swojego miejsca: „powojenne polskie społeczeństwo jest społeczeństwem przesiedlonym, zdeterytorializowanym, zdyslokowanym. Społeczeństwem, w którym nikt (prawie nikt) nie jest u siebie, na swoim miejscu, w swoim środowisku”¹⁶.

Traktując te rozpoznania jako punkt wyjścia i poszerzając obszar badawczego zainteresowania o inne kategorie przestrzenne związane z pograniczem, można pokusić się o sformułowanie takiej propozycji badań nad kulturą PRL, których centralnym składnikiem byłby szeroko rozumiany regionalizm i problematyka lokalna. Mieści się ona w kręgu bujnie współcześnie rozwijających się badań nad nowym regionalizmem, których – w dużym skrócie mówiąc – osią jest problematyka relacji między tożsamością a terytorium. Rozważania o granicy, pograniczności, transgraniczności, relacjach centro-peryferyjnych, historyczności (czyli m.in. zakorzenieniu/wykorzenieniu) należą do najczęściej podejmowanych w tym kręgu refleksji. Rozpatrywanie kultury PRL w tym kontekście może przybierać postać co najmniej trojaką.

W pierwszym przypadku chodziłoby o prezentację lokalnej kultury i literatury w poszczególnych regionach. Dokumentacja życia literackiego w poszczególnych regionach powojennej Polski (Szczecin, Wrocław, Poznań, Warmia i Mazury, Podlasie, Śląsk) pozwoliłaby odtworzyć tradycje regionalne, reguły lokalnego życia literackiego, lokalne hierarchie artystyczne, obowiązujące tematy i konwencje pisania. Na ten temat istnieją już liczne studia szczegółowe (na przykład książka *Kariera pisarza w PRL-u*¹⁷, bardzo ciekawe artykuły Małgorzaty Mikołajczak na temat powojennych dziejów literatury lubuskiej¹⁸, rozprawy Ingi Iwasiów o prozie neo-post-osiedleńczej), tego rodzaju problematyka zajmuje ważne miejsce w polu widzenia studiów regionalistycznych.

Za szczególnie ciekawą dla opisu regionalnego życia literackiego uważam okazję do prześledzenia reguł transmisji zasad (hierarchii, konwencji, tematów) z centrum do regionów (na peryferie), a także form przystosowania i oporu, jakie wobec tych transferów przejawiali autorzy lokalni oraz, w szerszym planie, analizy relacji między wzorcami narzucanymi przez kulturalne i decyzyjne centrum tamtej epoki a potrzebami emancypacyjnymi lokalnych środowisk literackich. W tej drugiej sytuacji literatura spełnia podobną rolę, co inne formy budowania lokalnej, regionalnej tożsamości. W kręgu socjologii literatury mieściłaby się także refleksja dotycząca pozycji pisarza w lokalnym środowisku, personalnych uwikłań, a także mechanizmów nobilitacji, przekraczania granic lokalności, wchodzenia w ponadlokalne formy literackiego życia.

Zasad życia literackiego dotyczy także drugi obszar refleksji historycznoliterackiej poświęconej literaturze PRL, zasługującej na badawczą refleksję, a wychodzącej od kategorii regionalnych. Mam na myśli reguły, mechanizmy, zależności pozawarszawskiego życia literackiego, które po roku 1956 i dzięki działalności popularyzatorskiej środowiska „Współczesności” nabrało rozmachu. Okrzepnąwszy instytucjonalnie w niezliczonych konkursach poetyckich,

¹⁶R. Nycz, *PRL: pamięć podzielona, społeczeństwo przesiedlone*, s. 9.

¹⁷Red. E. Dąbrowicz, K. Budrowska, K. Kościwicz, M. Budnik, Warszawa 2014.

¹⁸Chociażby *Nie-miejsca pod arkadyjskim szyldem*, „Teksty Drugie” 2013, nr 3, s. 245-256.

lokalnych przedsięwzięciach (turnieje, konkursy, wieczory poetyckie, spotkania z uczniami, wydawnictwa i periodyki), w krótkim czasie stało się masowe. Istniejąc na pograniczu twórczości amatorskiej i „profesjonalnej”, wykreowało (i czyni to nadal, gdyż jest to zjawisko również współczesne) własne, częściowo niezależne od centralnych, hierarchie i literackie gwiazdy, których nazwiska rzadko trafiają do opracowań. Przed laty wiele krytycznych słów poświęcił temu zjawisku Stanisław Barańczak, miało ono jednak swoich obrońców (A.K. Waśkiewicz, J. Leszin-Koperski).

Trzecią możliwość wykorzystania kategorii regionalistycznych (koncepcji pogranicza) do badania powojennej kultury polskiej wskazuje Ryszard Nycz w cytowanym już artykule, kiedy postuluje poszukiwanie w literaturze PRL zapisu utraty swojego miejsca w wyniku przesiedleń, rozerwania tradycyjnej tkanki społecznej.

Podobne zakotwiczenie teoretyczne (studia nad pograniczami i transgranicznością) ma przedstawiona przez tego samego badacza koncepcja możliwej historii literatury. Sięgając po hipotezę Bohdana Jałowieckiego, która głosi, że w obrazie historii całej Polski od XIX wieku dominują dzieje zaboru rosyjskiego wraz z kanonem patriotycznych wartości, bohaterów i wydarzeń (oczywiście kosztem tradycji pozostałych regionów), Nycz wskazuje na interesujące perspektywy badawcze, jakie ona otwiera: „sięgające od historycznych studiów nad kształtowaniem się owego «kongresówkowego» obrazu XIX-wiecznej Polski, po współczesne waliki symboliczne w sferze polityki historycznej i polityki pamięci”¹⁹. Regionalizacja opowieści o PRL służyć może przedstawieniu tych obszarów literatury i życia literackiego, które stanowią alternatywę dla dominującej narracji o polskiej przeszłości wywodzącej się z doświadczeń inteligencji zaboru rosyjskiego. W tym kontekście mieści się także, jak sądzę, powojenna kultura tzw. Ziemi Odzyskanych, której ważnym składnikiem, wymuszonym przez aparat propagandy, było zacieranie pamięci historycznej i narzucanie słusznej ideologicznie opowieści o przeszłości²⁰.

Badanie literatury i kultury PRL przez pryzmat regionalistyczny (geopoetyki) ma spory potencjał rewindykacyjny – otwiera możliwość mówienia o tych zjawiskach powojennej kultury, które zazwyczaj znajdowały się na marginesie zainteresowań krytyki literackiej i historii literatury: kultury lokalnej, regionalnych form i mechanizmów życia literackiego, również amatorskiego, pozwala dostrzec doświadczenie przesiedleń i fakt dominacji perspektywy „kongresówkowej” w kulturze ogólnej.

Natomiast obie przedstawione propozycje badań nad kulturą PRL stanowią przykład rozwiązań niespecyficznych, możliwość ich stosowania w interpretacji kultury innego okresu literackiego jest oczywista. W obu wypadkach mamy także do czynienia z koncepcjami wyrosłymi ze zmian w humanistyce, które mieszczą się w obszarze kulturowej historii literatury. Zarówno studium jednego roku, jak i perspektywa regionalistyczna traktują dzieło literackie jako tekst

¹⁹R. Nycz, *Możliwa historia literatury*, [w:] *Na pograniczach literatury*, red. J. Fazan, K. Zajas, Kraków 2012, s. 31.

²⁰Znakomitą wprowadzeniem do powojennych dziejów idei regionalistycznej jest artykuł Małgorzaty Mikołajczak *Wstęp: Regionalizm w polskiej refleksji o literaturze (zarys problematyki i historia idei)*, otwierający antologię *Regionalizm literacki w Polsce. Zarys historyczny i wybór źródeł* (red. Z. Chojnowski, M. Mikołajczak, Kraków 2016), jak również liczne zawarte w samej antologii teksty źródłowe.

kulturowy (jeden z wielu), przyjmują perspektywę widzenia pojedynczego człowieka, przeciwstawiają się językom oficjalnym, teoriom wspólnotowym, ideom sprzyjającym kulturowej homogenizacji. W tym celu odwołują się do kategorii doświadczenia (pamięci) jako narzędzia poznawczego. Ta zbieżność jest zasadniczo przypadkowa, widzieć w niej prawdopodobnie należy świadectwo trwałości i nieuchronności zmian, jakie zachodzą w badaniach literackich.

SŁOWA KLUCZOWE:

regionalizm

LITERATURA PRL

kultura lokalna

ABSTRAKT:

Celem artykułu jest prezentacja dwu przykładowych sposobów pisania o literaturze okresu PRL i, w szerszym kontekście, dwu form uprawiania historii literatury jako takiej. Wskazując na podstawowe przesłanki istnienia współczesnej historii literatury (utrata neutralności języka badawczego, nieostrość granic przedmiotu badań literaturoznawczych, zmieniona sytuacja nauk humanistycznych), autor artykułu prezentuje formę studium jednego roku (*a single year study*) oraz badania inspirowane koncepcjami nowego regionalizmu. Dają one możliwość prześledzenia tematyki dotąd słabo obecnej w badaniach nad kulturą PRL (kultura lokalna, relacje między kulturą oficjalną i lokalną, trwałość podziałów porozbiorowych w kulturze powojennej) oraz przybliżenia powojennego doświadczenia poprzez wieloaspektową prezentację pojedynczego momentu w czasie (studium jednego roku).

historia literatury

studium jednego roku

NOTA O AUTORZE:

Jan Galant – dr hab., profesor w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Jego zainteresowania naukowe dotyczą historii literatury i kultury polskiej XX wieku, zwłaszcza okresu PRL, oraz problematyki nowego regionalizmu. Opublikował książki: *Marek Hłasko* (Poznań 1996), *Polska proza lingwistyczna. Debiuty lat siedemdziesiątych* (Poznań 1999), *Zszywacze, spinacze, pinezki. Krótkie szkice o literaturze* (Ostrów Wielkopolski 2007), *Odmiany wolności. Publicystyka, krytyka i literatura polskiego Października* (Poznań 2010), redagował tomy zbiorowe: *Powroty Iwaszkiewicza* (Poznań 1999), *PRL – świat (nie) przedstawiony* (Poznań 2010). *Pokolenie „Współczesności”. Twórcy. Dzieła. Znaczenie* (Poznań 2016). W latach 2014–2016 uczestniczył w cyklu konferencji w ramach grantu *Nowy regionalizm w badaniach literackich*.

„Złoty wiek”:

oddalenia, przekroje. 80 lat
anglosaskiej klasyki dla dzieci
i 150 lat jej przekładów
na język polski w trzech
makroperspektywach

Aleksandra Wieczorkiewicz

Zamiast wstępu

W angielskiej literaturze dla dzieci epokę od Carrolla do Milne’a zwykle się określać mianem „złotego wieku” [*Golden Age*] z więcej niż jednego słusznego powodu. Pomijając nawet samą jakość utworów literackich, faktem pozostaje, że wiele z nich osadzone jest w czasach odległych, gdy wszystko było lepsze i piękniejsze. Pisarzom i pisarkom tworzącym w tym okresie samo dzieciństwo wydawało się „złotym wiekiem”, oni zaś byli tymi, którzy wyruszyli, by odnaleźć ulotne wrażenia tamtego czasu – Kenneth Grahame swoją pierwszą książkę o dzieciństwie zatytułował zresztą właśnie tak: *Złoty wiek*¹

– pisze Humphrey Carpenter o niezwykłym osiemdziesięcioleciu, w którym pod piórami angielskich i amerykańskich twórców rodziły się Krainy Czarów, Tajemnicze Ogrody, Nibylandie i Szmaragdowe Miasta, a wielu autorów właśnie „książkę dla dzieci czyniło nośnikiem przedstawień społeczeństwa i środkiem wyrazu własnych marzeń”².

¹ H. Carpenter, *Secret Gardens. A Study of the Golden Age of Children's Literature*, Londyn–Sydney 1987, s. X [wszystkie cytaty z opracowań anglojęzycznych podaję w moim przekładzie – A.W.]. Zbiór opowiadań Kennetha Grahame’a – *The Golden Age* (1895) – o którym pisze badacz, został wydany w Polsce dwukrotnie, również pod znanymi tytułami: *Wspomnienia z krainy szczęścia: wybór opowiadań* w spolszczeniu Andrzeja Nowickiego (Warszawa 1958) oraz *Złoty wiek; Wyśnione dni* w tłumaczeniu i z posłowiem Ewy Horodyskiej (Wrocław 1991).

² H. Carpenter, *Secret Gardens...*, s. X.

Dzieła anglojęzyczne od początku stanowiły istotny składnik fundamentów literatury dziecięcej, która – gdy jeszcze nie istniała jako twór odrębny i samodzielny – adaptowała wielkie dzieła oświecenia i romantyzmu, przyswajając je dziecięcemu czytelnikowi. Pod koniec wieku XVI–II zaczęły powstawać pierwsze przeróbki powieści przeznaczonych dla dorosłych: *The Life and Strange Surprizing Adventures of Robinson Crusoe* Daniela Defoe trafiło do dziecinnych pokoi w całej Europie – w Niemczech jako *Robinson młodszy* Joachima Campe z 1779 roku³, w Polsce jako *Przypadki Robinsona Krusoe z angielskiego języka na francuski przełożone y skrócone od Pana Feutry, teraz oyczystym językiem wydane w przekładzie Jana Chrzyciela Albertrandiego* z 1769 roku. Podobnie stało się z *Podróżami Guliwera* Swifta, które również nie były pierwotnie adresowane do dzieci; potem obok Swifta na półkach z książkami dla niedorosłych stały między innymi jeszcze utwory Waltera Scotta, Jamesa Fenimore’a Coopera i Charlesa Dickensa, którego *Oliwer Twist* i *Opowieść wigilijna* należą do stałego repertuaru dziecięcych lektur.

Od Carrolla do Tolkiena: ustanawianie kanonu

Jednak prawdziwym przełomem i właściwym początkiem literatury dziecięcej – rozumianej już nie jako kompilacja tekstów zaadaptowanych i przejętych z dorosłego świata wespół z poczynającymi dziełkami w trosce o wychowanie moralne dzieci, lecz jako niezależna dziedzina twórczości artystycznej i literackiej, w której dziecko jest pełnoprawnym odbiorcą wpisanym w tekst⁴ – było stulecie XIX, a ściślej – jego połowa, kiedy rozpoczął się „złoty wiek” [Golden Age] anglosaskiej literatury dziecięcej, a wraz z nim rozkwit światowego pisarstwa dla najmłodszych. Epokę „złotego wieku” otwierają utwory *Alice’s Adventures in Wonderland* (1865) i *Through the Looking-Glass* (1871) Lewisa Carrolla, za nimi zaś postępują *Little Women* (1868) Louisy May Alcott, *The Adventures of Tom Sawyer* (1876), *The Prince and the Pauper* (1881) i *The Adventures of Huckleberry Finn* (1884) Marka Twaina, *The Treasure Island* (1883) Roberta Louisa Stevensona, *The Jungle Book* (1894) i *Just so stories* (1902) Rudyarda Kiplinga, *The Wonderful Wizard of Oz* (1900) Lymana Franka Baum’a, *The Tale of Peter Rabbit* (1902) Beatrix Potter, *Five Children and It* (1902) i *The Railway Children* (1906) Edith Nesbit, *The Wind in The Willows* (1908) Kennetha Grahame’a, *Anne of Green Gables* (1908) Lucy Maud Montgomery, *Peter Pan in Kensington Gardens* (1906) i *Peter Pan and Wendy* (1911) Jamesa Matthew Barriego, *Little Lord Fauntleroy* (1886), *The Little Princess* (1905) i *The Secret Garden* (1911) Frances Hodgson Burnett, *The Story of Doctor Dolittle* (1920) Hugh Loftinga, *Winnie-the-Pooh* (1926) i *The House at the Pooh Corner* (1928) Alana Alexandra Milne’a, seria o *Mary Poppins* Pamelii Lyndon Travers, której część pierwsza ukazała się w 1935 roku, a w końcu powieść *Hobbit or There and Back Again* Johna Ronalda Reuela Tolkiena, wydana w roku 1937 (aneks – tabela 1).

„Złoty wiek” angielskiej literatury dziecięcej obejmowałby zatem okres od lat sześćdziesiątych XIX wieku do późnych lat trzydziestych XX stulecia – mniej więcej osiemdziesiąt lat intensywnej, wybitnej twórczości literackiej dla dzieci. Można się spierać o cezury wyznaczające tę

³ W. Krzemińska, *Literatura dla dorosłych a tworząca się literatura dla młodego czytelnika*, [w:] tejże, *Literatura dla dzieci i młodzieży. Zarys dziejów*, Warszawa 1963, s. 30.

⁴ Odbiorcą pełnoprawnym, ale nie jedynym – warto bowiem zwrócić uwagę na szczególne zjawisko dwuadresowości (czy nawet wieloadresowości) „arcydzieł literatury dziecięcej, które można odczytywać w różnych przestrzeniach i czasach na wielu poziomach interpretacyjnych”. Z. Adamczykowa, *Literatura „czwarta” – w kręgu zagadnień teoretycznych*, [w:] *Literatura dla dzieci i młodzieży (po roku 1980)*, t. 2, red. K. Heska-Kwaśniewicz, Katowice 2009, s. 18.

„małą epokę”, przesuwając w czasie zarówno jej otwarcie⁵, jak i zamknięcie – w tym szkicu za moment graniczny przyjmuję jednak wybuch II wojny światowej, która położyła kres pewnej formacji myślowej, rozpoczynając współczesność również w literaturze dziecięcej⁶.

Angielska, czyli jaka?

Choć moment historyczny, w którym narodziły się klasyczne książki dla najmłodszych, jest znamieny, to nie on sam zdecydował o randzie, popularności i ponadczasowości dzieł, które dzięki swoim immanentnym wartościom literackim zyskały wymiar ponadnarodowy. Monika Adamczyk-Grabowska pisze:

Angielska literatura dziecięca zdobyła sobie tak wielki rozgłos na świecie, że często przypisuje się jej cechy wręcz gatunkowe, a nie narodowościowe. Gdy mówimy „angielska literatura dziecięca”, myślimy zwykle o książkach, które czytają chętnie również dorośli, książkach pełnych fantazji, humoru i absurdu, niezwykłego przeplatania się rzeczywistości z baśnią, książkach pozbawionych natrętnego dydaktyzmu, często wykpiwających wszelkie zapędy moralizatorskie. Są to utwory dla dzieci i dorosłych, w których dzieci zachowują się bardzo dorośle, dorośli są nieco dziecinni, i w których wszystko jest możliwe, choć magia bierze swój początek w miejscach bardzo zwyczajnych [...]⁷.

Polska tłumaczka i badaczka tekstów dla najmłodszych charakteryzuje klasykę literatury dziecięcej [*children's classics*] jako dzieła, które przeszły próbę czasu i dzięki swoim walorom wciąż nie przestają zachwycać czytelników na całym świecie. To książki uniwersalne, kierowane tyleż do dzieci, ile do dorosłych, unikające natrętnej dydaktyki i łatwego moralizatorstwa, łączące „dziecięcość” z „dorosłością”, zspalające te dwa światy i dające dowód, że dziedzina wyobraźni może być zamieszkiwana zarówno przez małych, jak i przez dużych. Są to również teksty, które budzą wrażliwość, doceniając udział fantazji w przeżywaniu rzeczywistości – włączają to, co baśniowe, oniryczne, imaginacyjne w obręb ludzkiego doświadczenia. Dziecięcy czytelnik jest w nich traktowany

⁵ Za Humphreym Carpenterem przyjmuję za początek „złotego wieku” pierwsze wydanie powieści *Alice's Adventures in Wonderland* (1865) Lewisa Carrolla ze względu na rangę utworu wśród arcydzieł światowej klasyki dla dzieci. Jednak *Alicja w Krainie Czarów* nie powstałaby bez angielskiego purnonsensu, który wywodzi się z tradycyjnych rymowanek i wylizanek dla dzieci – *nursery rhymes*. Za początki, czy też zapowiedź „złotego wieku” można by więc uznać także twórczość Edwarda Leara, którego nonsensowne wierszyki ukazywały się od lat czterdziestych XIX wieku (*A Book of Nonsense, by Derry Down Derry* – 1846; *Nonsense Songs, Stories, Botany and Alphabets* – 1871). Dwa lata przed arcydziełem Carrolla ukazało się także dzieło Charlesa Kingsleya – *The Water-Babies, A Fairy Tale for a Land Baby* (1863), uznawane również za jedną z klasycznych pozycji literatury dziecięcej. W Polsce pisarstwo Kingsleya jest jednak mało popularne: jedyny przekład *The Water-Babies* autorstwa Ewy Horodyskiej ukazał się dopiero w 1996 roku jako *Wodne dzieci: baśń dla dziecka lądu*; nieco większym powodzeniem cieszyły się natomiast jego opowieści o greckich herosach (*The heroes, Greek fairy tales* – 1856), które zostały wydane w przekładzie Wacława Berenta w 1926 roku pod tytułem *Heroje czyli Klechdy greckie o bohaterach*. Jeszcze innym przedcarrollowskim arcydziełem angielskiej literatury dziecięcej jest fantastyczna powieść autora *Targowiska próżności*, Williama Thackeraya – *The Rose and the Ring* (1854), przetłumaczona na język polski przez Zofię Rogoszońską w roku 1913 oraz przez Michała Ronikiera w 1990.

⁶ „Podczas bombardowań zniszczeniu uległo wiele tysięcy książek. [...] Jednocześnie Ustawa o edukacji z 1944 roku zniósła czesne w państwowych szkołach średnich, przyczyniając się przynajmniej teoretycznie do wzrostu czytelnictwa. Nim wojna się skończyła, literatura dziecięca – obecna teraz w świecie wydawniczym jako pełnoprawny obywatel – była gotowa wkroczyć w okres bezprecedensowego powodzenia i dobrobytu”. P. Hunt, *Retreatism and Advance*, [w:] *Children's Literature. An Illustrated Story*, red. P. Hunt, Oxford–New York 1995, s. 224. II wojna światowa nie pozostała bez wpływu na angielską twórczość dla dzieci, jednak przejście pomiędzy epoką międzywojenną a czasem powojennym odbywało się płynnie: Hugh Lofting publikację swojej serii rozpoczął w latach dwudziestych XX wieku, jednak część książek o Doktorze Dolittle ukazała się już po zakończeniu wojny (np. *Doctor Dolittle and the Secret Lake* – 1948). Seria Pamelii Lyndon Travers o Mary Poppins, rozpoczęta w roku 1935, była kontynuowana aż do lat osiemdziesiątych, natomiast Tolkien, który wydał *Hobbita* w 1937 roku, trylogię *Władcy pierścieni* opublikował dopiero w roku 1954, choć pracę nad nią rozpoczął jeszcze przed II wojną światową.

⁷ M. Adamczyk-Grabowska, *O książkach dla dzieci*, „Akcent” 1984, nr 4, s. 17.

z powagą i szacunkiem – jako pełnoprawny odbiorca sztuki i uczestnik życia – lecz nie bez humoru, który zapuszcza się nieraz w krainy pogodnego nonsensu, czasem łączy się z liryzmem i nostalgią, a czasem objawia się w błyskotliwych grach językowych, kalamburach i zabawach słowem, które przypominają, że inwencja lingwistyczna przynależy przede wszystkim dzieciom, niezależnym jeszcze od rygorów gramatyki, krępujących swobodny i niepodległy żywioł ludzkiej mowy.

To wszystko sprawia, że dzieła należące do klasyki literatury dziecięcej są niesłychanie trudne w przekładzie i wymagają niemałych wysiłków od tłumacza, który pragnąłby przenieść do literatury rodzimej arcydzieło dziecięcej klasyki, nie zniekształcając przy tym jego sensu i zachowując oryginalną maestrię językową, a także pamiętając o tym, że przekład literatury dziecięcej ma swoją specyfikę i rządzi się własnymi prawami, wśród których najważniejsze to dostosowanie tekstu do głośnej lektury oraz korelacja tłumaczenia z ilustracjami⁸. Jednak wymagania, które arcydzieła klasyki stawiają przed tłumaczami, nie zwykły zniechęcać tych ostatnich: wszystkie z wymienionych wyżej dzieł anglosaskich pisarzy dla dzieci mogą poszczycić się rozbudowanymi, wielojęzycznymi seriami translatorskimi⁹, do których co roku i niemal co chwila dołączają nowe ogniwa tłumaczeniowe.

Makro-, (mikro)kosmos przekładu

Przekład literacki ze względu na swoją istotę i specyfikę pozostaje zawsze w jak największej bliskości tekstu oryginalnego: jest nieustannym dążeniem do osiągnięcia ekwiwalencji (językowej, kulturowej, funkcjonalnej), ciągłym „uzgadnianiem” własnego kształtu z pierwowzorem, posuniętym do ostateczności *close reading* tekstu, w którego efekcie powstaje utwór będący w założeniu innojęzycznym utożsamieniem oryginału. Z tego względu poetyka i krytyka przekładu – czy szerzej: wszelkie badania nad tłumaczeniami – oparte są zawsze z konieczności na przyglądaniu się dziełom oryginalnym i przekładowym w przybliżeniach i szczegółach: stanowią zwykłe komparatystyczną, wnikliwą lekturę wybranych fragmentów tekstów, z której wnioski określają rozmaite strategie obierane przez tłumaczy. Translatoryka jako taka opiera się więc na swoistej mikro-poetyce: podejściu badawczym analizującym słowa, zdania i akapity, w którym wszelkie oddalenia czy przekroje, oparte na zdystansowanych wobec tekstu perspektywach (czasowych, ilościowych czy jakościowych), wydają się nie do pomyślenia, a tym bardziej nie do zastosowania.

Przekornie wobec tradycji i naczelnej zasady translatologii, chciałabym podjąć próbę przyłożenia do badań przekładoznawczych narzędzi mniej tradycyjnych, pozostających nie tyle

⁸ Te dwie cechy, stanowiące o odrębności przekładu literatury dla dzieci od przekładów „dorosłych”, wskazuje (za fińską badaczką Riittą Oittinen) Michał Borodo w artykule *Children's Literature Translation Studies? – zarys badań nad literaturą dziecięcą w przekładzie*, „Przekładaniec” 2006, nr 1, s. 16.

⁹ Wśród światowej klasyki dziecięcej tłumaczonej na języki obce prym wiedzie *Mały Książę* Antoine’a de Saint-Exupéry’ego (przekłady na 300 języków), który w kwietniu 2017 roku został ogłoszony „najczęściej tłumaczoną książką świata (z wyłączeniem dzieł religijnych)”; na drugim miejscu plasuje się *Pinocchio* Carla Collodiego (przełożony na ponad 260 języków), trzecia w kolejności jest natomiast książka założycielska „złotego wieku” anglojęzycznej literatury dziecięcej – *Alicja w Krainie Czarów* Lewisa Carrolla, drugie po *Pilgrim’s Progress* Bunyana najczęściej tłumaczone dzieło angielskie, przełożone na ponad 170 języków żywych i martwych, w tym baskijski, tongański, jidysz, staroangielski, wschodniolondyńską gwarę cockney, zulu, gocki, łacinę, esperanto oraz hieroglify egipskie. *Alice in a World of Wonderlands: The Translations of Lewis Carroll’s Masterpiece*, vol. I, red. J.A. Lindseth, A. Tannenbaum, New Castle 2015, s. 739-740; E. Rajewska, *Dwie wiktoriańskie chwile w Troi, trzy strategie translatorskie*, Poznań 2004, s. 33; J. Birenbaum, *For the anniversary of ‘Alice in Wonderland,’ translations into Pashto, Esperanto, emoji and Blissymbols* – <<http://www.alice150.com/wall-street-journal-article-of-june-12-for-the-anniversary-of-alice-in-wonderland-translated-into-pashto-esperanto-emoji-and-blissymbols/>> [dostęp: 10.07.2017].

w bliskości tekstu oryginału/tłumaczenia, co od niego oddalających, nad mikropoetykę translacji przedkładających makroperspektywę modelu „czytania oddalonego” [*distant reading*], którego twórca – Franco Moretti – przekonuje, że literatura – przynależąca przecież w pewien sposób do świata materialnego – jest mierzalna¹⁰, więcej nawet: da się ją przedstawić za pomocą wykresów, map, drzew i grafów¹¹. Mierzalne, możliwe do przedstawienia w liczbach, byłyby więc także przekłady – w przypadku tego studium polskie przekłady angielskiej literatury dziecięcej „złotego wieku”, które chciałabym poddać analizie oddalanej, przedstawiając dzieła szesnastu kanonicznych twórców anglosaskiej klasyki w tłumaczeniach na język polski w perspektywach czasowej, ilościowej i jakościowej, obejmujących osiemdziesiąt lat twórczości oryginalnej (1860–1940) i niemal sto pięćdziesiąt lat jej przekładów (1870–2017)¹².

Przekłady angielskiej klasyki dziecięcej w liczbach

W monografii *Polskie tłumaczenia angielskiej literatury dziecięcej. Problemy krytyki przekładu* autorka, Monika Adamczyk-Grabowska, zamieszcza uwagę o rzadkości „pozycji omawiających przekłady odrębnych grup gatunkowych czy tematycznych”¹³. W istocie, nie licząc rozproszonych artykułów z zakresu krytyki przekładu, skupiających się na omówieniu poszczególnych utworów, książka Adamczyk-Grabowskiej pozostaje do dziś właściwie jedynym¹⁴ polskim opracowaniem naukowym traktującym o tłumaczeniach angielskiej klasyki dla najmłodszych, a przedstawiona w niej reprezentacja dzieł i twórców jest wybiórcza i niekompletna¹⁵ ze względu na cel badawczy wytyczony przez autorkę, której podstawową ambicją było stworzenie nowego modelu krytyki przekładu (opartej na szczegółowej analizie porównawczej różnych poziomów dzieł literackich) z wykorzystaniem materiału angielskiej literatury dziecięcej. Perspektywa przyjęta przez polską badaczkę i tłumaczkę jest więc w sposób oczywisty związana z bliskim czytaniem tekstów i porównywaniem przekładów, natomiast dokonany wybór dzieł oraz twórców jest zgodny z założonym przez nią celem. Praca Moniki Adamczyk-Grabowskiej wymaga również uaktualnienia i uzupełnienia, nie tylko ze względu na istotne braki związane z wyborem – od czasu jej wydania sytuacja przekładowa anglojęzycznej klasyki dziecięcej zmieniła się w sposób znaczący: nie tylko pojawiły się nowe liczne przekłady dzieł znanych w Polsce już wcześniej, ale także przetłumaczone zostały dzieła klasycznych twórców nieobecnych wcześniej na polskim rynku wydawniczym.

¹⁰F. Moretti, *Literature, measured* (Pamphlet 12), Stanford Literary Lab, kwiecień 2016 – <<https://litlab.stanford.edu/LiteraryLabPamphlet12.pdf>> [dostęp: 10.07.2017]; tegoż, *Distant reading*, London–New York 2013.

¹¹Tegoż, *Wykresy, mapy, drzewa. Abstrakcyjne modele na potrzeby historii literatury*, przeł. T. Bilczewski, A. Kowalcze-Pawlik, Kraków 2016.

¹²Pierwszy polski przekład dzieła należącego do kanonu anglosaskiej klasyki dziecięcej został wydany w 1875 roku – jednak biorąc pod uwagę czas trwania procesu translatorskiego i wydawniczego u schyłku XIX wieku, wydaje się, że za datę rozpoczynającą dzieje polskich przekładów dzieł „złotego wieku” przyjąć można początek lat siedemdziesiątych XIX stulecia.

¹³M. Adamczyk-Grabowska, *Polskie tłumaczenia angielskiej literatury dziecięcej. Problemy krytyki przekładu*, Wrocław 1988, s. 5. Jej częściowym amerykańskim uzupełnieniem jest bibliotekoznawcza książka Bogumiły Staniów pt. *Książka amerykańska dla dzieci i młodzieży w Polsce w latach 1944–1989. Produkcja i recepcja* wydana we Wrocławiu w roku 2000.

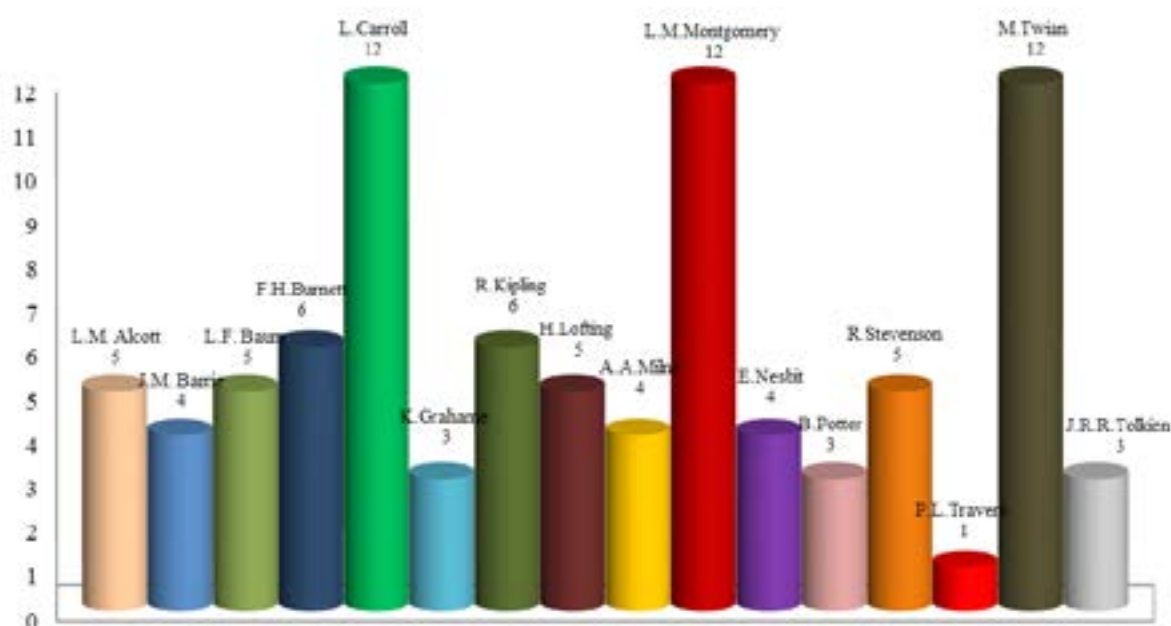
¹⁴W 2010 w serii „Warsaw Studies in English Language and Literature” wydana została praca Anny Danuty Fornalczyk *Translating anthroponyms as exemplified by selected works of English children's literature in their Polish versions*, w której autorka dokonuje językoznawczej analizy przekładów na język polski nazw osobowych z dzieł L. Carrolla, J.M. Barriego, F.H. Burnetta, R. Kiplinga, H. Loftinga i A.A. Milne’a.

¹⁵Tekstową podstawą badań Adamczyk-Grabowskiej jest „9 utworów angielskiej literatury dziecięcej uznawanych powszechnie za klasykę w tej dziedzinie piśmiennictwa z ich 17 przekładami”. Autorka wybiera sześciu autorów i poddaje analizie ich najsłynniejsze dzieła: *The Rose and the Ring* Williama Thackeraya, *Alice's Adventures in Wonderland* i *Through the Looking-Glass* Lewisa Carrolla, *Just so stories* Rudyarda Kiplinga, *The Wind in The Willows* Kennetha Grahame’a, *Peter Pan in Kensington Gardens* i *Peter Pan and Wendy* Jamesa Matthew Barriego oraz *Winnie-the-Pooh* i *The House at the Pooh Corner* Alana Alexandra Milne’a. M. Adamczyk-Grabowska, *Polskie przekłady angielskiej literatury dziecięcej*, s. 44.

Ustanawianie kanonów, komponowanie list autorów, wyznaczanie cezur czasowych jest z natury rzeczy arbitralne i dotyczy określonej perspektywy, związanej z grupą czy indywidualnością dokonującą wyboru. Zaproponowany wcześniej kanon klasyki „złotego wieku” anglosaskiej literatury dla dzieci, obejmujący dzieła szesnastorga twórców od Carrolla do Tolkiena, starałam się stworzyć na podstawie możliwie jak największej liczby źródeł anglo- i polskojęzycznych, korygując, czy może uzupełniając wyniki dociekań subiektywną wiedzą na temat potocznej znajomości czytelniczej dzieł i twórców angielskich w Polsce. W tak skomponowanym korpusie pojawiają się więc teksty i nazwiska oczywiste – takie jak Lewis Carroll, Alan Alexander Milne, Rudyard Kipling, Lucy Maud Montgomery czy Frances Hodgson Burnett – w towarzystwie klasycznych twórców nieco mniej popularnych (np. Louisa May Alcott, Beatrix Potter, Kennetha Grahame’a, Edith Nesbit, Pamela Lyndon Travers). Kilku autorów, których należałoby włączyć do kanonu ze względu na ich rangę w literaturze angielskiej (Charles Kingsley, George MacDonald, William Thackeray) znalazło się poza nim już to ze względu na czas powstania ich dzieł (przed przyjętym za czurę rokiem 1865), już to ze względu na bardzo słabą rozpoznawalność w Polsce. Szesnastorgu pisarzom „złotego wieku” odpowiada szesnastce najpopularniejszych utworów literackich dla dzieci ich autorstwa – najbardziej popularnych, co nie zawsze oznacza, że najczęściej tłumaczonych, istnieją bowiem przypadki, w których dzieło mniej znane doczekało się większej liczby translacji na język polski niż światowej sławy arcydzieło tego samego twórcy (dzieje się tak w przypadku Frances H. Burnett, której najbardziej rozpoznawalna powieść *The Secret Garden* doczekała się jednego polskiego tłumaczenia mniej niż wcześniejszy i nieco mniej popularny *Little Lord Fauntleroy*). Ponieważ wybór pojedynczego dzieła każdego (i każdej) z szesnastorga pisarzy podyktowany jest względami praktycznymi, przedstawiony tu kanon z natury rzeczy stanowi pewną reprezentację rzeczywistej klasyki stworzonej przez anglosaskich twórców; dla nieco pełniejszego obrazu sytuacji w *Aneksie* na końcu szkicu zamieszczona została tabela, w której znaleźć można zbiór dzieł omawianych pisarzy poszerzony i uzupełniony o inne ważne utwory literackie ich autorstwa (tabela 1). Szesnastopozycyjny kanon podstawowy w porządku chronologicznym prezentuje się zatem następująco:

1. Lewis Carroll – *Alice’s Adventures in Wonderland* (1865)
2. Louisa May Alcott – *Little Women* (1868)
3. Mark Twain – *Adventures of Tom Sawyer* (1876)
4. Robert Louis Stevenson – *Treasure Island* (1883)
5. Rudyard Kipling – *The Jungle Book* (1898)
6. L.F. Baum – *The Wonderful Wizard of Oz* (1900)
7. Edith Nesbit – *Five Children and It* (1902)
8. Beatrix Potter – *The Tale of Peter Rabbit* (1902)
9. Kenneth Grahame – *The Wind in the Willows* (1908)
10. Lucy Maud Montgomery – *Anne of Green Gables* (1908)
11. Frances Hodgson Burnett – *The Secret Garden* (1911)
12. James Matthew Barrie – *Peter Pan and Wendy* (1911)
13. Hugh Lofting – *The Story of Doctor Dolittle* (1920)
14. Alan Alexander Milne – *Winnie-the-Pooh* (1926)
15. Pamela Lyndon Travers – *Mary Poppins* (1934)
16. John Ronald Reuel Tolkien – *Hobbit or There and Back Again* (1937)

Opisując historię polskich przekładów anglojęzycznej klasyki dziecięcej, chciałabym zacząć od **perspektywy ilościowej**, która wydaje się najbardziej podstawowym i najoczywistszym sposobem myślenia o tłumaczeniach, a nawet – zdawałoby się – stanowi miarę popularności dzieł i ich twórców. A jednak, przegląd przekładów anglojęzycznych arcydzieł literatury dziecięcej pod względem liczebności poszczególnych reprezentantów przynosi pewne zaskoczenia – popularność nie zawsze odpowiada liczebności. Wprawdzie *Alice's Adventures in Wonderland* zgodnie z powszechnym przekonaniem znajdują się na prowadzeniu (dwanaście przekładów), ale pierwsze miejsce współdzielą z dwoma innymi utworami: *Adventures of Tom Sawyer* Twaina i *Anne of Green Gables* Montgomery, tymczasem *Winnie-the-Pooh*, którego poczytność i powszechność powinna plasować go tuż obok najsłynniejszego dzieła Carrolla, znajduje się wśród dzieł przekładanych stosunkowo rzadko – ma tylko cztery tłumaczenia, podczas gdy „średnia przekładowa” wynosi sześć translacji¹⁶. Okazuje się więc, że słynny *Kubuś Puchatek* tłumaczony jest rzadziej niż na przykład utwór Louisy May Alcott *Little Women* (współcześnie dość mało popularny), *The Story of Doctor Dolittle* Loftinga czy *The Wonderful Wizard of Oz* Bauma – wszystkie te pozycje liczą sobie po pięć tłumaczeń na język polski (ryc. 1).



Ryc. 1. Udział przekładów na język polski poszczególnych twórców klasyki „złotego wieku”

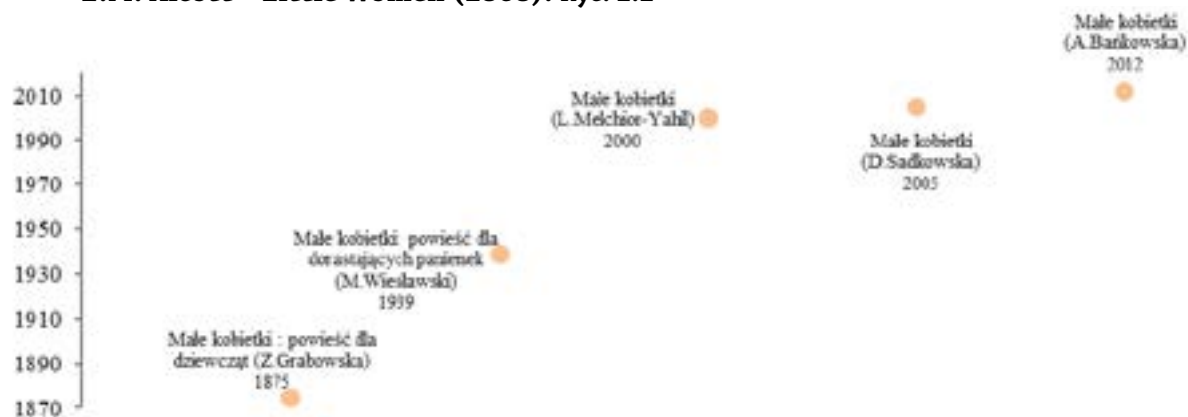
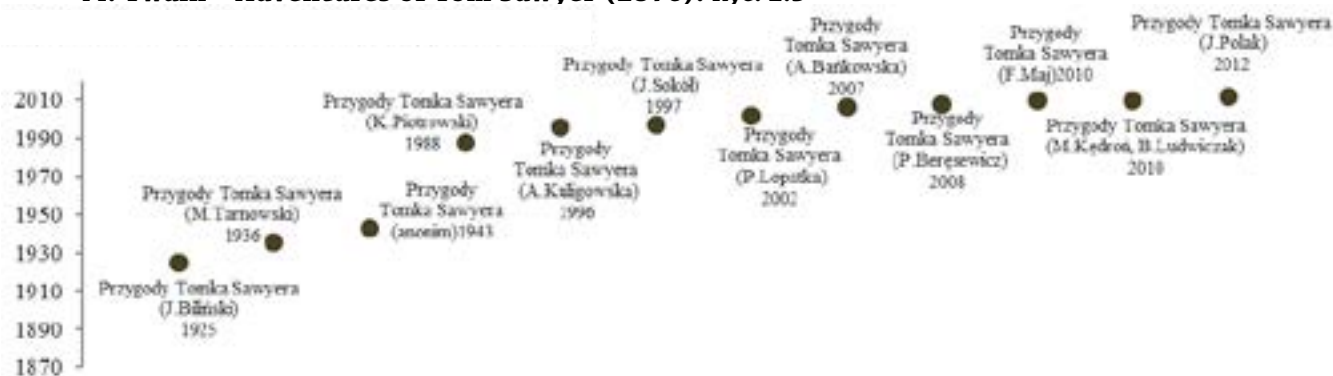
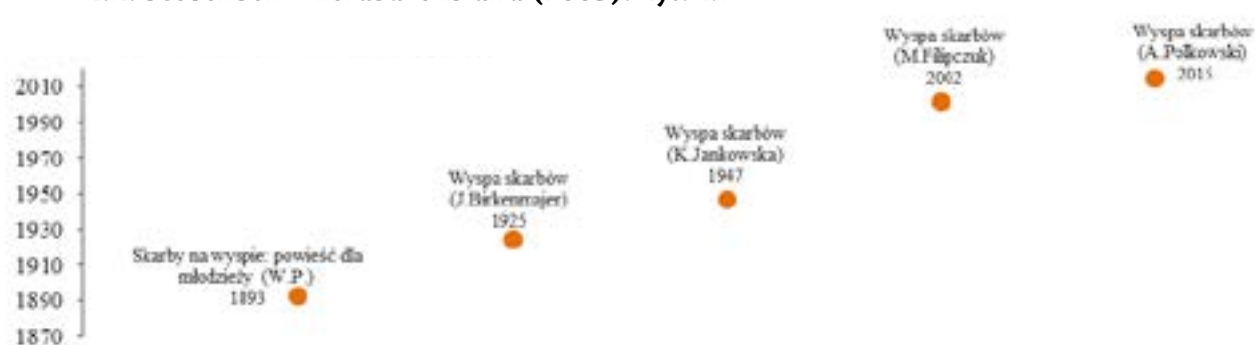
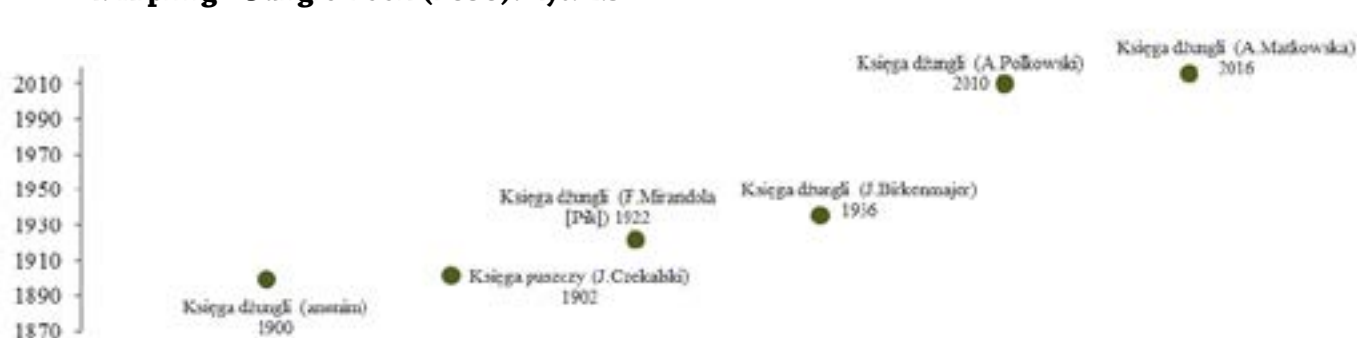
¹⁶ „Średnią przekładową” nazywam tu wartość wynikającą z prostego rachunku dzielenia wszystkich polskich przekładów 16 dzieł kanonu klasyki (90 pozycji) przez ich liczbę.

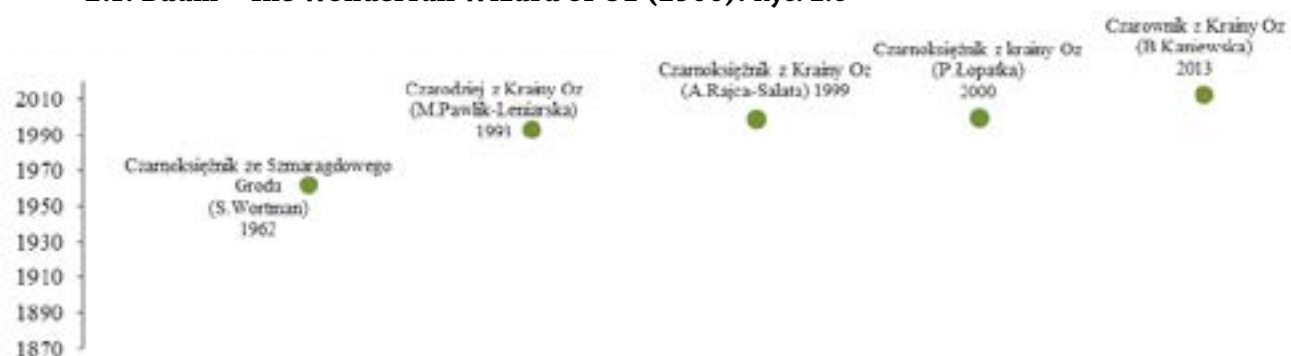
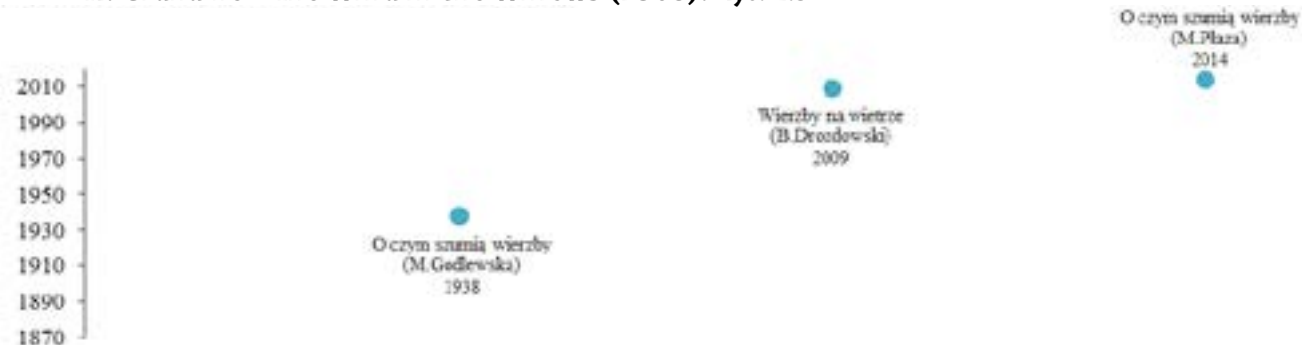
Taki stan rzeczy ma oczywiście wytłumaczenie – jest nim kanoniczność niektórych przekładów. Pierwsze polskie tłumaczenie *Winnie-the-Pooh* autorstwa Ireny Tuwim z 1938 roku zyskało sobie status przekładu kanonicznego, który został wysoko oceniony przez większość krytyki i doskonale przyjął się wśród czytelników, przez co bardzo trudno było podjąć z nim jakąkolwiek polemikę. Dzieła, których pierwsze przekłady nie wypracowały sobie równie mocnej pozycji, zyskiwały zwykle liczniejszą serię translatorską, szczególnie – jak w przypadku utworu Carrolla – jeśli stanowiły ciekawe i poważne translatorskie zadanie, będące w pewien sposób miarą zdolności tłumacza. Przy omawianiu przekładów literatury dziecięcej pod względem ich liczby ważna pozostaje również kwestia adaptacji¹⁷ – w niniejszym artykule nie biorę pod uwagę rozmaitych streszczeń, opracowań czy tekstów pisanych na podstawie dzieł oryginalnych, starając się sporządzić wykaz „przekładów właściwych” – jest to niezwykle istotne, gdyż przeróbki i adaptacje nieodłącznie towarzyszą tłumaczeniom książek dla dzieci i pojawiają się na rynku wydawniczym równolegle do nich, często bez wzmianki precyzującej rozróżnienie pomiędzy skrótem a pełnoprawnym przekładem. Gdyby natomiast w powyższym zestawieniu uwzględnić również adaptacje, wyniki analizy musiałyby się znacząco różnić od przedstawionych – dla przykładu *Alicja w Krainie Czarów* ma przynajmniej dwanaście polskojęzycznych adaptacji, natomiast *Przygody Tomka Sawyera* tylko jedną. Perspektywa ilościowa pozostaje w ścisłym połączeniu z **ujęciem czasowym**, gdyż serie translatorskie – te liczne i te nieco mniej rozbudowane – zawsze rozwijają się w czasie, a ich kształt jest częstokroć uwarunkowany właśnie przez moment historyczny powstawania poszczególnych ogniw. Przedstawione poniżej grafy obrazują sposoby, w jakie powstawały i rozwijały się serie przekładowe poszczególnych dzieł angielskiej klasyki literatury dziecięcej „złotego wieku” – od lat siedemdziesiątych XIX wieku, gdy zaczęły się pojawiać pierwsze przełożone pozycje z interesującego nas kanonu – do dzisiaj (ryc. 2).

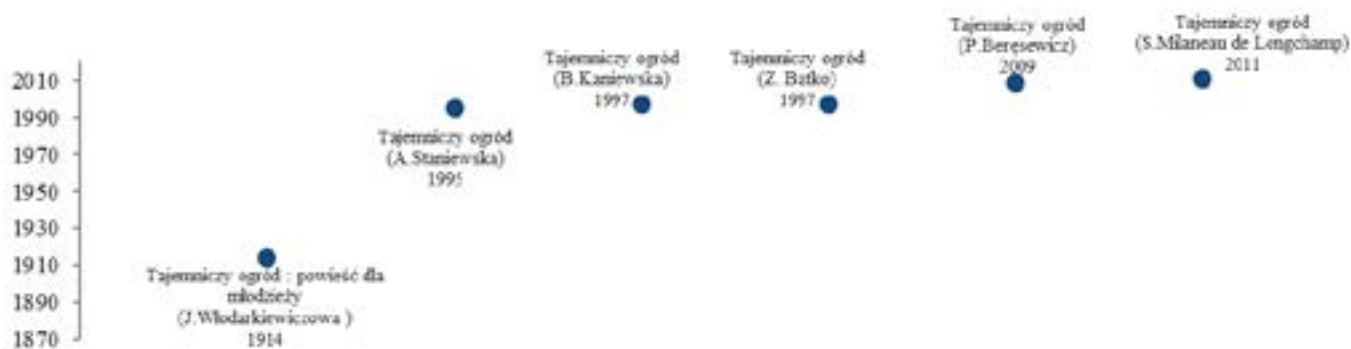
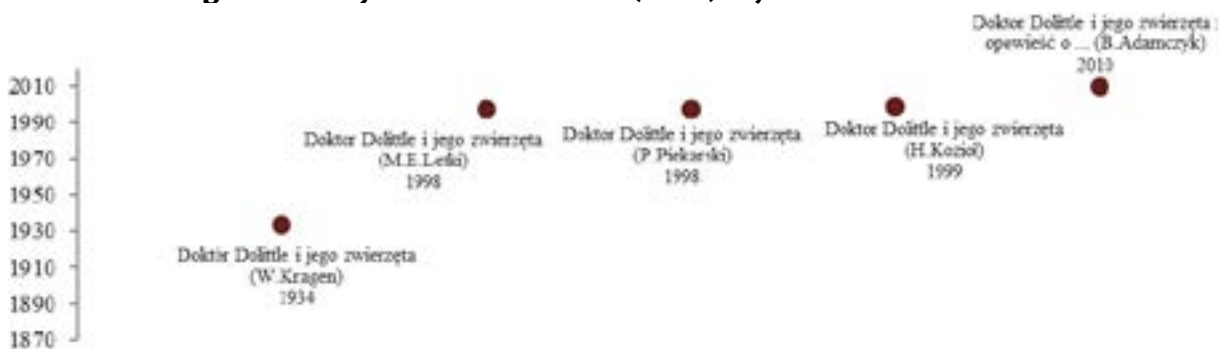
L. Carroll – Alice’s Adventures in Wonderland (1865). Ryc. 2.1

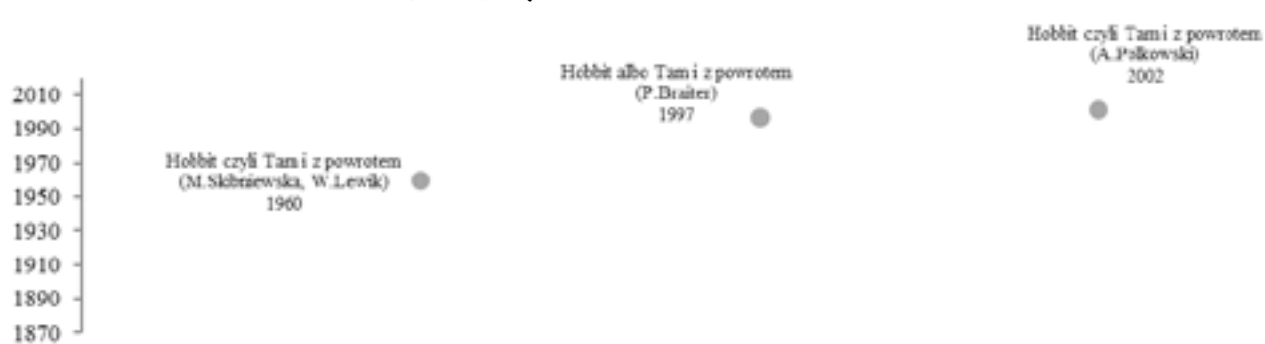


¹⁷Na temat adaptacji (czy też adaptacyjnego charakteru przekładu literatury dziecięcej) przetoczyła się w polskim środowisku translologicznym niejedna dyskusja. Za adaptacyjnością opowiada się między innymi Irena Tuwim (*Sprawa adaptacji. O przekładach książek dla dzieci i młodzieży*, „Nowa Kultura” 1952, nr 26, s. 10) czy Stanisław Barańczak (*Rice pudding czy kaszka manna*, „Teksty” 1975, nr 5, s. 72-86), przeciwko niej np. Monika Adamczyk-Grabowska, która jednak we wspomnianej już książce *Polskie przekłady angielskiej literatury dziecięcej* włącza opracowania w zakres badanych przekładów.

L.M. Alcott – Little Women (1868). Ryc. 2.2**M. Twain – Adventures of Tom Sawyer (1876). Ryc. 2.3****R.L. Stevenson – Terasure Island (1883). Ryc. 2.4****R. Kipling – Jungle Book (1898). Ryc. 2.5**

L.F. Baum – The Wonderfull Wizard of Oz (1900). Ryc. 2.6**E. Nesbit – Five Children and It (1902). Ryc. 2.7****B. Potter – The Tale of the Peter Rabbit (1902). Ryc. 2.8****K. Grahame – The Wind in the Willows (1908). Ryc. 2.9**

L.M. Montgomery – Anne of Green Gables (1908). Ryc. 2.10**F.H. Burnett – The Secret Garden (1911). Ryc. 2.11****J.M. Barrie – Peter Pan and Wendy (1911). Ryc. 2.12****H. Lofting - The Story of Doctor Dolittle (1920). Ryc. 2.13**

A.A. Milne – Winnie the Pooh (1926). Ryc. 2.14**P.L. Travers – Mary Poppins (1934). Ryc. 2.15****J.R.R. Tolkien – Hobbit (1937). Ryc. 2.16****Ryc. 2.** Polskie przekłady najsłynniejszych dzieł anglojęzycznej klasyki „złotego wieku”

Przyglądając się powyższym grafom, poczynić można ciekawe obserwacje na temat kształtu i charakteru poszczególnych serii translatorskich – wyraźnie widać, że przekładowe losy dzieł oraz twórców były bardzo różne i rozmaicie rozkładały się w czasie. Tłumaczenia Carrolla – autora o niezachwianej pozycji, obecnego w języku polskim od roku 1910 – przyrastały dość regularnie od momentu powstania pierwszego przekładu autorstwa Adeli S., przy czym znaczące przyspieszenie nastąpiło pomiędzy rokiem 2010 a 2015, kiedy powstało aż sześć tłumaczeń – dokładnie połowa serii (ryc. 2.1). Dość podobnie przedstawia się sytuacja powieści Twaina o Tomku Sawyerze – przy czym tutaj pomiędzy trzema pierwszymi przekładami powstałymi przed rokiem 1945 a przekładem czwartym z 1988 pojawia się pokaźna luka obejmująca czterdzieści lat. Wyraźne przyspieszenie obserwujemy natomiast od połowy lat dziewięćdziesiątych – od roku 1996 do 2012 powstało bowiem osiem przekładów *Adventures of Tom Sawyer*, to jest dwie trzecie całego zbioru (ryc. 2.3). Inaczej mają się dwa utwory o nieco bardziej dziewczęcym adresie czytelniczym – *Anne of Green Gables* Montgomery i *The Secret Garden* Burnett – które charakteryzują się obecnością bardzo silnej pierwszej pozycji przekładowej. W przypadku *Ani z Zielonego Wzgórza* jest to przekład Rozalii Bernsztatowej z 1911 roku, w przypadku *Tajemniczego ogrodu* – trzy lata starsze tłumaczenie Jadwigi Włodarkiewiczowej. Oba przekłady zyskały sobie status klasycznych i były wielokrotnie wznawiane – zapewne dlatego odległość czasowa pomiędzy nimi a drugimi w kolejności przekładami dzieł wynosi w obu przypadkach ponad osiemdziesiąt lat, a zdecydowana większość obu serii translatorskich umiejscawia się pomiędzy rokiem 1995 a 2013 (ryc. 2.10 i 2.11). Znacznie mniej rozbudowana seria translatorska utworu Kennetha Grahame’a *The Wind in the Willows* również rozpoczyna się stosunkowo wcześnie, bo w 1938 roku, natomiast kontynuowana jest dopiero w pierwszej dekadzie XXI wieku, a więc ponad siedemdziesiąt lat od daty powstania pierwszego tłumaczenia autorstwa Marii Godlewskiej (ryc. 2.9). Dość podobnie – lecz na nieco mniejszą skalę – kształtują się losy pięciu polskich przekładów książki Hugh Loftinga o Doktorze Dolittle: pierwszy przekład powieści, autorstwa Wandy Kragen (1934) dystansuje kolejne tłumaczenie o ponad 60 lat; ostatni przekład oddalony jest od przedostatniego o całą dekadę (ryc. 2.13) – jest to też pierwsze tłumaczenie, które oddaje po polsku całość długiego tytułu¹ powieści Loftinga *The Story of Doctor Dolittle, Being the History of His Peculiar Life at Home and Astonishing Adventures in Foreign Parts* – w przekładzie Beaty Adamczyk

¹ Kwestia tytułów dzieł przekładanych należy do bardzo ciekawych, gdyż dobitnie wskazuje na siłę, jaką zyskuje sobie często pierwszy przekład, który zostaje uznany za kanoniczny i obowiązujący. Polski tytuł powieści Burnett – *The Secret Garden* – nie zmienił się ani razu na przestrzeni ponad stu lat formowania się serii translatorskiej: żaden z tłumaczy nie podjął polemiki z *Tajemniczym ogrodem* Włodarkiewiczowej – propozycją, która przecież nie jest w pełni ekwiwalentnym tłumaczeniem oryginału. Podobnie kanoniczny i nigdy niezmieniony tytuł dzieła Montgomery w przekładzie Bernsztatowej – *Ania z Zielonego Wzgórza* – starannie ukrywa oryginalną nazwę domu, w którym zamieszkała Ania Shirley (*green gables* dosłownie bliżej ma do „zielonego dachu” niż „zielonego wzgórza”, gdyż „*gable* to w architekturze nazwa ściany łączącej dwie części spadzistego dachu”. M. Nowak, *Strategie tłumaczeniowe w przekładzie antroponimów i toponimów w powieści „Ania z Zielonego Wzgórza” Lucy Maud Montgomery*), tekst niepublikowany). Ciekawym przypadkiem są dzieje tytułowe utworu Milne’a, o którym była już mowa – mocny przekład Tuwim, posiadający pozycję niemal bezdyskusyjną, zyskał tylko jedno tłumaczenie polemiczne autorstwa Moniki Adamczyk-Grabowskiej pt. *Fredzia Phi-Phi*, przeciwstawiające się adaptacyjności przekładu Tuwim. Propozycja nowego przekładu (i tytułu) została jednak odrzucona przez większość krytyki i czytelników, a kolejne przekłady Drozdowskiego i Traut korzystały znów z kanonicznego tytułu Tuwim (ryc. 2.14). Podobnie zdarzyło się z utworem Grahame’a, którego pierwsze tłumaczenie Godlewskiej – *O czym szumią wierzby* (1938) – zyskało polemikę w przekładzie Bohdana Drozdowskiego – *Wiatr wśród wierzb* (2009). Nowy przekład nie zdołał jednak zachwiać pozycji przedwojennego tytułu, do którego powróciło najnowsze tłumaczenie Macieja Płazy z 2014. W przypadku wielu pisarzy tytuły najsłynniejszych dzieł różnią się nieznacznie w zależności od tłumaczenia: dzieje się tak np. u Carrolla, Barriego, Potter czy Bauma.

z 2010 roku *Doktor Dolittle i jego zwierzęta: opowieść o życiu doktora w domowym zaciszu oraz niezwykłych przygodach w dalekich krainach*. Za „stare” serie translatorskie uznać można zbiór przekładów Stevensona i Kiplinga, gdzie znaczący udział mają tłumaczenia powstałe przed rokiem 1945 – w przypadku *Treasure Island* trzy przekłady na pięć (ryc. 2.4), w przypadku *The Jungle Book* cztery tłumaczenia na sześć istniejących (ryc. 2.5). Ich przeciwieństwem są „młode” serie translatorskie, które rozpoczynają się pod koniec lat pięćdziesiątych lub nawet w latach sześćdziesiątych XX wieku – należą do nich utwory *Peter Pan and Wendy* J.M. Barriego (pierwszy przekład pt. *Przygody Piotrusia Pana: opowiadanie o Piotrusiu i Wendy* Macieja Słomczyńskiego z 1958 roku – ryc. 2.12)², *The Hobbit, or There and Back Again* J.J.R. Tolkiena (pierwsze tłumaczenie Marii Skibniewskiej pt. *Hobbit czyli tam i z powrotem* z roku 1960 – ryc. 2.16), *The Wonderful Wizard of Oz* L.F. Bauma (pierwsze tłumaczenie Stefanii Wortman z 1962 roku pt. *Czarnoksiężnik ze Szmaragdowego Grodu* – ryc. 2.6) i *The Tale of Peter Rabbit* Beatrix Potter (pierwszy przekład pt. *Opowieść o Króliku Piotrusiu* Mirosławy Czarnockiej-Wojs z 1991 roku – ryc. 2.8). Serie stosunkowo nieliczne (do pięciu pozycji), które rozwijały się jednak dość równomiernie, reprezentowane są przez utwory L.M. Alcott i E. Nesbit, przy czym warto zauważyć, że *Little Women* – powieść obyczajowa dla dziewcząt – ma większy udział przekładów starszych (dwa przedwojenne – w tym najstarszy przekład z całego omawianego kanonu „złotego wieku” autorstwa Zofii Godlewskiej z 1875 roku – do trzech powstałych w i po roku 2000 – ryc. 2.2), natomiast większość przekładów opowieści fantastycznej Edith Nesbit o przygodach pięciorga dzieci powstała po roku 1945, z jednym wyjątkiem, którym jest bardzo mało znana i trudno dostępna wersja w przekładzie anonima pt. *Dary: powieść fantastyczna* z 1910 roku (ryc. 2.7). Z sytuacją wyjątkową mamy do czynienia w przypadku pierwszej części serii o Mary Poppins Pamelii Lyndon Trawers – trudno tu bowiem w ogóle mówić o serii przekładowej, skoro istnieje tylko jedna translacja dzieła autorstwa Ireny Tuwim z 1938 roku pt. *Agnieszka* (ryc. 2.14). Tłumaczenie było kilkakrotnie wznawiane, a w latach dziewięćdziesiątych zmodernizowano jego tytuł, zastępując spolszczenie oryginalnym imieniem i nazwiskiem głównej bohaterki cyklu. Przekładowe dzieje cyklu Travers³ – a raczej ich zauważalny i zadziwiający brak – stanowią ewenement na tle tłumaczeń pozostałych dzieł, tym bardziej że *Mary Poppins* jest w Polsce popularna i czytana – zapewne również dzięki Disneyowskiej wersji musicalowej z 1964 roku⁴ – zatem w sposób naturalny spodziewać by się można liczniejszej serii translatorskiej zabawnych opowieści o niani dzieci państwa Banksów.

² Przekładowe losy książek Barriego kształtują się dość specyficznie: zanim powstało pełnoprawne tłumaczenie Słomczyńskiego, istniały dwa polskie przekłady utworów o Piotrusiu Panu: *Przygody Piotrusia duszka*, przekład anonima, wydany w Warszawie w 1913 roku przez wydawnictwo M. Arcta, oraz *Przygody Piotrusia Pana* w opracowaniu dla dzieci May Byron i przekładzie Alicji Straśmanowej, które ukazały się w Warszawie nakładem Księgarni Literackiej w 1938 roku. Obie adaptacje, traktujące arcydzieło Barriego bardzo swobodnie i skrótowo, przez szereg lat były jedynymi dostępnymi wersjami opowieści o Piotrusiu Panu. Prócz nich istniał jeszcze przekład innego utworu: *Przygody Piotrusia Pana* w spolszczeniu Zofii Rogoszcówny z 1913 roku, który jest przekładem powieści *Peter Pan in Kensington Gardens* (1906), wcześniejszej od *Peter Pan and Wendy* o pięć lat i bardzo często bywa z nią mylona.

³ Większość ogniw popularnej serii Travers nie doczekała się liczniejszych przekładów – jedyną tłumaczką czterech powieści pozostaje Irena Tuwim (*Agnieszka* – 1938, *Agnieszka wraca* – 1960, *Agnieszka otwiera drzwi* – 1962, *Agnieszka w parku* – 1963), część piąta i szósta zostały przełożone przez Stanisława Kroszczyńskiego dopiero w roku 2014 (*Mary Poppins w kuchni*; *Mary Poppins od A do Z*), a tylko dwa ostatnie ogniwa cyklu zyskały sobie podwójne przekłady: *Mary Poppins na ulicy Czeresniowej* i *Mary Poppins i Numer Osiemnasty* – przekłady Krystyny Tarnowskiej i Andrzeja Konarka z 1995; *Mary Poppins na ulicy Czeresniowej* i *Mary Poppins i sąsiedzi* – przekłady Stanisława Kroszczyńskiego z 2009 i 2010 roku.

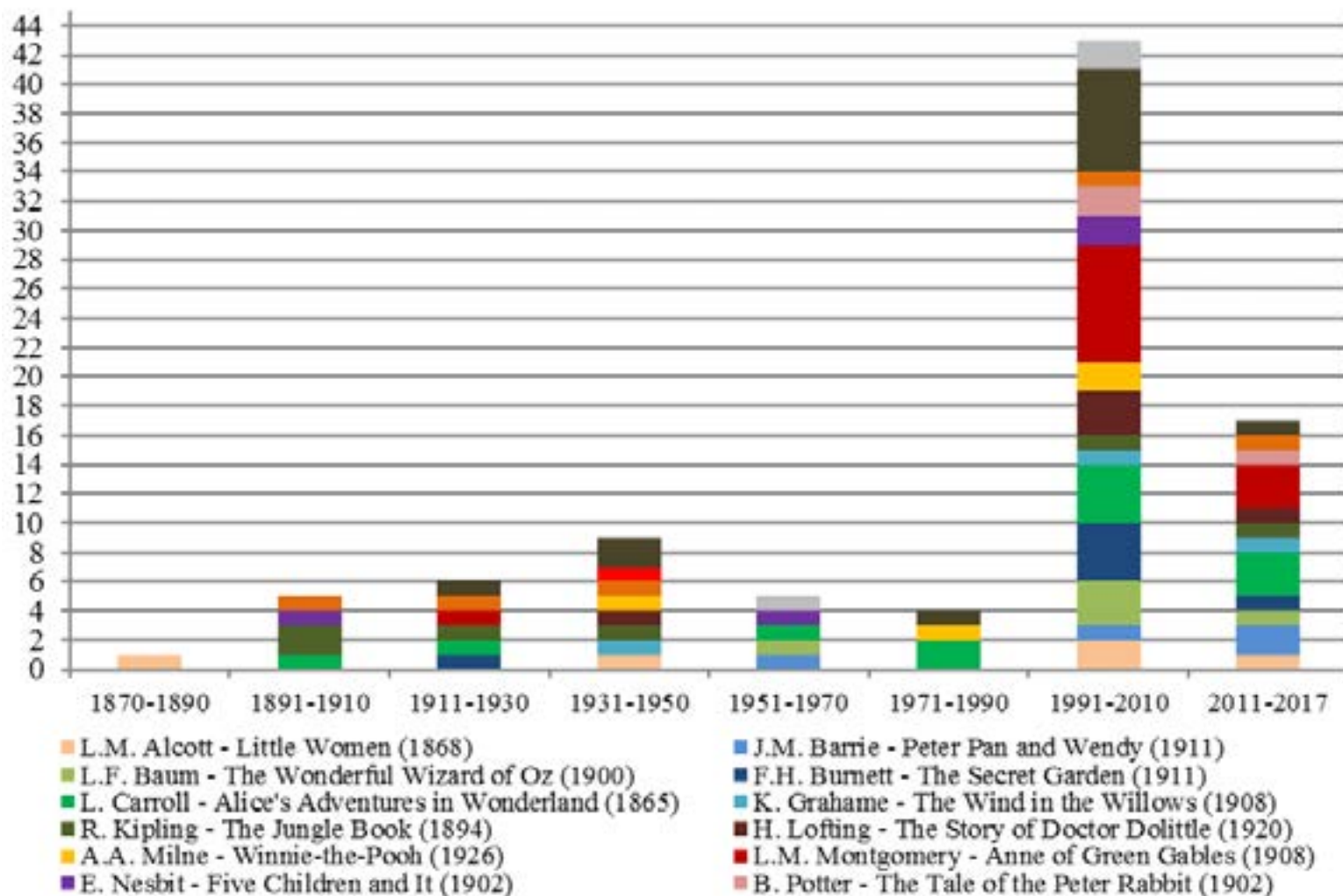
⁴ Wpływ ekranizacji – szczególnie filmów animowanych Disneya – na popularyzację, wzrost zainteresowania oraz ożywienie translatorskie wokół niektórych dzieł klasyki dziecięcej jest tematem niezwykle rozległym i wartym omówienia, który nie mieści się jednak w ramach tego szkicu.

Warto przyjrzeć się również nałożeniu powyższych zestawień (ryc. 3), na którym interesująco zarysowują się całe dzieje polskich przekładów arcydzieł „złotego wieku” literatury dziecięcej. Od dość leniwego początku i pierwszych przekładów z języka angielskiego – który pod koniec XIX wieku i na przełomie stuleci wciąż był w Polsce językiem mało znanym⁵ – zauważamy stopniowy wzrost zainteresowania tłumaczy anglojęzyczną literaturą dla najmłodszych, która zaczyna zyskiwać coraz większą popularność. Korowód rozpoczyna wspomniany już przekład *Małych kobietek* autorstwa Zofii Grabowskiej, później pojawiają się tłumaczenia powieści przygodowych: *Skarbu na wyspie* i *Księgi dżungli*. Przekłady z tego okresu są częściej anonimowe lub podpisywane wyłącznie inicjałami – wydaje się, że osoba tłumacza była wówczas traktowana służebnie wobec tekstu, a umieszczenie jej nazwiska w dziele nie było dla wydawców (i samych tłumaczy) tak istotne. W drugiej i trzeciej dekadzie XX wieku powstają coraz liczniejsze przekłady klasyki – w obu dziesięcioleciach po cztery pozycje – między innymi dzieł Carrolla, Nesbit, Montgomery i Burnett, jednak prawdziwe ożywienie translatorskie następuje w latach trzydziestych XX wieku: w tym czasie pierwsze przekłady tworzy Irena Tuwim (*Kubuś Puchatek*, *Agnieszka*), powstają także pierwsze tłumaczenia dzieł Loftinga (*Doktor Dolittle* Wandy Kragen) i Grahame’a (*O czym szumią wierzby* Marii Godlewskiej).

Czas II wojny światowej oraz okres następujący bezpośrednio po niej z oczywistych względów nie przynosi tłumaczeń nowych autorów, pojawiają się za to dwa nowe przekłady dzieła Twaina i Stevensona (a więc, co znamienne, powieści przygodowych). Ożywienie następuje dopiero około roku 1955, w którym Antoni Marianowicz publikuje swój przekład *Alicji w Krainie Czarów*; trzy lata po nim wydany zostaje po raz pierwszy Barrie w tłumaczeniu Słomczyńskiego, a także Tolkien i Baum – już na początku lat sześćdziesiątych. Zaraz po okresie animacji następuje wyraźny zastój w tłumaczeniach kanonu: od roku 1963 do 1986, być może w związku z ówczesną sytuacją społeczno-polityczną w Polsce, jedynym nowym przekładem jest *Alicja w Krainie Czarów* Macieja Słomczyńskiego. Późne lata osiemdziesiąte otwierają za to trwającą aż do dziś epokę wielkiej prosperity tłumaczeń klasyki: z autorów wcześniej nietłumaczonych na polskim rynku wydawniczym pojawia się wprawdzie tylko Beatrix Potter⁶, powstaje wtedy jednak zdecydowana większość nowych przekładów pisarzy anglojęzycznych wcześniej znanych (ryc. 4). Ciekawe, że przed rokiem 1991 tylko w nielicznych przypadkach pojawiały się dwa nowe tłumaczenia tego samego dzieła w ciągu jednego dwudziestolecia – przekłady przyrastały pojedynczo (wyjątkami są Twain, Carroll i Kipling – po dwie nowe pozycje przekładowe) i w sporych odstępach pomiędzy dwoma nowymi translacjami klasycznego utworu tego samego autora. Tymczasem w okresie między rokiem 1991 a 2010 niemal wszyscy autorzy prócz Stevensona, Barriego, Kiplinga i Grahame’a tłumaczeni są co najmniej dwukrotnie, przy czym rekordowe liczby nowych przekładów wynoszą osiem (*Ania z Zielonego Wzgórza* Montgomery) i siedem (*Przygody Tomka Sawyera* Twaina); Carroll i Burnett tłumaczeni są na nowo czterokrotnie. Tak gwałtowny i potężny przyrost liczby tłumaczeń angiel-

⁵ „Angielska literatura dziecięca docierała do Polski z dużym opóźnieniem. W wieku XVIII i XIX było to spowodowane małą popularnością języka angielskiego. Powszechnie znane były język francuski i niemiecki, nierzadko właśnie za ich pośrednictwem docierały do nas utwory literatury angielskiej zarówno dla dzieci i młodzieży, jak i dla dorosłych”. M. Adamczyk-Grabowska, *Polskie przekłady angielskiej literatury dziecięcej*, s. 41.

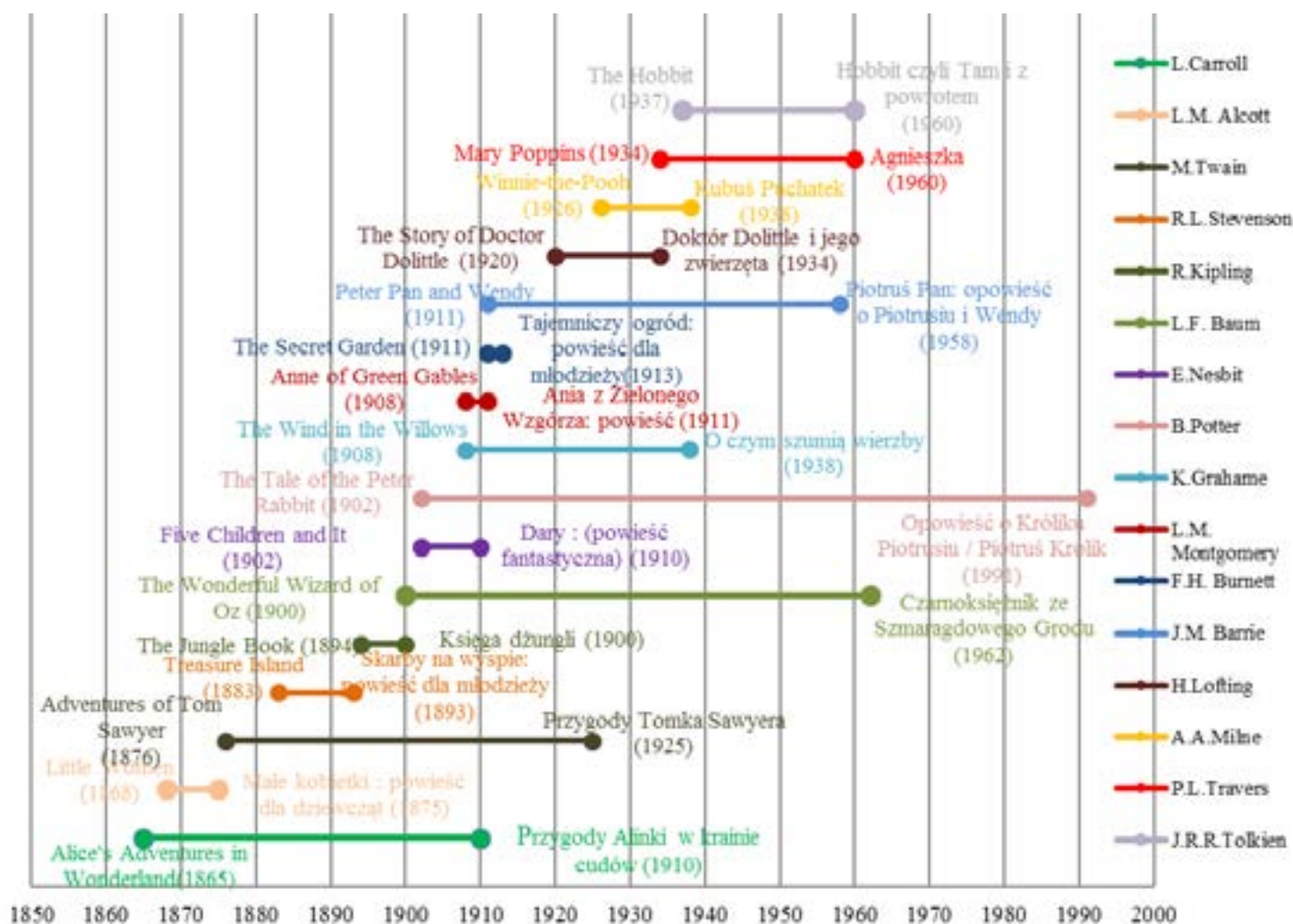
⁶ Beatrix Potter mogła być znana polskim czytelnikom już wcześniej, jednak nie ze swojego najsłynniejszego utworu o Piotrusiu Króliku. W 1969 roku Stefania Wortman, tłumaczka między innymi dzieł Bauma, dokonała przekładu powiastki *The Tailor of Gloucester* (1903), która została wydana wraz z ilustracjami Antoniego Boratyńskiego, jednego z przedstawicieli tzw. polskiej szkoły ilustracji. Jednak znajdującą się w skonstruowanym na potrzeby szkicu kanonie słynna *The Tale of Peter Rabbit* (1902) została przełożona po raz pierwszy dopiero w roku 1991, za to od razu przez dwie tłumaczki: Mirosławę Czarnocką-Wojs (w zbiorze *Bajki dla najmłodszych*, ilustr. Jadwiga Abramowicz) i Małgorzatę Musierowicz. Przekładowi Musierowicz towarzyszyły charakterystyczne ilustracje samej autorki.



Ryc. 4. Przyrastanie przekładów klasyki w okresach dwudziestoletnich (1870–2017)

skiej klasyki dziecięcej można tłumaczyć z jednej strony zapotrzebowaniem na tego typu publikacje po ponad dwudziestoletnim okresie zastoju (1963–1986, ryc. 3), z drugiej zaś, być może, stopniowym wygasaniem autorskich praw majątkowych do dzieł angielskiej klasyki, która dzięki temu stawała się atrakcyjniejsza dla wydawców.

Jeszcze innej perspektywy – tym razem już wyłącznie czasowej – dostarcza kolejny graf, na którym zaznaczono odległość dzielącą wydania oryginału od pierwszych polskich przekładów (ryc. 5 – dzieła ułożone są w kolejności chronologicznej, poczynając od *Alice's Adventures in Wonderland* Carrolla zgodnie z datą publikacji oryginału). Dość łatwo wyróżnić rekordzistów tego zestawienia: są to Beatrix Potter z najdłuższym okresem oczekiwania na tłumaczenie utworu *The Tale of the Peter Rabbit* (niemal dziewięćdziesiąt lat) oraz Frances Hodgson Burnett z niemal ekspresowym tempem powstania polskiego przekładu *Tajemniczego ogrodu*, który pojawił się na rynku wydawniczym tylko dwa lata po ukazaniu się oryginału. Zaskakujący może okazać się czas dzielący wydanie dzieła angielskiego od wydania jego polskiego przekładu z pierwszych dekad XX wieku, a nawet z końca XIX stulecia: okazuje się, że wydawcy i tłumacze reagowali na anglojęzyczne nowości wydawnicze nie-



Ryc. 5. Odległości czasowe pomiędzy oryginałem angielskim a pierwszym przekładem polskim

zwykle szybko: tylko siedem lat trzeba było czekać na *Małe kobiety* Alcott (1868–1875), dziesięć na powieść Stevensona (1883–1893), sześć na *Księgę dżungli* Kiplinga (1894–1900), osiem na książkę Edith Nesbit (1902–1910), trzy na *Anię z Zielonego Wzgórza* Montgomery (1908–1911), czternaście na *Doktora Dolittle’a* Loftinga (1920–1934) i dwanaście na *Kubusia Puchatka* Milne’a (1926–1938). Jest to zapewne spowodowane nagłym ożywieniem działalności translatorskiej wokół angielskiej klasyki dziecięcej na początku XX wieku, kiedy książki dla najmłodszych pisane w języku Szekspira inspirowały i pobudzały nie tylko twórczość tłumaczy, lecz również rodzimą literaturę⁷.

⁷ W okresie międzywojennym „przekłady stanowiły około 20% produkcji książek dla dzieci, wśród nich pierwsze miejsce zajmowały tłumaczenia z języka angielskiego, które wnosili ożywcze prądy do polskiej twórczości dla dzieci dzięki takim cechom, jak optymizm, humor i niczym nie skrupowana fantazja”. M. Adamczyk-Grabowska, *Polskie przekłady angielskiej literatury dziecięcej*, s. 42. Rzeczywiście, rzut oka na mapę polskiej literatury dziecięcej podsuwa ciekawą hipotezę: „złoty wiek” polskiej literatury dziecięcej, zrealizowany w twórczości Korczaka, Makuszyńskiego, Brzechwy, Tuwima, Kownackiej czy Porazińskiej, rozpoczyna się w dwudziestolecie międzywojennym – od czasu translatorskiego ożywienia wokół angielskiej klasyki dziecięcej dzieli go zatem czas potrzebny na to, by małe dzieci czytające książki, mogły dorosnąć i zacząć tworzyć własne dzieła. Bardzo możliwe, że wybitne utwory polskiej literatury dziecięcej powstały dzięki temu, że przekłady arcydzieł angielskich przygotowały dla nich wcześniej odpowiedni grunt, jest to jednak temat wymagający odrębnych badań, przekraczających rozmiary i zakres niniejszego szkicu.

Ostatnim narzędziem, które chciałabym zaproponować jako perspektywę badawczą „czytania oddalonego” dzieł przekładowych, jest **perspektywa jakościowa**. Nie jest ona jednak związana z tradycyjnymi metodami lektury i analizy komparatystycznej przekładu z oryginałem czy przekładu z przekładem w celu zbadania i oceny jakości tłumaczeń, lecz polega na śledzeniu recepcji dzieła w tekstach krytycznoprzekładowych, literaturoznawczych, językoznawczych, dyskusjach i polemikach tłumaczy, a wreszcie w odbiorze czytelnicznym. Jest to perspektywa wymagająca długotrwałych i szeroko zakrojonych studiów recepcyjnych – chciałabym tutaj przedstawić jedynie jej zarys, prezentując wyniki pobieżnych badań opartych na przeszukiwaniu bibliografii tematycznych i katalogów bibliotecznych.

Pod względem liczby tekstów krytycznych narosłych wokół przekładu danego dzieła w sposób oczywisty przoduje utwór Carrolla – *Alice's Adventures in Wonderland*, ze względu na rangę dzieła, pojawiające się w nim trudności przekładowe oraz liczbę samych tłumaczeń. Seria translatorska o Alicji w Krainie Czarów doczekała się osobnej monografii poświęconej jej polskim przekładom (Ewa Rajewska, *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*, Poznań 2004) oraz rzecz jasna wielu publikacji z zakresu krytyki przekładu czy studiów językoznawczych, których łącznie doliczyć się można ponad szesnastu – wśród nich znajdują się również teksty autorów nowych przekładów, m.in. Jolanty Kozak czy Roberta Stillera⁸.

Kolejnym najczęściej omawianym dziełem przekładowym jest *Winnie-the-Pooh* Milne'a, wokół którego zainteresowanie wzrosło gwałtownie dopiero po ukazaniu się tłumaczenia Moniki Adamczyk-Grabowskiej, polemicznego wobec kanonicznego przekładu Ireny Tuwim. Od roku 1986, w którym wydany został nowy przekład – pt. *Fredzia Phi-Phi* – na łamach prasy i czasopism literackich zaczęły pojawiać się liczne artykuły, dyskusje i polemiki wokół kontrowersyjnej decyzji tłumaczki, która wstrząsnęła środowiskiem literackim i kazała krytykom chwycić za pióra w geście oburzenia lub obrony. O pomysły na nowego *Kubusia Puchatka* wypowiadała się nie tylko sama Adamczyk-Grabowska, ale również Jerzy Jarniewicz, Jolanta Szpyra czy Izabela Szymańska⁹.

Pozostałe arcydzieła anglojęzycznej klasyki „złotego wieku” są w polskiej krytyce omawiane skąpo lub wcale: stosunkowo dużo napisano jeszcze o przekładach *Anne of Green Gables* Mont-

⁸ Wymienię tu tylko kilka przykładowych tytułów: M. Kaczorowska, *Alice – Ala – Alicja. Język przekładów wobec języka powieści. Próba oceny*, [w:] *Między oryginałem a przekładem VIII. Stereotyp a przekład*, red. U. Kropiwek, M. Filipowicz-Rudek, J. Konieczna-Twardzikowa, Kraków 2003, s. 235-265; J. Knap, *Od Alinki po Alicję – polskie dzieje wydawnicze Alicji w Krainie Czarów*, „Guliwer” 2008, nr 1, s. 30-43; J. Kozak, *Alicja pod podszewką języka*, „Teksty Drugie” 2000, nr 5, s. 167-178; R. Stiller, *Powrót do Carrolla*, „Literatura na Świecie” 1973, nr 5, s. 330-363.

⁹ Udało się odnaleźć trzynaście tekstów krytycznych poświęconych przekładom najslawniejszego dzieła Milne'a, między innymi: M. Adamczyk-Grabowska, *Albo Fredzia Phi-Phi albo Kubuś Puchatek*, z M. Adamczyk-Grabowską rozmawia P. Wasilewski, „Tak i Nie” 1988, nr 9; J. Jarniewicz, *Jak Kubuś Puchatek stracił dzieciństwo*, „Odgłosy” 1987, nr 10; J. Kokot, *O polskich tłumaczeniach Winnie-the-Pooh A.A. Milne'a*, [w:] *Przekładając nieprzekładalne*, red. O. Kubińska, W. Kubiński, T.Z. Wolański, Gdańsk 2000, s. 365-378; J. Szpyra, *Awantura o Misia, czyli o polskiej krytyce przekładu*, „Zdanie” 1987, nr 9, s. 48-51; A. Nowak, *Fredzia, której nie było, czyli Penelopa w pułapce*, „Dekada Literacka” 1992, nr 39; I. Szymańska, *Przekłady polemiczne w literaturze dziecięcej*, „Rocznik Przekładoznawczy” 2014, nr 9, s. 193-208.

gomery¹⁰, dość niewiele o powieści *Peter Pan and Wendy Barriego*¹¹, jeszcze mniej o polskich wersjach *Tajemniczego ogrodu*, całkiem przecież licznych¹². Pozostałe jedenaście kanonicznych pozycji „złotego wieku” angielskiej literatury dziecięcej pozostaje właściwie nieomówione bądź omówione w pracach poświęconych szerszym zagadnieniom¹³.

Wydaje się, że taki stan rzeczy świadczy o kondycji polskiej krytyki przekładu literatury dziecięcej, która rozwija się skokowo i wybiórczo, reagując na zjawiska wyjątkowe czy kontrowersyjne, lecz pomijając milczeniem „powszednią”, mniej zjawiskową twórczość translatorską, która owocuje przecież rozbudową poszczególnych serii translatorskich i warta jest dostrzeżenia – również w trosce o jakość powstających tłumaczeń bądź publikowanych przez wydawnictwa wznowień. W takim świetle badania nad translatoryką literatury dziecięcej wciąż znajdują się w początkowym stadium rozwoju i wymagają liczniejszych, poszerzonych studiów, przy których prowadzeniu stosować można (i trzeba) rozmaite metodologie – nie tylko te tradycyjne, ale także nieco nowsze i mniej ugruntowane. Jednym z nowych narzędzi, które starałam się tu wypracować, wypróbować i zaproponować, jest makroperspektywa modelu „czytania oddalonego”, która dowodzi, że „tekstowy świat” przekładu literackiego poddaje się najrozmaitszym sposobom czytania – również takim, o którym jeszcze onegdaj się nam nie śniło.

¹⁰Pięć tekstów: G. Skotnicka, *No, to sobie poprzekładamy*, „Nowe Książki” 1997, nr 3; M. Zborowska-Motylińska, *Canadian Culture into Polish. Names of People and Places in Polish Translations of Lucy Maud Montgomery’s Anne of Green Gables*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Anglica” 2007, nr 7, s. 153-161; J. Zarzycka, *Igraszki z tłumaczeniami*, „Dekada Literacka” 1994, nr 14, s. 9; I. Szymańska, *Przekłady polemiczne w literaturze dziecięcej*, „Rocznik Przekładoznawczy” 2014, nr 9, s. 193-208; M. Nowak, *Strategie tłumaczeniowe w przekładzie antroponimów i toponimów w powieści „Ania z Zielonego Wzgórza Lucy Maud Montgomery”*, tekst niepublikowany.

¹¹Trzy teksty: Bernadeta Niesporek-Szamburska, *Współczesny przekład literacki dla dzieci – sztuka czy kicz? (Na materiale polskich tłumaczeń „Piotrusia Pana” J.M. Barriego)*, [w:] *Sztuka a świat dziecka*, red. J. Kida, Rzeszów 1996, s. 133-146; A. Pantuchowicz, *„Nibylandie”: niby-przekłady „Piotrusia Pana”?*, „Rocznik przekładoznawczy” 2009, nr 5, s. 145-152; A. Michalska, *Jeszcze raz w Nibylandii. O polskich przekładach „Piotrusia Pana” Jamesa Matthew Barriego. Rekonesans eseistyczny*, [w:] *Wkład w przekład 3*, Red. A. Filipek, M. Osiecka, M. Gwóźdź, K. Małajowicz, Kraków 2005, s. 81-96.

¹²Dwa teksty: W. Grodzieńska, *Trzy przekłady książek dla dzieci*, „Kuźnica” 1947, 15 grudnia, s. 10; B. Kaniewska, *Komizm i kontekst. Uwagi o polskim przekładzie „Tajemniczego ogrodu”*, [w:] *Komizm a przekład*, red. P. Fast, Katowice 1997, s. 125-135.

¹³Wspomniane monografie M. Adamczyk-Grabowskiej, B. Staniów i A.D. Fornalczyk.

Aneks

Tabela 1. Szesnaścioro klasyków angielskiej literatury dziecięcej i ich najpopularniejsze dzieła w przekładach na język polski

L.M. Alcott	<i>Little Women or Meg, Jo, Beth and Amy</i> (1868)	<i>Małe kobiety : powieść dla dziewcząt</i> (Z. Grabowska)	1875
		<i>Małe kobiety: powieść dla dorastających panienek</i> (M. Wiersławski)	1939
		<i>Małe kobiety</i> (L. Melchior-Yahil)	2000
		<i>Małe kobiety</i> (D. Sadkowska)	2005
		<i>Małe kobiety</i> (A. Bańkowska)	2012
J.M. Barrie	<i>Peter Pan in Kensington Gardens</i> (1906)	<i>Przygody Piotrusia Pana</i> (Z. Rogoszczędna)	1913
		<i>Piotruś Pan w Ogrodach Kensingtonskich</i> (M. Słomczyński)	1991
	<i>Peter Pan and Wendy</i> (1911)	<i>Piotruś Pan: opowiadanie o Piotrusiu i Wendy</i> (M. Słomczyński)	1958
		<i>Piotruś Pan i Wendy</i> (M. Rusinek)	2006
		<i>Piotruś Pan i Wanda</i> (W. Jerzyński)	2014
L.F. Baum	<i>The Wonderful Wizard of Oz</i> (1900)	<i>Piotruś Pan</i> (A. Polkowski)	2015
		<i>Czarnoksiężnik ze Szmaragdowego Grodu</i> (S. Wortman)	1962
		<i>Czarodziej z Krainy Oz</i> (M. Pawlik-Leniarska)	1993
		<i>Czarnoksiężnik z Krainy Oz</i> (A. Rajca-Salata)	1999
		<i>Czarnoksiężnik z krainy Oz</i> (P. Łopatka)	2000
F.H. Burnett	<i>Little Lord Fauntleroy</i> (1886)	<i>Czarownik z Krainy Oz</i> (B. Kaniewska)	2013
		<i>Mały lord: powieść dla młodzieży</i> (M.J. Zaleska)	1889
		<i>Mały lord</i> (S. Kowalewska)	1957
		<i>Mały Lord</i> (A. Skarbińska)	1994
		<i>Mały lord</i> (H. Pasierska)	1998
		<i>Mały lord</i> (P. Łopatka)	2000
		<i>Mały lord</i> (K. Zawadzka)	2002
	<i>Little Princess</i> (1888)	<i>Mały lord</i> (J. Łoziński)	2015
		<i>Co się stało na pensyi?</i> (J. Włodarkiewiczowa)	1913
		<i>Mała księżniczka</i> (J. Birkenmajer)	1931
		<i>Mała księżniczka</i> (W. Komarnicka)	1959
		<i>Mała księżniczka</i> (E. Łozińska-Małkiewicz)	1994
	<i>The Secret Garden</i> (1911)	<i>Mała księżniczka</i> (R. Jaworska)	1997
		<i>Tajemniczy ogród: powieść dla młodzieży</i> (J. Włodarkiewiczowa)	1914
		<i>Tajemniczy ogród</i> (A. Staniewska)	1995
		<i>Tajemniczy ogród</i> (B. Kaniewska)	1997
		<i>Tajemniczy ogród</i> (Z. Batko)	1997
		<i>Tajemniczy ogród</i> (P. Beręsewicz)	2009
		<i>Tajemniczy ogród</i> (S. Milaneau de Longchamp)	2011

L. Carroll	<i>Alice's Adventures in Wonderland</i> (1865)	<i>Przygody Alinki w krainie cudów</i> (Adela S.)	1910
		<i>Ala w krainie czarów</i> (M. Morawska, A. Lange)	1927
		<i>Alicja w Krainie Czarów</i> (A. Marianowicz)	1955
		<i>Przygody Alicji w Krainie Czarów</i> (M. Słomczyński)	1972
		<i>Alicja w Krainie Czarów</i> (R. Stiller)	1986
		<i>Alicja w Krainie Czarów</i> (J. Kozak)	1997
		<i>Przygody Alicji w Krainie Czarów</i> (M. Machay)	2010
		<i>Alicja w Krainie Czarów</i> (K. Dworak)	2010
		<i>Alicja w Krainie Czarów</i> (B. Kaniewska)	2010
		<i>Alicja w Krainie Czarów</i> (E. Tabakowska)	2012
		<i>Alicja w Krainie Czarów</i> (T. Misiak)	2013
		<i>Perypetie Alicji na Czarytorium</i> (G. Wasowski)	2015
	<i>Through the looking-glass and what Alice found there</i> (1871)	<i>W zwierciadlanym domu : powieść dla młodzieży</i> (J. Zawisza-Krasucka)	1936
		<i>O tym, co Alicja odkryła po drugiej stronie lustra</i> (M. Słomczyński)	1972
		<i>Po drugiej stronie Lustra</i> (R. Stiller)	1986
		<i>Poprzez lustro czyli co Alicja znalazła po Tamtej Stronie</i> (L. Lachowiecki)	1995
		<i>Alicja po tamtej stronie lustra</i> (J. Kozak)	1999
		<i>Alicja po drugiej stronie zwierciadła</i> (H. Baltyn)	2005
		<i>Alicja po drugiej stronie lustra</i> (M. Machay)	2010
		<i>Po drugiej stronie lustra</i> (B. Kaniewska)	2010
		<i>Po drugiej stronie lustra</i> (T. Misiak)	2013
K. Grahame	<i>The Wind in the Willows</i> (1908)	<i>O czym szumią wierzby</i> (M. Godlewska)	1938
		<i>Wierzby na wietrze</i> (B. Drozdowski)	2009
		<i>O czym szumią wierzby</i> (M. Płaza)	2014
R. Kipling	<i>The Jungle Book</i> (1894)	<i>Księga dżungli</i> (anonim)	1900
		<i>Księga puszczy</i> (J. Czekalski)	1902
		<i>Księga dżungli</i> (F. Mirandola [Pik])	1922
		<i>Księga dżungli</i> (J. Birkenmajer)	1936
		<i>Księga dżungli</i> (A. Polkowski)	2010
		<i>Księga dżungli</i> (A. Matkowska)	2016
	<i>Just So Stories</i> (1902)	<i>Takie sobie historyjki</i> (M. Feldmanowa [Kreczkowska])	1903
		<i>Takie sobie bajeczki</i> (S. Wyrzykowski)	1904
H. Lofting	<i>The Story of Doctor Dolittle, Being the History of His Peculiar Life at Home and Astonishing Adventures in Foreign Parts</i> (1920)	<i>Bajki o zwierzętach</i> (A. Świejkowska)	2011
		<i>Doktor Dolittle i jego zwierzęta</i> (W. Kragen)	1934
		<i>Doktor Dolittle i jego zwierzęta</i> (M.E. Letki)	1998
		<i>Doktor Dolittle i jego zwierzęta</i> (P. Piekarski)	1998
		<i>Doktor Dolittle i jego zwierzęta</i> (H. Koziół)	1999
		<i>Doktor Dolittle i jego zwierzęta : opowieść o życiu doktora w domowym zaciszu oraz niezwykłych przygodach w dalekich krainach</i> (B. Adamczyk)	2010

A.A. Milne	<i>Winnie the Pooh</i> (1926)	<i>Kubuś Puchatek</i> (I. Tuwim)	1938
		<i>Fredzia Phi-Phi</i> (M. Adamczyk-Grbowska)	1986
		<i>Kubuś Puchatek</i> (B. Drozdowski)	1994
		<i>O Kubusiu Puchatku</i> (A. Traut)	1993
	<i>The House at Pooh Corner</i> (1928)	<i>Chatka Puchatka</i> (I. Tuwim)	1938
L.M. Montgomery	<i>Anne of Green Gables</i> (1908)	<i>Ania z Zielonego Wzgórza: powieść</i> (R. Bernsztajnowa)	1911
		<i>Ania z Zielonego Wzgórza</i> (P. Pierkarski)	1995
		<i>Ania z Zielonego Wzgórza</i> (J. Ważbińska)	1995
		<i>Ania z Zielonego Wzgórza</i> (D. Kraśniewska-Durlik)	1995
		<i>Ania z Zielonego Wzgórza</i> (E. Łozińska-Małkiewicz)	1996
		<i>Ania z Zielonego Wzgórza</i> (K. Zawadzka)	1997
		<i>Ania z Zielonego Wzgórza</i> (R. Dawidowicz)	1997
		<i>Ania z Zielonego Wzgórza</i> (K. Jakubiak)	1997
		<i>Ania z Zielonego Wzgórza</i> (A. Kuc)	2003
		<i>Ania z Zielonego Wzgórza</i> (P. Beręsewicz)	2012
		<i>Ania z Zielonego Wzgórza</i> (A. Sałaciak)	2013
		<i>Ania z Zielonego Wzgórza</i> (J. Jackowicz)	2013
E. Nesbit	<i>The Book of Dragons</i> (1899)	<i>Księga smoków</i> (A. Ziembicki)	1992
		<i>Księga smoków i inne opowieści</i> (A. Fulińska)	2003
		<i>Księga smoków</i> (P. Beręsewicz)	2006
	<i>Five Children and It</i> (1902)	<i>Dary: (powieść fantastyczna)</i> (anonim)	1910
		<i>Pięcioro dzieci i „coś”: powieść fantastyczna</i> (I. Tuwim)	1957
		<i>Pięcioro dzieci i Coś</i> (J. Prosińska-Giersz)	1994
		<i>Pięcioro dzieci i „coś”</i> (P. Łopatka)	2000
	<i>Railway Children</i> (1906)	<i>Przygoda przyjeżdża pociągiem</i> (W. Ziembicka)	1989
		<i>Pociągi jadą do taty</i> (A. Zięba)	2003
B. Potter	<i>The Tale of Peter Rabbit</i> (1902)	<i>Opowieść o Króliku Piotrusiu</i> (M. Czarnocka-Wojs)	1991
		<i>Piotruś Królik</i> (M. Musierowicz)	1991
		<i>Króliczek Piotruś</i> (A. Matusik-Dyjak, B. Szymanek)	2016
R.L. Stevenson	<i>Treasure Island</i> (1883)	<i>Skarby na wyspie: powieść dla młodzieży</i> (W.P.)	1893
		<i>Wyspa skarbów</i> (J. Birkenmajer)	1925
		<i>Wyspa skarbów</i> (K. Jankowska)	1947
		<i>Wyspa skarbów</i> (M. Filipczuk)	2002
		<i>Wyspa skarbów</i> (A. Polkowski)	2015
P.L. Travers	<i>Mary Poppins</i> (1934)	<i>Agnieszka</i> (I. Tuwim)	1938
	<i>Mary Poppins comes back</i> (1935)	<i>Agnieszka wraca</i> (I. Tuwim)	1960

M. Twain	<i>Adventures of Tom Sawyer</i> (1876)	<i>Przygody Tomka Sawyera</i> (J. Biliński)	1925
		<i>Przygody Tomka Sawyera</i> (M. Tarnowski)	1936
		<i>Przygody Tomka Sawyera</i> (anonim)	1943)
		<i>Przygody Tomka Sawyera</i> (K. Piotrowski)	1988
		<i>Przygody Tomka Sawyera</i> (A. Kuligowska)	1996
		<i>Przygody Tomka Sawyera</i> (J. Sokół)	1997
		<i>Przygody Tomka Sawyera</i> (P. Łopatka)	2002
		<i>Przygody Tomka Sawyera</i> (A. Bańkowska)	2007
		<i>Przygody Tomka Sawyera</i> (P. Beręsewicz)	2008
		<i>Przygody Tomka Sawyera</i> (F. Maj)	2010
		<i>Przygody Tomka Sawyera</i> (M. Kędroń, B. Ludwiczak)	2010
		<i>Przygody Tomka Sawyera</i> (J. Polak)	2012
	<i>The Prince and the Pauper</i> (1881)	<i>Książe i biedak: powieść</i> (anonim)	1908
		<i>Książe i żebrak</i> (M. Tarnowski)	1936
		<i>Królewicz i żebrak</i> (M. Feldmanowa [Kreczkowska])	1939
		<i>Królewicz i żebrak</i> (T. Dehnel)	1954
		<i>Królewicz i żebrak</i> (I. Jasiński)	1993
		<i>Królewicz i żebrak</i> (A. Bańkowska)	1998
		<i>Królewicz i żebrak</i> (K. Tropiło)	1998
		<i>Książe i żebrak</i> (M. Machay)	2009
		<i>Książe i żebrak</i> (M. Bortnowska)	2010
		<i>Przygody Huck'a</i> (T. Prażmowska)	1898
		<i>Przygody Hucka: powieść dla młodzieży</i> (M. Tarnowski)	1934
	<i>Adventures of Huckleberry Finn</i> (1884)	<i>Przygody Hucka</i> (K. Tarnowska)	1974
		<i>Przygody Hucka Finna</i> (J. Konsztowicz)	1997
		<i>Przygody Hucka</i> (M. Machay)	2008
		<i>Przygody Hucka Finna</i> (A. Kuligowska)	2012
J.R.R. Tolkien	<i>The Hobbit, or There and Back Again</i> (1937)	<i>Hobbit czyli Tam i z powrotem</i> (M. Skibniewska, W. Lewik)	1960
		<i>Hobbit albo Tam i z powrotem</i> (P. Braiter)	1997
		<i>Hobbit czyli Tam i z powrotem</i> (A. Polkowski)	2002

SŁOWA KLUCZOWE:

makroperspektywa badań nad przekładem

„złoty wiek” [*Golden Age*] angielskiej literatury dla dziecie

ABSTRAKT:

Angielska klasyka literatury dziecięcej to dzieła, które przeszły próbę czasu – to książki mądre i piękne, lecz jednocześnie niezwykle trudne w przekładzie. Mniej więcej osiemdziesięcioletnią epokę „złotego wieku” anglojęzycznej literatury dziecięcej otwierają Carrollowskie *Alice’s Adventures in Wonderland* (1865), a kontynuują dzieła takich twórców, jak L.M. Alcott, J.M. Barrie, L.F. Baum, F.H. Burnett, K. Grahame, R. Kipling, H. Lofting, A.A. Milne, L.M. Montgomery, E. Nesbit, B. Potter, R.L. Stevenson, P.L. Travers czy M. Twain, współtworzące kanon najsłynniejszych dzieł literatury dziecięcej. Z kolei pierwsze polskie przekłady angielskiej klasyki pojawiły się niemal sto pięćdziesiąt lat temu – pod koniec XIX stulecia – i prace nad nimi były kontynuowane przez cały wiek XX aż do dzisiaj, tworząc często rozbudowane serie tłumaczeniowe. W polskiej translatologii brak dotąd ujęć pozwalających zobaczyć kanon anglojęzycznej klasyki dziecięcej i historię jego przekładów w perspektywie innej niż bliska, komparatystyczna analiza oryginału i tłumaczeń wybranych tekstów literackich. Celem niniejszego szkicu jest zaproponowanie modelu makropoetyki przekładu, który umożliwiłby badanie polskich tłumaczeń anglojęzycznych arcydzieł dla najmłodszych w oddaleniach, przekrojach i profilach, uwzględniających perspektywę ilościową (rozmiary serii translatorskich), czasową (ich przyrastanie w czasie) oraz jakościową (recepcję i ocenę krytyki), wpisując się jednocześnie w przedstawioną przez Franco Morettiego propozycję „czytania oddalonego” [*distant reading*].

TŁUMACZENIE LITERACKIE

klasyka dziecięca w przekładzie

NOTA O AUTORZE:

Aleksandra Wieczorkiewicz – doktorantka w Zakładzie Literatury XX Wieku, Teorii Literatury i Sztuki Przekładu na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, studentka poznańskiej anglistyki w ramach Międzyobszarowych Indywidualnych Studiów Humanistycznych UAM. Zainteressowana teorią i praktyką przekładu oraz dwudziestowieczną poezją polską i angielską. Zajmuje się polskimi tłumaczeniami angielskiej literatury dziecięcej „złotego wieku”, a ostatnio pracuje nad nowym przekładem *Piotrusia Pana w Ogrodach Kensingtonskich* J.M. Barrieego; <wieczorkiewicz@amu.edu.pl>.

Pamflet 6, grudzień 2013

„Operacjonalizowanie” albo funkcja pomiaru we współczesnej teorii literatury¹

Franco Moretti

Niespotykane niezgrabne gerundium, jakim jest „operacjonalizowanie”, mimo wszystko stanie się bohaterem kolejnych stron, a to dlatego, że termin ten odnosi się do procesu zupełnie kluczowego dla pola krytyki komputacyjnej, które wyłoniło się niedawno, czy dla humanistyki cyfrowej, jak się je ostatnio nazywa. Mimo że wspomniany termin jest często przywoływany jedynie jako skomplikowany synonim dla takich określeń, jak „realizowanie” albo „wdrażanie”, to jednak w słowniku online Merriam-Webster, na przykład, możemy natrafić na wzmiankę o „operacjonalizowaniu programu” i dołączony do niej cytat na temat „operacjonalizowania artystycznej wizji organizacji”. Źródłowy kontekst użycia tego terminu był więc inny, o wiele bardziej praktyczny. Co więcej, mamy tu do czynienia ze źródłem w całym tego słowa znaczeniu, ponieważ jest to jeden z tych nielicznych przypadków, w którym słowo ma rzeczywistą datę urodzin: rok 1927, kiedy to P.W. Bridgeman poświęcił wstęp do swojej *Logic of modern physics* „operacjonalizującemu punktowi widzenia”. Tak brzmiały jego kluczowe fragmenty:

[Znaczenie terminu] możemy zilustrować, odwołując się do pojęcia długości: co mamy na myśli, mówiąc o długości przedmiotu [...] Aby określić długość przedmiotu, musimy wykonać konkretne operacje fizyczne. Pojęcie długości zostaje więc ustalone za sprawą operacji, które sprawiają, że ustalona długość zostaje ustalona: to znaczy, pojęcie długości obejmuje ni mniej, ni więcej jak tylko zestaw operacji, za sprawą których długość zostaje określona. Generalnie, mówiąc o jakimkolwiek pojęciu,

¹ Ten pamflet nabierał ostatecznego kształtu podczas moich podróży w tę i z powrotem, między dwoma ulubionymi miejscami pracy: Wissenschaftskolleg w Berlinie i Laboratorium Literackim (Literary Lab) na Uniwersytecie Stanforda. Osobom, które przyczyniły się do tego, że te dwa miejsca są tym, czym są – a zwłaszcza Ryanowi Heuserowi – przekazuję wyrazy najgłębszej wdzięczności.

zawsze mamy na myśli jedynie zestaw operacji; pojęcie jest synonimem odpowiedniego zestawu operacji [...] właściwa definicja pojęcia wyraża się nie tyle w określeniu jego właściwości, ale faktycznie wykonywanych operacji².

Pojęcie długości, pojęcie jest synonimem, pojęcie jest niczym więcej jak tylko właściwą definicją pojęcia... Zapomnij o programach i wizjach; podejście operacjonistyczne odnosi się w szczególności do pojęć, w bardzo wyjątkowy sposób: opisuje proces, za sprawą którego pojęcia ulegają przekształceniu w serię operacji – co, gdy zachodzi taka potrzeba, pozwala mierzyć najróżniejsze obiekty. Operacjonalizacja oznacza budowanie mostów prowadzących od pojęć do pomiarów, i dalej ku światu. W naszym przypadku: od pojęć z zakresu teorii literatury, przez pewne formy ujęcia ilościowego, do tekstów literackich.

Operacjonalizowanie postacioprzestrzeni

Wybrać pojęcie i przekształcić je w serię operacji. Ale konkretnie, jak to właściwie zrobić? Pierwszy przykład, który przedstawię, odwołuje się do jednego z najważniejszych ustaleń teorii literatury na przestrzeni ostatnich dwudziestu albo trzydziestu lat: pojęcia „postacioprzestrzeni” [*charakter-space*] ukutego przez Alexa Wolocha w książce *The one vs. Many*. Oto garść otwierających definicji:

wielkość przestrzeni narracyjnej przyporządkowanej konkretnej postaci [...] przestrzeń postaci w obrębie struktury narracyjnej [...] przestrzeń, którą dana postać zajmuje w obrębie narracji jako całości [...] ciągłe, narracyjne kierowanie uwagi ku poszczególnym postaciom, które wciąż konkurują o ograniczoną przestrzeń w obrębie całej narracji³.

Jakie więc są te „operacje, które musimy wykonać”, by dowiedzieć się czegoś, o przestrzeni narracyjnej, która została przyznana Molly Bloom albo Jago, albo jakiegokolwiek innej postaci literackiej? Graham Sack spróbował odpowiedzieć na to pytanie, odwołując się do tak zwanych „zmiennych instrumentalnych”: cech, których używamy jako zastępniki dla zmiennych, które nas interesują, gdy tych ostatnich – nieważne z jakiej przyczyny – nie da się zmierzyć. Sack wziął na warsztat dziewiętnastowieczne powieści i mierzył, z jaką częstotliwością pojawiają się w nich imiona różnych bohaterów. Mimo że częstość występowania imion nie jest tożsama z postacioprzestrzenią, to jednak oba parametry pozostają ze sobą w oczywisty sposób skorelowane, zaś zaproponowana przez Sacka zmienna zastępcza, spisała się całkiem nieźle w odniesieniu do Austen, Dickensa i wielu innych pisarzy i pisarek⁴.

Zdecydowałem się na inne rozwiązanie, które zakładało, że postacioprzestrzeń właściwie może być mierzona bezpośrednio. Teksty składają się ze słów, z linii, ze stron, a te badacz bez wątpienia może zmierzyć. Pojawiają się jednak komplikacje. Weźmy na przykład poniższe zdanie, pochodzące z pierwszego rozdziału *Dumy i uprzedzenia*:

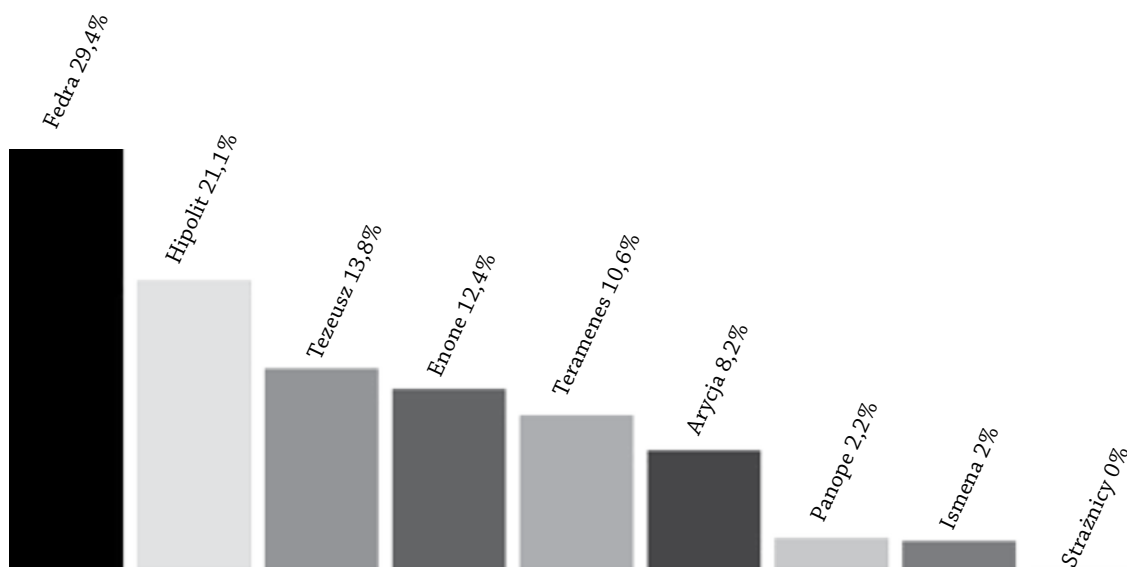
² P.W. Bridgman, *The logic of modern physics*, New York 1927, s. 5-6.

³ A. Woloch, *The One vs. The Many. Minor Characters and the Space of the Protagonist in the Novel*, Princeton 2003, s. 13-14.

⁴ G.A. Sack, *Simulating Plot: Towards a Generative Model of Narrative Structure*, 2011, teksty wygłoszony podczas AAAI Fall Symposium (FS-11-03).

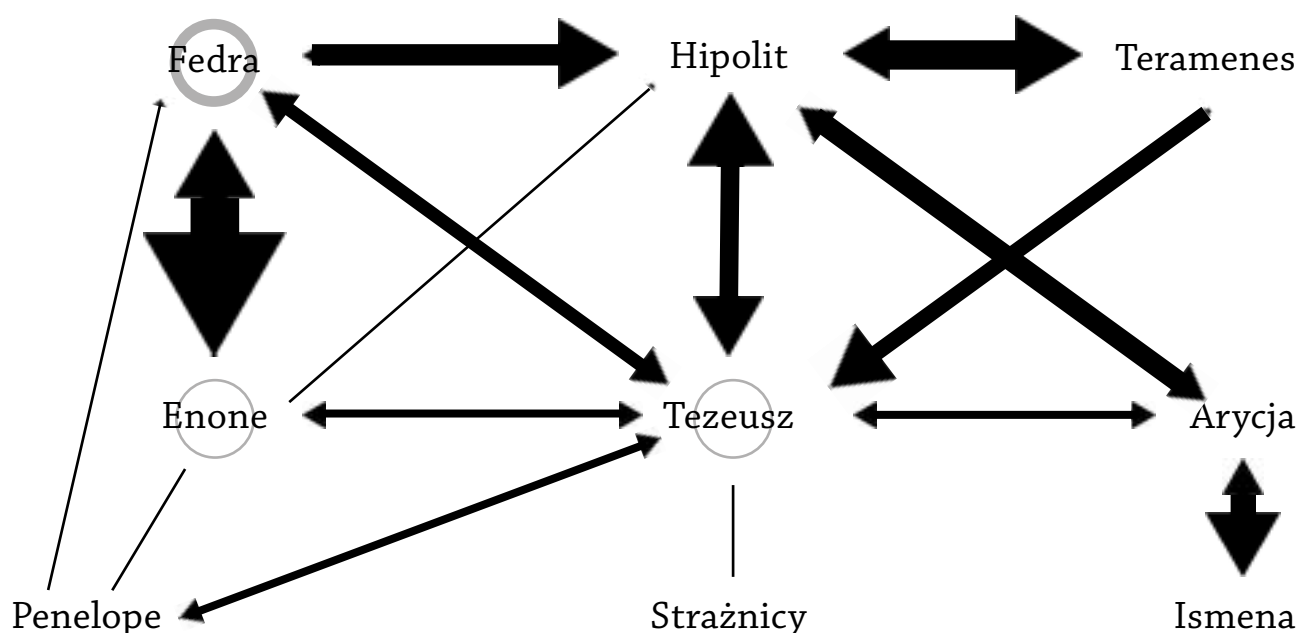
Pan Bennet stanowił tak osobliwe połączenie werwy, sarkastycznego humoru, rezerwy i kapryśnego usposobienia, że doświadczenie dwudziestu trzech lat wspólnego życia nie wystarczyło małżonce, aby go zrozumieć⁵.

Gdzie w tym zdaniu kończy się „przestrzeń” Pana Benneta, a zaczyna się „przestrzeń” Pani Bennet? Zmienna zastępcza Sacka przyporządkowałaby „jeden” Panu Bennetowi i „zero” Pani Bennet, i jest to poniekąd zrozumiałe, ponieważ przywołanie imienia postaci zawsze w jakiś sposób „wyciąga” ją na pierwszy plan. Jednakże większa część zdania odnosi się do perspektywy Pani Bennet, a ten fakt zostaje zupełnie pominięty. W dramatach ta kwestia jest zdecydowanie prostsza, ponieważ sposób, w jaki słowa zostały rozdysponowane pomiędzy osoby mówiące, nie budzi wątpliwości. Postacioprzestrzeń w takiej sytuacji gładko przechodzi w „słowoprzestrzeń” – „liczbę słów przyporządkowanych do konkretnej postaci” – i w związku z tym, licząc słowa, które wypowiadają poszczególne postacie, możemy określić jak dużą część przestrzeni tekstu każda z nich zajmuje. W *Fedrze* Racine’a, na przykład, Fedra wypowiada 29% słów, Hipolit 21%, Tezeusz 14%, i tak dalej aż do 0% wypowiedzi strażników, którzy milcząco wykonują rozkazy Tezeusza w ostatnim akcie sztuki (wykres 1).



Wykres 1 Słowoprzestrzeń bohaterów tragicznych

⁵ J. Austen, *Duma i uprzedzenie*, przeł. M. Gawlik-Małkowska, Warszawa 2005, s. 7.



Wykres 2 Fedra: węzły, relacje, waga, kierunek

Jest to prosty, wiarygodny sposób mierzenia postacioprzestrzeni. Jednakże nie jedyny. Teoria sieci [*Network theory*], chociażby nauczyła nas mierzyć związki, w jakie postać wchodzi z resztą postaciosystemu (kolejne z pojęć Wolocha), „wagę” tych związków (liczbę słów, które wymieniają ze sobą dowolne dwie postacie), jak również ich „kierunek” (kto do kogo mówi). Z każdym nowym pomiarem, widoczne stawały się nowe aspekty *Fedry*. O ile już na histogramie było widoczne, że Fedra mówi więcej niż inne postacie w sztuce, o tyle odwołując się do sieci [*the network*], możemy powiedzieć, że większą część jej słowoprzestrzeni stanowią wymiany zdań nie z Tezeuszem – jej mężem ani Hipolitem – jej niedoszłym kochankiem, ale z jej „powiernicą” – Enone. To wynik, który nie jest oczywisty, a który w zasadzie jest całkiem znaczący w świetle poetyki neoklasycystycznej (wykres 2). Sieć ukazuje również, jak bardzo „an-izotropiczna” potrafi być słowoprzestrzeń: w większości przypadków mowa nie płynie równomiernie we wszystkich kierunkach. Fedra mówi do Enone o wiele więcej niż Enone do Fedry, podobna asymetria zachodzi w dialogach między Fedrą i Hipolitem, Hipolitem i Arycją oraz Arycją i Ismeną. Albo znów: Jeżeli pomyślimy o najbardziej znanej narracyjnej partii w *Fedrze* – opowieści Tezeusza (*récit de Thérémène*) – sieć od razu pokaże nam, jak bardzo ten akt mowy oderwany jest od większej części sztuki i samej Fedry. Mógłbym dalej wykorzystywać diagram do analizowania innych aspektów wspomnianej sztuki, wolałbym jednak zrobić krok w tył i zapytać: czego właściwie udało się dzięki operacjonalizacji dokonać? Załóżmy, że dane ilościowe zaczerpnięte z koncepcji Wolocha dodały coś do naszej wiedzy o *Fedrze*. Czym jednak to „coś” jest?

Funkcja pomiaru

Pięć lat temu Tomas Kuhn napisał esej, w którym przedstawił pomiar – to znaczy, akt „wytwarzania faktycznych liczb”, jak te, które stoją za wykresami 1-2 – jako coś bardzo odległego od oczywistości, a w zasadzie desperacko domagającego się teoretycznego i praktycznego uzasadnienia. Mimo że wiele osób wierzy, że pomiary są użyteczne, ponieważ „dane ilościowe często owocują powstaniem nowych generalizacji”, Kuhn uważa żywienie tego typu nadziei za zupełnie bezpodstawne. „Liczby zebrane bez pewnej wiedzy na temat regularności, której można się w takim przypadku spodziewać” – zauważa, w uprzedzającej fakty krytyce tego, co dziś nazwalibyśmy „badaniami ukierunkowanymi przez dane” [„data-driven” research] – „niemal na pewno pozostaną jedynie liczbami”. Żadne nowe „prawa natury” nigdy nie zostaną „odkryte na drodze prostego sprawdzania wyników pomiarów”. Pomiar nie prowadzi od świata przez ujęcie ilościowe do konstruktów teoretycznych. Jeżeli w ogóle dokądkolwiek prowadzi, to raczej od teorii, poprzez dane, do świata empirycznego. „Nowy porządek, którego dostarcza nowa teoria, jest zawsze porządkiem na wskroś potencjalnym”, napisze Kuhn. Porządek jest potencjalny, ponieważ „prawa”, w które zaopatruje teoria, „styka się z naturą w tak niewiele punktach, które dałoby się policzyć”, że ostatecznie, tak jak przedtem, jedynie unoszą się one nad światem faktów empirycznych. Pomiary pozwalają korygować tę słabość; umożliwiają „badanie tych punktów styczności”, a więc wzmacnianie związków między prawami i rzeczywistością, a następnie przekształcanie owego „na wskroś potencjalnego porządku” w „porządek faktyczny”. Pomiary zakotwiczą teorie w świecie przez nie opisywanym⁶.

Nie jestem przekonany, czy teorie naukowe faktycznie mają tak niewiele punktów styczności z przedmiotem opisu, jeżeli jednak chodzi o teorię literatury, ta diagnoza jest trafna i dlatego właśnie pomiary są szczególnie istotne: sprawiają, że pewne koncepcje stają się „faktyczne” w pełnym tego słowa znaczeniu. Na przykład, odwołanie się do postacioprzestrzeni dowodzi, że w prawdziwym świecie (w prawdziwym świecie fikcji) istnieje coś, co jej odpowiada. Nie wszystkie koncepcje rodzą się równe, jedne są lepsze od innych, a operacjonalizacja, mimo że to nie jedyna metoda weryfikowania teorii, pozostaje jedną z istotniejszych. Pokazuje, że wykonując kilka kroków, można zmienić abstrakcję w jasne, i miejmy nadzieję, zaskakujące opracowanie rzeczywistości. Tak jak w przypadku wykresu 2: parę pojęć, kilka prostych reguł i oto wyłania się nowy obraz *Fedry*. Ale znów: nowy? W jaki sposób?

Pojęcie przeciwko pojęciu

Jest nowe, przede wszystkim dlatego, że jest dokładne. Fedrze przydzielono 29% słowoprzestrzeni. Nie 25 czy 39. Perry Anderson kilka lat temu stwierdził, że powieści historyczne [*historical novels*] jakiś czas temu zaczęły częściej pojawiać się w literaturze wysokiej. James English w Laboratorium Literackim pokazał, w jaki sposób to „częstsze pojawianie się” można przełożyć konkretnie na „40 do 50% powieści nominowanych do nagród literackich”, a sformułowanie „jakiś czas temu” na „od początku lat osiemdziesiątych XX wieku”.

Precyzja zawsze jest pożądana. A może jednak nie? „To niedorzeczne próbować stworzyć do-

⁶ Th. Kuhn, *The function of measurement in modern physical science*, 1961, [w:] *The Essential Tension. Selected Studies in Scientific Tradition and Change*, Chicago 1977, s. 180, 183, 197-198, 188.

kładny pomiar wymiarów żywego stworzenia”, pisał Alexandre Koyré w eseju o wspaniałym tytule: *Od świata „mniej-więcej” do uniwersum precyzji*:

realia, realia codziennego życia, w których działamy i żyjemy nie mają matematycznego charakteru [...] wszędzie mamy do czynienia z marginesem niedoskonałości, z „grą” „mniej-więcej” i „o mało co” [...] Nieco więcej, trochę mniej... jakie to może mieć znaczenie? W większości przypadków, niewątpliwie, cokolwiek by mówić, żadne⁷.

Fedra wypowiada w sztuce 29% słów, a nie 25 czy 39% – jakie to ma znaczenie? Już wcześniej wiedzieliśmy, że mówi „więcej” niż pozostałe postacie. Czy ustalenie „faktycznej liczby” w wyniku pomiaru to zmienia? Nie. Wzbogaca o szczegóły wiedzę, którą mieliśmy wcześniej, ale jej nie zmienia. Jeśli to wszystko, co mają do zaoferowania pomiary, to ich rola w obrębie literaturoznawstwa będzie ograniczona i drugoplanowa – będą służyć zwiększaniu jakości istniejącej wiedzy, ale nie wprowadzaniu w jej obręb istotnych zmian.

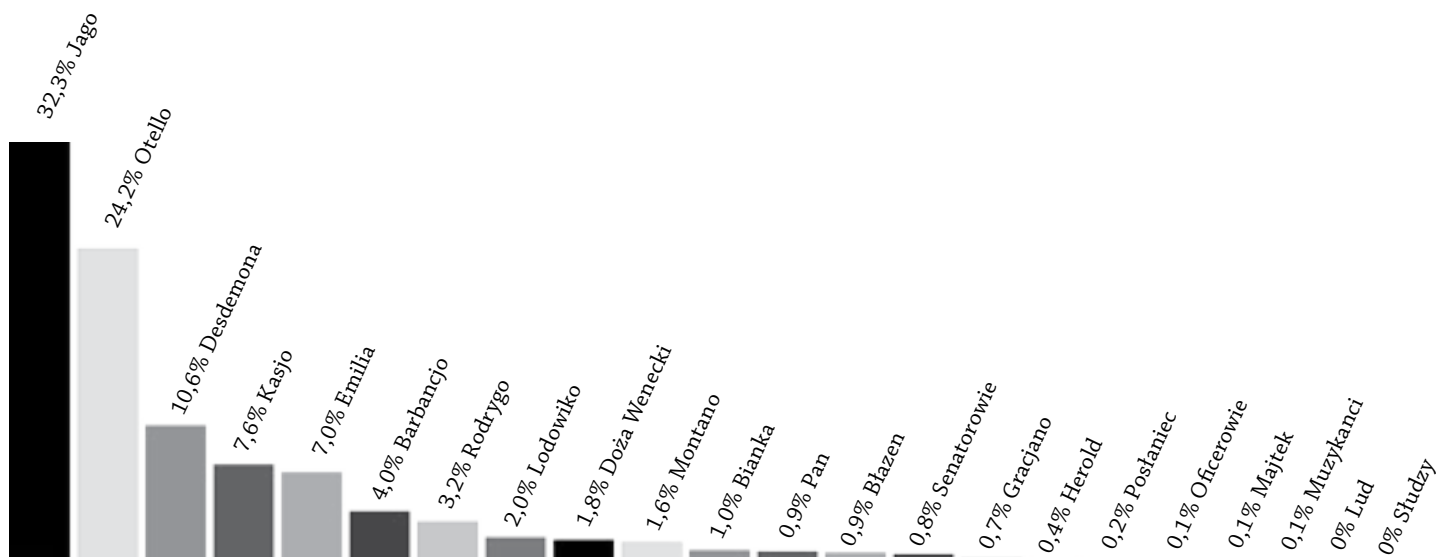
Rozczarowujące. Na szczęście to nie wszystko, co pomiary mają do zaoferowania. Jeżeli spojrzymy na wykres 1, będziemy musieli przyznać, że to Fedra jest protagonistką sztuki. Jeżeli jednak zmierzmy związki w sieci, przedstawione na wykresie 2, okaże się, że Tezeusz jest postacią bardziej od niej centralną. Wyłaniają się dwa różne kryteria bycia protagonistą: liczba słów i liczba interakcji. Nie chodzi o to, że jedno z nich jest dobre, a drugie złe; jest raczej tak, że każde z nich pozwala uchwycić różne właściwości dramatycznych powiązań: liczba relacji mówi nam, w jaki sposób dana postać jest połączona z innymi (a to z kolei często bywa skorelowane z bliskością władzy, jak w przypadku Tezeusza); liczba wypowiedzianych słów mówi nam, jak wiele znaczeń dana postać wprowadza do sztuki (to zaś często koreluje z pozostawaniem w konflikcie z władzą, jak w przypadku Fedry). Zdarzają się także przypadki, w których te dwa kryteria centralności wchodzą w koincydencję. Najbardziej spektakularny przykład takiej sytuacji możemy znaleźć w *Makbecie* (wykres 3), gdzie tytułowa postać zdominowała zarówno słowoprzestrzeń, jak i sieć sztuki. Jednakże niezgodność między tymi dwiema kategoriami, albo różnice, zbyt nieznaczne, by można je było uznać za znaczące, zdarzają się zdecydowanie częściej. W *Otelli* (wykres 4), na przykład, Jago zajmuje większą słowoprzestrzeń niż Otello, jednakże różnica między nimi jest niewielka. Podobnie sprawa wygląda w przypadku Carlosa i Pozy w *Don Carlosie* (wykres 5) oraz kilku postaci w *Upiorach* (wykres 6). Najbardziej uderzająca jest zaś w przypadku *Antygony* – dzieła, które stanowi paradygmat konfliktu tragicznego dla Hegla i wielu innych, a zarazem, w którym tytułowa bohaterka wypowiada zdecydowanie mniej słów i ma istotnie mniejszą liczbę relacji z resztą postaciosystemu (systemu relacji między postaciami) niż Kreon czy Chór (wykresy 7 i 8).

W czym pomiary mogą przysłużyć się literaturoznawstwu? W omawianym przypadku, mogą pokazać, że „protagonista”, który wcale nie musi stanowić fundamentu konstrukcji rzeczywistości dramatu, jest jedynie szczególnym przejawem bardziej ogólnej kategorii: „centralności”. Centralność istnieje zawsze – Makbet stanowi tu przypadek graniczny. Pojęcie przeciwko pojęciu: pomiar postacioprzestrzeni podkopuje starsze pojęcie i proponuje w jego miejsce

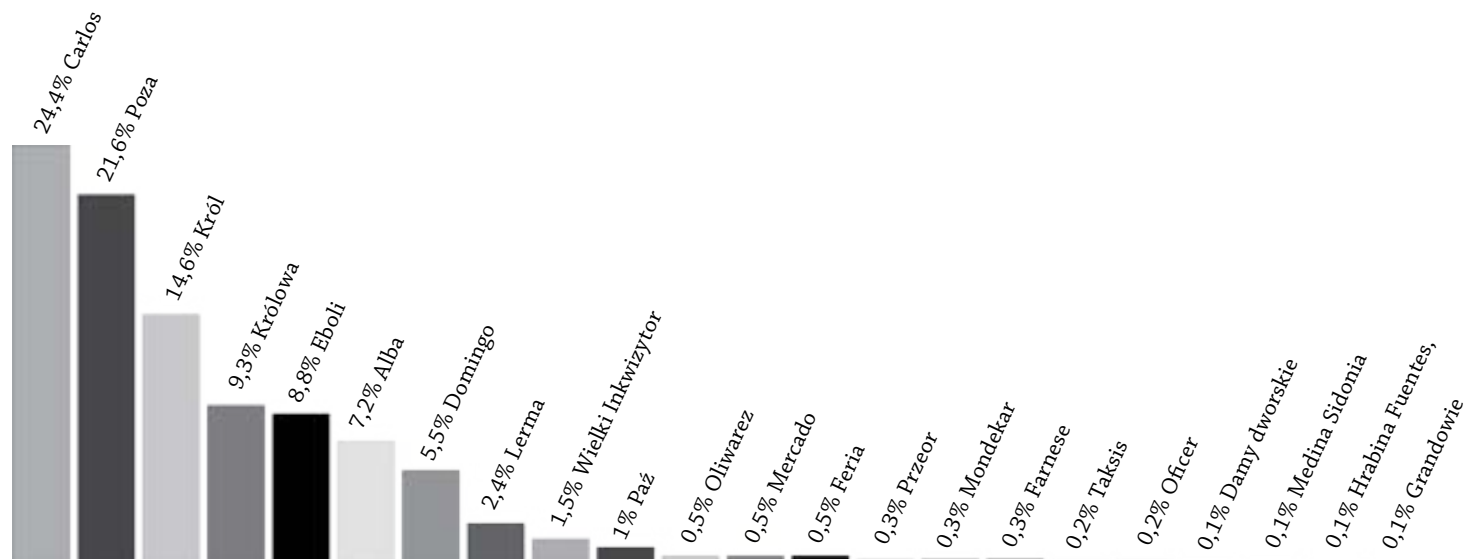
⁷ A. Koyré, *Du monde de l' 'à-peu-près' à l'univers de la précision*, [w:] tegoż, *Études d'histoire de la pensée philosophique*, Paris 1961, s. 340, 348.



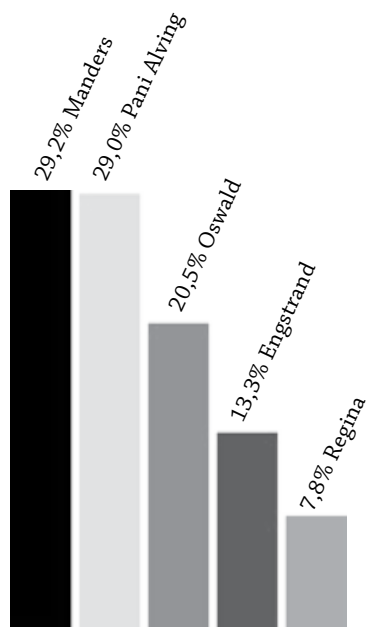
Wykres 3. Słowoprzestrzeń postaci tragicznych: Makbet



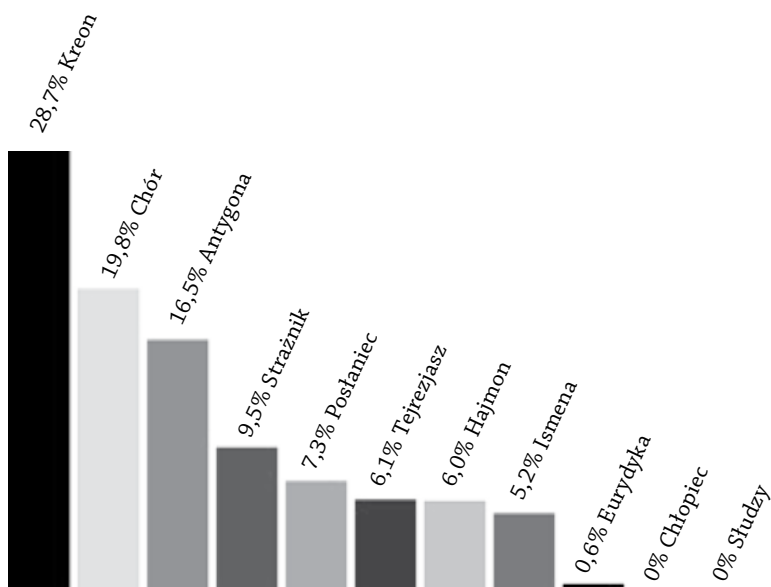
Wykres 4. Słowoprzestrzeń postaci tragicznych: Otello



Wykres 5. Słowoprzestrzeń postaci tragicznych: Don Carlos

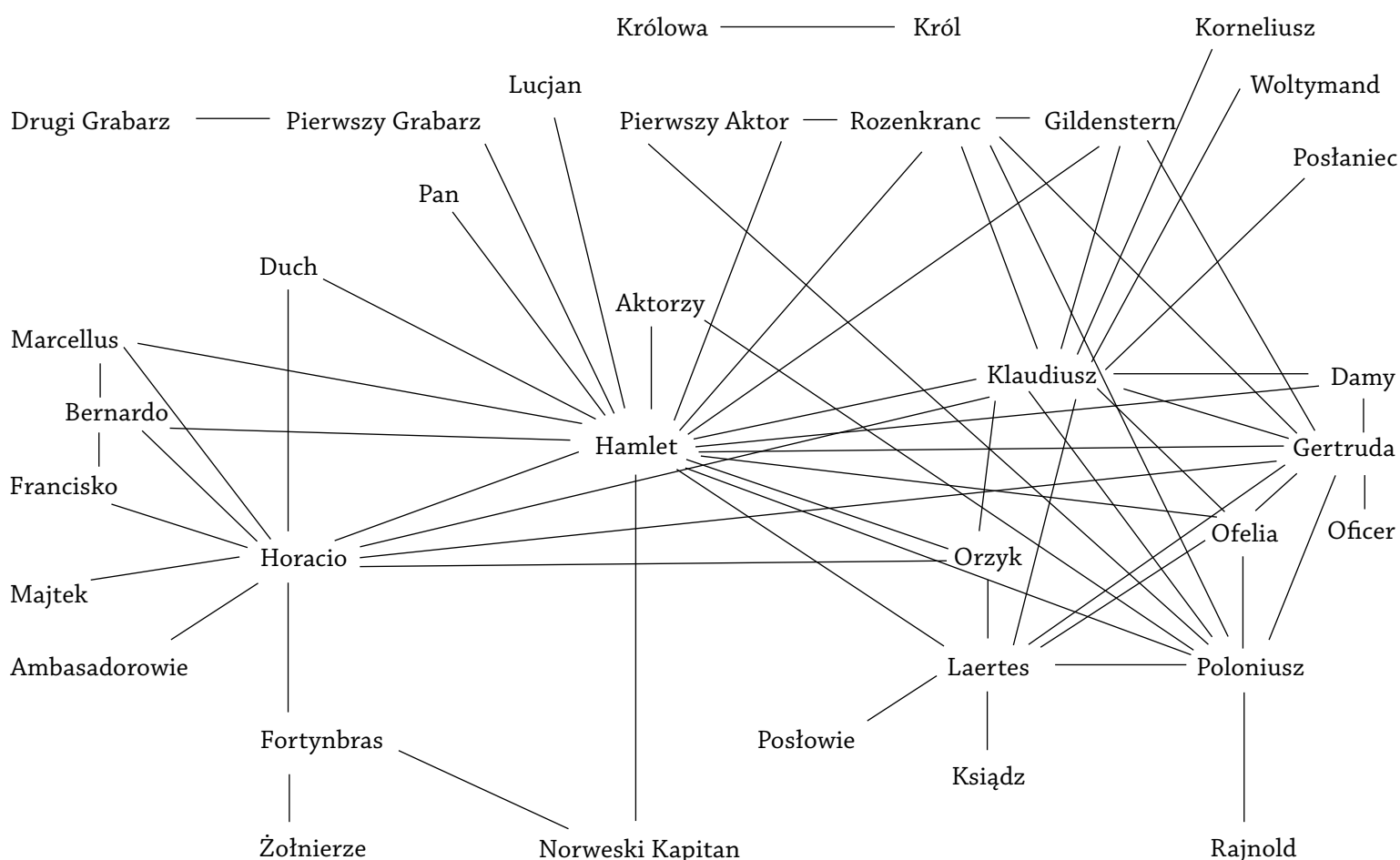


Wykres 6. Słowoprzestrzeń postaci tragicznych: *Upiory*



Wykres 7. Słowoprzestrzeń postaci tragicznych: *Antygona*

ideę „pomniejszych postaci pobocznych”, a wykres 9 radykalizuje tę intuicję: to, czy postacie są przyłączone do sieci za sprawą pojedynczej relacji, czy też czterech albo pięciu, nie jest kwestią akcentu („poboczny” i „pomniejszy poboczny”), ale funkcji: „posłuszeństwa” (albo znacznie rzadziej nieposłuszeństwa) postaci, które pozostają w pojedynczej relacji oraz „mediacji” tych, które za sprawą różnych relacji są niemal zawsze połączone z więcej niż jednym obszarem sieci¹⁰.



Wykres 9. *Hamlet*: węzły i powiązania. Ten wykres nie zawiera wagi ani kierunku powiązań, ponieważ nie były one potrzebne dla argumentacji budowanej w tekście. Ogólnie rzecz ujmując, waga peryferyjnych relacji plasuje się grubo poniżej 1% – w większości przypadków, zbliża się do 0,1% całości słowoprzestrzeni.

Nie trzeba chyba dodawać, że „konflikt”, „mediacja” i „posłuszeństwo” są hipotezami, podobnie jak wcześniejsza para „protagonista” i „postać poboczna”. Jednak nowe kategorie mają tę zaletę, że odnoszą się do konkretnych aspektów fabuły i do reprezentowanego świata społecznego. Ponadto są one o wiele bliższe dowodom o charakterze ilościowym. Przywołajmy raz

¹⁰Prawie zawsze tak zwane kliki budują kilka lokalnych relacji, mimo że pozostają zasadniczo oderwane od głównego toku sztuki (mniej więcej tak, jak grupa, którą tworzą Bernardo, Marcellus i Francisko na wykresie 9). W relatywnie małych postaciosystemach dramatu, kliki są raczej rzadkością; w powieściach mają o wiele większe znaczenie.

jeszcze Koyrégo:

przyrząd [...] zwiększa i wzmacnia możliwości działania naszego ciała, naszych organów zmysłowych: jest czymś, co należy do świata zdrowego rozsądku – i co nigdy nie pozwoli nam wykroczyć poza ten świat. Tę funkcję, dla kontrastu, może spełniać instrument, który nie jest rozszerzeniem naszych zmysłów, ale w najsilniejszym i najbardziej dosłownym znaczeniu tego pojęcia, inkarnacją ducha, materializacją myśli, [...] świadomą realizacją teorii. [...] Z czysto teoretycznych względów, by sięgnąć tego, co nie podpada pod domenę naszych zmysłów, by zobaczyć coś, czego nikt inny dotąd nie widział, Galileusz skonstruował swoje instrumentarium, teleskop i mikroskop¹¹.

Protagonista jest przyrządem; postacioprzestrzeń jest instrumentem. Protagonista jest przyrządem, ponieważ należy do świata czytelniczego zdrowego rozsądku i raczej go nie przekracza. Postacioprzestrzeń jest instrumentem, ponieważ stanowi realizację teorii, która próbuje zrozumieć coś, „co nie podpada pod domenę naszych zmysłów”: zamiast opisywania pojedynczych postaci, uchwytuje relacje między nimi. To właśnie dlatego, ostatecznie, ich operacjonalizacja tworzy coś więcej niż tylko rafinację już istniejącej wiedzy. Oferuje nie tyle ulepszenie kategorii protagonisty, ale, ujmując rzecz całościowo, nowy zestaw kategorii. Pomiar jako wyzwanie dla teorii literatury, ktoś mógłby powiedzieć, wywołując echo słynnego eseju Hansa Robert Jaussa. Nie tego się spodziewałem po spotkaniu komputacji i krytyki. Zakładałem, podobnie jak wielu innych, że nowe podejście zmieni raczej historię, aniżeli teorię literatury – sądzę, że wciąż istnieje taka możliwość. Jednakże skoro logika badań doprowadziła nas do punktu, w którym musimy zmierzyć się z kwestiami konceptualnymi, to powinny one jawnie stać się naszym chlebem powszednim, sytuując się w kontrze do perswazyjnych klisz przedstawiających naiwność pozytywizmu humanistyki cyfrowej. Komputacja niesie ze sobą konsekwencje teoretyczne – możliwe, że jest ich więcej niż w przypadku jakiegokolwiek innej dziedziny w obrębie literaturoznawstwa. Nadszedł czas, by wyrazić je jasno.

Operacjonalizacja konfliktu tragicznego

Poświęciłem tyle uwagi postacioprzestrzeni, ponieważ jest to jasne, bogate pojęcie, które łatwo zoperacjonalizować. Nie sądzę, żeby Woloch podczas pisania swojej książki myślał w takich kategoriach, jednakże tworzył ją zanurzony w paradygmacie – ogólnie rzecz ujmując, w strukturalizmie – w obrębie którego metodologia ilościowa, mimo że rzadko po nią sięgano, stanowiła, co do zasady, w pełni akceptowalną procedurę badawczą. Problem polega na tym, że większość literackich pojęć zdecydowanie nie jest tworzona z myślą o tym, by je mierzyć. W związku z tym powstaje pytanie, co z nimi zrobić?

Bridgman w swojej książce proponuje odpowiedź. W świetle operacyjnego ujmowania zjawisk, pisał, „myślenie staje się prostsze”, „nie da się już używać [...] starych generalizacji”, a „wiele

¹¹A. Koyré, *Du monde...*, s. 352, 357.

ze spekulacji pierwszych filozofów przyrody stało się po prostu nieczytelne”¹². Nie zgadzam się z tą nonszalancką krytyką i dlatego, w drugiej części tego **pamfletu** zrobię coś dokładnie odwrotnego, niż zaleca Bridgman: Odwołam się do jednego z najważniejszych ustaleń estetyki spekulatywnej – Hegłowskiego pojęcia konfliktu tragicznego – i spróbuję wyznaczyć ścieżkę wiodącą od owej „starej generalizacji” do świata danych empirycznych¹³.

Zacznijmy od przywołania kilku definicji:

Momentem właściwie dramatycznym jest wreszcie wypowiadanie się indywiduów w walce o swoje interesy i w konflikcie charakterów i namiętności¹⁴.

Formę w pełni dramatyczną stanowi jednak [...] dialog. Albowiem tylko w dialogu mogą indywidua działające, wypowiadając się ujawnić sobie wzajemnie swoje charaktery i cele, i to zarówno od strony ich szczegółowości, jak i od strony substancjalności ich patosu; tylko w dialogu mogą wszczynać ze sobą walkę i tym samym rozwinąć akcję w jej rzeczywistym ruchu naprzód¹⁵.

Siłą, która je zniewala do czynu, jest właśnie etycznie uprawniony patos, a występujące przeciwko sobie indywidua wyrażają go nawet w patetycznym krasomówstwie nie w postaci subiektywnej retoryki serca czy sofistyki namiętności, lecz w zarówno nieskazitelnej, jak i ukształtowanej obiektywności¹⁶.

Między przywołanymi fragmentami istnieją pewne różnice, jednak wszystkie łączą się w tych samych, dwu punktach. Pierwszym jest konflikt: *Kampf*: bitwa, walka. Jednakże *Kampf* dla Hegla, to nie (jedynie) destrukcja; to także proces wytwarzania, który rodzi „mowę”, „dialog”, etycznie uprawniony „patos”, „ukształtowaną obiektywność [języka]”. Za ich sprawą do dyskusji wkracza nowy element. Postacioprzestrzeń łatwo można by przedstawić w formie innych układów przestrzennych, takich jak słupki czy sieci, natomiast „etycznie uprawniony patos” oraz „ukształtowana obiektywność [języka]” niosą ze sobą określone znaczenie – i aby dokonać ich operacjonalizacji, niezbędne jest podjęcie dodatkowych kroków. W omawianym przypadku odwołałem się do dziesięciu tragedii greckich, w których główny konflikt był szczególnie wyrazisty¹⁷ i dążyłem do tego, by ustanowić znaczenia – albo przynajmniej słowa – najbardziej charakterystyczne dla występujących w nich

¹²P.W. Bridgman, *The logic...*, s. 31-32.

¹³Jak to się niebawem wyjaśni, zakładam, że teorię Hegla da się zoperacjonalizować. Pociąga to jednak za sobą dwa pytania. Pierwsze: A co gdyby się nie dało? Czy teoria straciłaby całą swoją wartość i zasługiwałaby na to, by ją zapomniano? Drugie pytanie jest niemalże przeciwnej natury: czy jeźliby dokonać operacjonalizacji zbyt ogólnej albo zbyt szerokiej, to czy nie straciłaby ona swojego jednoznacznego, falsyfikującego potencjału, który od samego początku był dla nas taki ważny? Odpowiedź na pierwsze pytanie brzmi: Nie, na drugie: Tak. Na temat tego, jak bezkrytyczne operacjonalizacje skończyły „legitymizując [...] «metafizyczne» koncepcje, zamiast je zastępować w dziedzinach ekonomii i psychologii”, zob. W. Hands, *On operationalisms and economics*, „Journal of Economic Issues” 2004.

¹⁴G.W.F. Hegel, *Aesthetics*, Oxford 1975, s. 1171, 1172-3, 1214-5. Cytuję za polskim wydaniem: G.W.F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, przeł. J. Grabkowski, A. Landman, t. III, Warszawa 1967, s. 588.

¹⁵Tamże, s. 591.

¹⁶Tamże, s. 652.

¹⁷Było to pięć tragedii Ajschylosa i pięć Sofoklesa: *Agamemnon*, *Ofiarnice*, *Eumenidy*, *Błagalnice*, *Prometeusz*, *Antyгона*, *Filoktet*, *Edyp w Kolonie*, *Ajas*, *Elektra*.

głównych antagonistów¹⁸.

Jako że wyniki okazały się podobne w całym korpusie, skupiłem się na koronnym, Heglow-
skim ujęciu *Antygony*, w którym „główny konflikt”, by przywołać słynne sformułowanie z *Wy-
kładów z estetyki*, „to przeciwieństwo państwa, życia etycznego w jego duchowej ogólności
i rodziny jako etyczności naturalnej”¹⁹. Podaję rzeczowniki, które wyłoniły się jako najbardziej
charakterystyczne, kolejno dla *Antygony* i Kreona:

Antygona: brat, matka, małżeństwo, dom, przyjaciel, miłość, honor, grób, hades, nieszczęście, prawo²⁰

Kreon: zepsucie, zło, strach, kobieta, mężczyzna, bóg, pieniądz²¹

Pojęcia używane przez Antygonę w wyrazisty sposób wiążą się z rodziną i żałobą; te, po które
sięga Kreon, są bardziej abstrakcyjne i związane z zagrożeniem. Są jednak czymś, czego, mniej
lub bardziej, można się było spodziewać. Przyjrzyjmy się więc czasownikom:

Antygona: umrzeć, zostawić, odejść, dzielić, spocząć²²

Kreon: pozwolić, wziąć, znieść, stać się, znaleźć, powiedzieć, sprawić, móc, wiedzieć, być²³

Widzimy więc, jak władczy ton Kreona przyczynił się do powstania skromnego, interesującego
odkrycia sytuującego się w kontrze do ustaleń Hegla: o ile wyniki *Antygony* znów przywo-
łały „etyczność naturalną”, związaną z poświęcaniem się rodzinie, o tyle język Kreona nie
był językiem stanu jako „duchowej ogólności” – a raczej stanu jako czystej władzy przymusu:
pozwolić, wziąć, znieść, znaleźć, powiedzieć, sprawić... Imperatyw, często bezwzględny: „wy-
noś się potem!”²⁴, „Jeżeli zaraz schwytanego sprawcy nie dostawicie przed moje oblicze”²⁵,
„Nuże, mów teraz, czyś była współniczką w tym pogrzebaniu”²⁶, „Czyżeś wiedziała o moim
zakazie?”²⁷, „dość tych zwlekań!”²⁸, „Rodzinnego Zeusa niech sobie wzywa!”²⁹, „Niech my-

¹⁸By tego dokonać, w Laboratorium Literackim odwołujemy się do podejścia (które nazywamy metodą
Najbardziej Charakterystycznych Słów [*Most Distinctive Words*]), podejmując następujące kroki. Po pierwsze,
ustalamy, jak często dane słowo pojawia się w korpusie oraz z jaką częstotliwością, można się spodziewać, dana
postać sięgnie po to słowo, biorąc pod uwagę liczbę słów pozostających do jej dyspozycji. Następnie liczymy,
jak często dana postać faktycznie użyła konkretnego słowa i obliczamy, jaki jest stosunek między faktyczną
i przewidywaną frekwencją słów. Im większy stosunek, tym większe odchylenie od średniej i tym bardziej dane
słowo jest typowe dla danej postaci.

¹⁹G.W.F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, s. 649.

²⁰Org. brother mother marriage home friend love honor tomb hades misery law.

²¹Org. ruin evil fear woman men god money.

²²Org. die leave go share rest.

²³Org. let take stand shall find tell make may know be.

²⁴Wszystkie cytaty z *Antygony* w oryginale były przytaczane za: Sophocles, *Antigone*, Loeb edition, Harvard 1995.
W przekładzie cytaty pochodzą z: Sofokles, *Antygona*, przeł. K. Morawski, Wrocław 1999, s. 29.

²⁵Tamże, s. 16.

²⁶Tamże, s. 22.

²⁷Tamże, s. 23.

²⁸Tamże, s. 33.

²⁹Tamże, s. 34.

śli, czyny knuje on zuchwałe”³⁰. Faktycznie jest to skromne odkrycie; wielu wskazywało już wcześniej, że Hegel przeceniał duchowe znaczenie Kreona. Wypracowany przez nas dowód potwierdzał jedynie słuszność tej krytyki. Potwierdzenie to już coś, a zarazem niewiele. Antygona i Kreon, konflikt tragiczny, liczyłem jednak na coś więcej.

Operacjonalizacja konfliktu tragicznego. Podejście drugie

Szybko uświadomiłem sobie, że słowa, które miałem przed oczami, faktycznie były charakterystyczne dla Antygony i Kreona, ale sytuowały się na tle całego dramatu; zawierały wypowiedzi, które oboje kierowali do chóru, do Ismeny, do Strażnika, do Hajmona, do Tejrezjasza... Słowa były charakterystyczne, to prawda, ale nie dla konfliktu tych dwu postaci. Natomiast w tej kwestii Hegel wypowiadał się szczególnie jasno:

[...] tylko w dialogu mogą indywidua działające, wypowiadając się ujawnić sobie wzajemnie swoje charaktery i cele, [...] wszczynać ze sobą walkę i tym samym rozwinąć akcję w jej rzeczywistym ruchu naprzód³¹.

etycznie uprawniony patos, a występujące przeciwko sobie indywidua wyrażają go nawet w patetycznym krasomówstwie [...] w zarówno nieskazitelnej, jak ukształtowanej obiektywności [języka]³².

„Ujawnić sobie wzajemnie”, „występujące przeciwko sobie”; w obu przypadkach niemiecki oryginał brzmi tak samo: *gegeneinander* – przysłówek, w którego ciało ów konflikt jest niejako wpisany (nim. gegen, przeciwko). Podczas ustalania najbardziej charakterystycznych słów używanych przez Antygonę i Kreona zupełnie przeoczyłem ową koniunkcję samookreśleń bohaterów z *gegeneinander*. Oto dlaczego wyniki były takie przewidywalne. Przy drugim podejściu, wyselekcjonowałem jedynie te fragmenty, w których Antygona i Kreon rozmawiają ze sobą. Na tej podstawie udało mi się wygenerować nową listę słów i:

Antygona: bogowie, syn, władza, zwłoki³³

Kreon: śmierć, kobieta, zło³⁴

opozycja stała się bardziej wyrazista niż wcześniej, z pewnością była bardziej ograniczona. Stało się tak po części dlatego, że nowa pula słów była mniejsza od poprzedniej, ale prawda jest też taka, że gdy Antygona i Kreon stają twarzą w twarz, ich język nie staje się bardziej substancjalny i obiektywny, jak życzył sobie tego Hegel, ale wprost przeciwnie:

³⁰Tamże, s. 41.

³¹G.W.F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, s. 591.

³²Tamże, s. 652.

³³Org. gods son power corpse.

³⁴Org. death, woman, evil.

Kreon

Sama tak sądzisz pośród Kadmejczyków.

Antygona

I ci tak sądzą, lecz stulają wargi.

Kreon

Nie wstyd ci, jeśli od tych się wyróżniasz?

Antygona

Czcic swe rodzeństwo nie przynosi wstydu.

Kreon

Nie był ci bratem ten, co poległ drugi?

Antygona

Z jednego ojca i matki zrodzonym³⁵.

Tragedia jest „prawdziwym morderstwem za pomocą słów”, pisał Hölderlin w swoich komentarzach do *Antygony*. Miał pewnie na myśli właśnie te prowadzone linijka po linijce serie ataków i obron – zwanych stychomytią albo mówieniem wersem. Retoryka, która sprawia, że tragiczne, opozycyjne wartości stają się szczególnie wyraziste, nadzwyczaj zwięzłe. Wyraziste: Ty jedna widzisz to/Oni też to widzą; Nie wstydzisz się/ Nie ma żadnego wstydu, ale zwięzłe: ponieważ konflikt między mówiącymi jest wyrażony za sprawą powtarzania i negowania tych samych kwestii (por. wstyd, brat), a nie przywoływania dużych systemów wartości (brat-dom-miłość-grób-prawo; pozwolić-wziąć-znieść-znaleźć-mówić), które były dobrze widoczne w kontekście dramatu jako całości.

A więc konflikt między Antygoną i Kreonem znalazł wyraz w ich wyjątkowo odmiennych „obiektywnościach języka”. W stychomytii został on w radykalny sposób zawężony do najmniejszego wspólnego mianownika i jego przeciwstawnych aspektów. Efekt dramatyczny został wzmocniony – ale za cenę semantyki. W tych wersach nie odnajdziemy znaczenia *Antygony*.

W tych wersach nie..., a jednak operacjonalizacja Hegłowskiej teorii konfliktu tragicznego doprowadziła nas właśnie do tych wersów. Kolejny błąd? Nie. Tym razem, przebac mi Boże, błąd leży po stronie Hegla – w postulowanym przez niego związku między konfrontacją twarzą w twarz a „gebildete Objectivität” języka tragedii.

Rozpatrywane osobno oba pojęcia są prawdziwe, ale ich koniunkcja już nie. Bezpośrednie konfrontacje pojawiają się w tragedii i zyskują niezapomniany wyraz w retoryce stychomytii; jednak stychomytia nie dostarcza „etycznie uprawnionego patosu”, o którym mówił Hegel. Ten patos oczywiście również istnieje i stanowi samo serce greckiej tragedii, jednakże nie jest on zależny od *gegeneinander* konfrontacji twarzą w twarz. W znacznie bardziej klarowny sposób przejawia się w wymianie zdań między Antygoną i jej siostrą Ismeną, albo w jej długiej przemowie do chóru (i,

³⁵Sofokles *Antygona*, s. 26.

za pośrednictwem chóru, do publiczności: „Patrzcie, o patrzcie, wy, ziemi tej dzieci...”³⁶), aniżeli w jej konfrontacjach z Kreonem. Chwila kryzysu nie jest chwilą prawdy: wywiera zbyt dużą presję na działające podmioty, by mogła się w niej wyłonić Hegłowska „ukształtowana obiektywność”. W efekcie konieczne jest zarysowanie zupełnie nowych relacji między konfliktem i wartościami³⁷.

Czy operacjonalizacja była niezbędna, aby dojść do tego wniosku? Nie mnie to oceniać. Powiem jedynie, że przeskok od pomiaru do rekonceptualizacji, który charakteryzował obie części tego eseju (mimo że w przypadku Hegla nie wyłoniły się jeszcze nowe kategorie), ukazuje, w jaki sposób niemający sobie równych, empiryczny potencjał cyfrowych narzędzi i archiwów oferuje niepowtarzalną szansę, by przemyśleć na nowo kategorie nauki o literaturze. Humanistyka cyfrowa być może nie zmieniła jeszcze pola historyka literatury albo lektury poszczególnych teksów, jednakże operacjonalizacja z pewnością zmieniła i zradykałizowała nasz stosunek do pojęć. Zwiększyła nasze wobec nich oczekiwania, zmieniając je w magiczne zaklęcia, które pozwalają powoływać do życia cały świat danych empirycznych. Ponadto zwiększyła nasz sceptycyzm, ponieważ, skoro dane mogą zwracać się przeciwko własnemu twórcy, oznacza to, że pojęcia mają poważne kłopoty. W zasięgu naszej wyobraźni pojawił się program badań wywiedziony z teorii, obfitujący w dane, skupiony na testowaniu i, gdy zajdzie taka potrzeba, zdolny do falsyfikowania otrzymanej wiedzy z zakresu literaturoznawstwa. Operacjonalizacja będzie kluczowym składnikiem realizacji tego przedsięwzięcia.

Przełożył Borys Szumański

³⁶Tamże, s. 42.

³⁷Paralelna linia argumentacji mogłaby podkreślać niepowtarzalną rolę, jaką w stychomytii odgrywają greckie partykuły. Połowa spójników i połowa przysłówków zdaniowych określa nastrój i nastawienie – *men, ge, kai, de, gar, alla, oun, te, kai ge, kai men*: z pewnością, tak, ale, przynajmniej, w zasadzie, prawdziwie, z drugiej strony, w rzeczy samej, oczywiście, nawet... – te partykuły występują z dużą częstotliwością w stychomytiach (mimo że często znikają w tłumaczeniu), ponieważ świetnie nadają się do wyrażania konfliktu. Jednakże wyrażają go w swój niepowtarzalny sposób: *Färbung*, „zabarwienie”, to ulubiona kognitywna metafora krytyki literackiej. Partykuły przynoszą „utrata ostateczności (działającą), na rzecz zwiększenia subtelności”. W klasycznych badaniach mówi się, że oferują „mniej konkretność, więcej bukietu”. Trudno wyobrazić sobie mniej Hegłowskie zdanie – i tu właśnie kryje się problem: styl konfrontacji twarzą w twarz, ze względu na chęć odwoływania się do partykuł i ich szczególnej retoryki, skutkuje czymś wprost przeciwnym aniżeli „ukształtowaną obiektywnością języka”, którą Hegel wiązał z konfliktem tragicznym. Zob. A. Gross, *Die Stichomythie in der griechischen Tragödie und Komödie, ihre Anwendung und ihr Ursprung*, Leipzig 1905; J.L. Hancock, *Studies in Stichomythia*, Chicago 1917; J.D. Denniston, *The Greek Particles* (1935), wydanie drugie, poprawione przez K.J. Dover, London 1950, s. xxxvii.

SŁOWA KLUCZOWE:

operacjonalizacja

wykresy

ABSTRAKT:

W artykule poruszana jest kwestia operacjonalizacji danych w kontekście badania literatury. Autor pokazuje jak szerokie może być zastosowanie metod empirycznych w badaniu historii literatury. Przedstawia operacjonalizację jako odpowiedź na problem „big data” w kontekście myślenia o literaturze. Zastosowanie metod empirycznych daje możliwość uzyskania bardziej złożonego i pełniejszego obrazu literatury i gatunków literackich różnych okresów i epok. W artykule pojawia się myśl, że nowa metoda dostarcza narzędzi nie tylko do stworzenia bardziej rozbudowanego opisu tekstów literackich, ale także do rozpoznawania tendencji literackich i prowadzenia nad nimi badań. Bazując na materiale tekstów dramatycznych, autor pokazuje jak operacjonalizacja danych może stać się punktem wyjścia do prowadzenia badań nad postacioprzestrzenią i słowoprzestrzenią — ilością miejsca zajmowaną przez kwestie poszczególnych postaci i konkretnych słów pojawiających się w teście oraz relacji między nimi. Zamykając artykuł, autor ukazuje w jaki sposób operacjonalizacja i empiryczne metody badania literatury mogą rzucić nowe światło na nawet tak kluczowe i klasyczne kwestie z zakresu literaturoznawstwa jak heglowska teoria konfliktu tragicznego i lektura Antygony.

KONFLIKT TRAGICZNY

ANTYGONA

d r z e w a

metody
empiryczne
w humanistyce

m a p y

NOTA O AUTORZE:

Franco Moretti (ur. 1950) – badacz literatury włoskiego pochodzenia. Wykłada na Uniwersytecie Stanforda w Kalifornii, gdzie założył pracownię empirycznych badań nad literaturą „Stanford LiteraryLab”. Specjalizuje się w historii literatury, komparatystyce i krytyce marksistowskiej. Autor siedmiu książek, m.in. *Signs Taken for Wonders* (1983), *Modern Epic* (1995), *Atlas of the European Novel, 1800–1900* (1998), *Wykresy, mapy, drzewa. Abstrakcyjne modele na potrzeby historii literatury* (2005, pol. 2016), *Distant Reading* (2013) i *The Bourgeois* (2013). Jego książki publikowane po angielsku i włosku zostały przełożone na ponad 20 języków.

Jak „działa” wiersz?

O składni zdania awangardowego

Joanna Orska

Tekst powstał w ramach grantu „Nauka chodzenia”. Świadomość późnonowoczesna w metapoetyckich wypowiedziach przedstawicieli polskiej neoawangardy lat 60. i 70. XX wieku (nr rej. 11H 13 0651 82).

Potrójna delimitacja wiersza wolnego

Wiersz awangardowy, w formule wypracowanej przede wszystkim przez Awangardę Krakowską w programach poetyckich Przybosia i Peipera, w polskiej wersologii był tradycyjnie związany z lekturą strukturalistyczną. Na taką właśnie tradycję wskazuje kanoniczne do tej pory opracowanie wersyfikacji wiersza wolnego, przygotowane przez Dorotę Urbańską¹. Przypominę, że klasyfikacja wiersza wolnego w propozycji Urbańskiej zasadza się na mocnej opozycji wiersza składniowego i askładniowego z kryterium długości linijki wyznaczonej arbitralną decyzją autora. Wiersz wolny w ten sposób to tekst sygnalizujący swoją poetyckość odbiorcy przede wszystkim w cichym czytaniu, we wzrokowej lekturze. Opozycja Urbańskiej wydaje się pochodną zdecydowanego rozdziału pomiędzy wierszem a prozą, związanego jeszcze z duchem awangardy historycznej i z eksponowaniem autonomiczności poetyckiego języka. Zdecydowany odpór koncepcji Urbańskiej daje na przykład Adam Dziadek w tekście *Wersologia polska – kontr(o)wersje*, pisząc, że strukturalizm nie poradził sobie właściwie z problemem wiersza wolnego, a typologia Urbańskiej w żaden sposób tego problemu nie rozwiązuje:

¹ D. Urbańska, *Wiersz wolny. Próba charakterystyki systemowej*, Warszawa 1995. Od zasadniczych ustaleń Urbańskiej dotyczących wiersza wolnego nie odbiegają zasadniczo tezy stawiane przez różnych badaczy, którzy podtrzymują przekonanie o podwójnej delimitacji wiersza wolnego. Adam Kulawik uzależnia ową delimitację od intonacji i pauzy, którą określa jako „fonetyczną” (*Wersologia*, Kraków 1999); wcześniej Maria Dłuska pisała o emocyjnej klauzuli tekstu, odnosząc się tym samym również do sfery prozodii, traktując pauzę wiersza wolnego ekspresyjnie (*Próba teorii wiersza polskiego*, Warszawa 1962). Propozycja Aleksandry Okopień-Sławińskiej skłaniała się podobnie ku podwójnej delimitacji, odnosząc się przy tym głównie do poetyki wiersza Przybosia. Wynikała również z prozodyjnego aspektu poetyckiej linijki, a delimitacja wersu wchodziła w rezonans z głosową interpretacją wiersza, poprzez deklamację uzasadniającą znaczenia takich a nie innych decyzji składniowo-wersowych, jednocześnie uzależniając długość wersu jako wynik arbitralnej decyzji autora (np. *Wiersz awangardowy*, „Pamiętnik Literacki” 1965, nr 2). Por. także nowsze studium *Wiersz wolny: geneza i ewolucja do 1939 roku*, red. L. Pszczółowska, D. Urbańska.

Trudności z opisem tego typu wiersza wiąże się oczywiście z nieobecnością regularnej miary wersowej, ale czy w obliczu jej nieobecności można powiedzieć, że ten typ wiersza jest pozbawiony rytmu – w żaden sposób uczynić się tego nie da².

Według Dziadka system przedstawiony przez badaczkę nie daje się odnieść do poezji najnowszej dlatego, że „ogranicza się głównie do kwestii składniowych”, wnosi więc niewiele do badań nad generowaniem znaczeń w „tekstach poetyckich”. Wraz z pojawieniem się wiersza wolnego zanikają wprawdzie regularne kody metryczne, nie oznacza to jednak, że ginie z nimi także rytm jako istotny czynnik wierszotwórczy: „Jest on w końcu zawsze obecny w dziele literackim, bez względu na to, czy mamy do czynienia z poezją czy prozą”³. Nie zgodziłabym się z twardym stanowiskiem Dziadka w sprawie składni wiersza wolnego, choć rozumiem intencję badacza kierującego uwagę czytelnika na antropologiczne i somatyczno-estetyczne znaczenia rytmu, dyskutowane m.in. w *Anthropologie historique du langage* Henriego Meschonnicca. Dziadek puentuje przy tym swoje rozważania ważną z mojego punktu widzenia kwestią: to zacieranie granicy pomiędzy prozą a poezją stało się zasadniczym czynnikiem wypierającym tradycyjne metrum z roli zasadniczego czynnika wierszotwórczego. Uwaga twórców awangardowych była, jak wiadomo, skupiona na intonacji związanej z rytmem zwykłego zdania. Znaczenia takiego zdania – jak chcę później ukazać – fundowane również poprzez zabiegi związane ze składnią uwolnioną ze swoich logiczno-semantycznych zobowiązań wobec normatywnego zdaniowego porządku prozy – stały się równie istotnym czynnikiem decydującym o poetyckości tekstu awangardowego. W podobny sposób jak Dziadek, choć wcześniej i inaczej dyskutując z koncepcją Urbańskiej, podejmował tę problematykę Witold Sadowski w pracy *Wiersz wolny jako tekst graficzny*. Według Sadowskiego na wiersz możemy narzucić nawet dwie siatki rytmicznych uporządkowań jednocześnie, co w efekcie daje nam możliwość aż poczwórnej delimitacji wiersza wolnego. Nie uprzedzajmy jednak faktów.

W trybie mocnych, dwójkowych przeciwstawień teorię wiersza wolnego wypracowywali przed Urbańską między innymi Aleksandra Okopień-Sławińska i Janusz Sławiński, do których należą najważniejsze, wczesne wypowiedzi dotyczące składni wiersza awangardowego. Zasadniczym czynnikiem decydującym o poetyckości wersu pozostawało u tych badaczy wzmocnienie jej sygnałów na innych niż metryczna płaszczyznach. W teoriach Sławińskiej i Sławińskiego rola składni w odniesieniu do długości linijki pozostaje uwzględniona, ale nie jest równie mocno, co u Urbańskiej eksponowana jako zasadniczy czynnik wierszotwórczy⁴. Wszystkie formuły wersologiczne, związane z podwójną delimitacją wersu w wierszu wolnym, są w gruncie rzeczy sobie bardzo bliskie i wiążą się z tekstem rozumianym jako tekst literacki w porządku strukturalnym. Można określić ten porządek roboczo jako „płaski”, dwuwymiarowy, typowy dla tekstu funkcjonującego na papierze, co jest widoczne zwłaszcza w koncepcji Urbańskiej – i co ta ostatnia otwarcie

² A. Dziadek, *Wersologia polska – kontr(o)wersje*, [w.]: *Strukturalizm w Europie Środkowej i Wschodniej. Wizje i rewizje*, red. W. Bolecki, D. Ulicka, Warszawa 2012, s. 382.

³ Tamże, s. 383.

⁴ Wiersz Przybosa wydaje się więc znaczyć w pełni, znajdować swoje konstrukcyjne uzasadnienie dopiero, kiedy jest przeczytany na głos – zinterpretowany głosowo przez artystę: „Stwarza to niezwykle dla prozy efekty intonacyjne, skłania do zawieszania głosu w momentach nieoczekiwanych, a przezwyciężając utarte nawyki intonacyjnej łączliwości i rozdzielności, ściera z utworu piętno powszedniości i automatyzacji” (A. Okopień-Sławińska, *Wiersz awangardowy dwudziestolecia międzywojennego (postawy, granice, możliwości)*, „Pamiętnik Literacki” 1965, z. 2, s. 438).

przyznaje. W jakimś sensie staranie przełamania takiej „płaskiej” (linearnej przy tym) konwencji funkcjonowania wersu, a także sposobu rozumienia towarzyszących im figur składniowych, stanowi wspomniana próba Witolda Sadowskiego, w której autor usiłuje rozluźnić ciasny gorset podwójnej delimitacji. Sadowski w swojej pracy, odnosząc się w dalszym ciągu do strukturalistycznej wyjściowo tradycji, stwierdza, że kwestia podwójnej delimitacji wiersza wolnego jest nie do utrzymania – przede wszystkim w związku z wynikającą także z pracy Urbańskiej koniecznością reinterpretacji zapisu graficznego wersu. Jeszcze międzywojenne badania pokazują możliwość stosowania dwóch systemów delimitujących wers jednocześnie, polegającą na „włączeniu metrum do wiersza wolnego”⁵. Sadowski mówi więc o potrójnej, a nawet poczwórnej w końcu zasadzie delimitacyjnej wiersza wolnego. Poza „płaski” i linearny układ tekstu zapisanego na stronie wydrukowanego papieru, do którego stylistycznych i wersyfikacyjnych właściwości odnosili się strukturaliści, Sadowski wychodzi w kierunku (ciągle) „płaskiego” rysunku:

[...] silny graficzny podział tekstu na odcinki poziome i pionowe, grupujący wersy nie tyle w strofy, ile w bloki, stał się właściwy co najmniej dla kilku utworów o tematyce architektonicznej. [...] Można się domyślać wspólnej wrażliwości, która cechowała tych poetów w latach pięćdziesiątych i kazała widzieć w wierszu wolnym możliwość naśladowania kubatury architektonicznej⁶.

Pytanie, jakie chciałam w moich wersyfikacyjnych rozważaniach postawić, w punkcie wyjścia dotyczy nie tylko i nie tyle składni zdania awangardowego. Zasadza się ono raczej na próbie zmierzenia się z płaskością kartki papieru – z czym powiązana byłaby intuicja możliwej przestrzenności i ruchomości układów składniowych – której próbowali dopracować się awangardiści, stawiając wobec swoich wierszy postulaty „budowy”. Taką możliwość stworzyć może retoryka, jeżeli w większym stopniu retoryczne przesłanki kompozycji dzieła (chcę je rozumieć raczej jako „działanie”), wykorzystane zostaną nie tyle jako narzędzia opisujące stylistyczne aspekty tekstu, ale jako systemat twórczych dyspozycji, powiązanych z odbiorem, traktowanym w kategoriach *actio* – wykonywania tekstu artystycznego. Tekst poetycki w takim ujęciu byłby „notacją” – na podobieństwo zapisu nutowego w muzyce – jego „wykonanie” polegałoby zaś na „mimetycznym” powtórzeniu czynności twórczych autora.

Retoryczna koncepcja wiersza wolnego jako budowy-wykonywania dzieła

Tradycja retoryczna łączy zapisany tekst poetycki, jako tekst przeznaczony do wygłoszenia przede wszystkim, z muzyką i tańcem (ze względu na rytm) – dzieląc przy tym rozmaite sztuki według kryterium odnoszenia znaków mimetycznych do poszczególnych zmysłów. W ten sposób poezja powiązana została ze zmysłem słuchu, malowanie obrazów ze wzrokiem, kucharstwo ze smakiem, a komponowanie perfum z węchem (o ile te działania służą celom mimetycznym), dotyk zaś w końcu ze sztukami wizualnymi, architekturą – i znowu tańcem. Po to, żeby zrozumieć ten szczególny aspekt retoryki, który moim zdaniem zostaje uwolniony dzięki zabiegom związanym ze składnią wiersza (stanowiącą szczególną dyspozycyjno-kompozycyjną notację), należałoby uwzględnić jeszcze jeden aspekt, na etapie retoryki starożytnej nie uwzględniany – a mianowicie ruch, łączący poezję z tańcem, w sensie powtarzania

⁵ W. Sadowski, *Wiersz wolny jako tekst graficzny*, Kraków 2004, s. 201.

⁶ Tamże, s. 203.

wykonywanych, przepisanych regułą kroków. Konstruowaniu swego rodzaju wyobrażonych, wspólnotowych rzeczywistości, stanowiących system punktów orientujących nas w przestrzeni (jego mapa wytwarza się w mózgu, kiedy nabywamy zdolności ruchowych), odpowiadałaby konieczność komponowania retoryczno-syntaktycznych układów, stanowiących zapis specyficznie rozumianego doświadczenia twórczego. Można by je dookreślić jako doświadczenie praktyki twórczej: jednocześnie poznawcze i funkcjonujące jako doświadczenie rzemiosła (tego, co wyuczone, czego znajomość zarówno twórcę, jak i doświadczonego odbiorcę sytuuje w roli eksperta). Udział w poetyckich praktykach prowadziłby w taki sposób, poprzez system „orientacyjnych” twórczych zaleceń, do re-konstruowania wspólnotowo rozumianego doświadczenia świata. W sferze dyspozycyjno-kompozycyjnych zaleceń co do wykonania, odbioru „budowy” wiersza wolnego, możemy tak rozumiane notacje potraktować jako swego rodzaju uwewnętrznione symulacje ruchu.

Projektom awangardowej „budowy” świata zawsze towarzyszyła utopia „zmieniania” rzeczywistości. Ten fakt, który możemy widzieć jako swego rodzaju „politykowanie” tekstem, powoduje, że wiersz awangardowy tym łatwiej przystosować do kategorii właściwych dla retoryki. Wiersz awangardowy, ze względu na swoją inwencyjność, odbieganie od odbiorczych tradycji, jest zawsze szeregiem dyspozycji od-twórczych, kierowanych pod adresem odbiorcy, pozostającego w przypadku historycznych awangard zawsze w pozycji ucznia, adepta czy też praktykanta w warsztacie poety-rzemieślnika. Słowo „dyspozycja” pozostaje dla mnie na tym etapie rozważań szczególnie ważne, odsyłając nas do „dyspozycyjnych” działań retoryki, która – jako dziedzina w bezsporny sposób powiązana z performatywnie rozumianymi narzędziami komunikacji i z prerogatywą perswazji, edukowania odbiorców: kształtowania „wspólnego” świata za pomocą nowych słów – znacznie lepiej nadaje się do rozmowy o awangardowej poezji niż klasycznie rozumiana stylistyka. Retoryka formułuje z powodzeniem wiele dylematów teoretycznych, uniemożliwiających w gruncie rzeczy sprawną, pozbawioną sprzeczności rozmowę o interwencjonizmie awangardowej literatury⁷. Standardem związanym z nowoczesnymi koncepcjami poetyki jest przejmowanie całego arsenału figur retorycznych, traktowanych jednak po prostu jako figury stylistyczne – na specyficznych warunkach i nie zawsze w pełni w odniesieniu do kontekstu, z jakiego się wywodzą. Z perspektywy stylistyki stosowanej we wszystkich właściwie obecnie funkcjonujących podręcznikach poetyki, liczą się przede wszystkim figury przynależące do sfery elokucji, do grupy tropów – nie uwzględnia się elementów łączących te

⁷ Marek Skwara na wstępie do antologii przekładów „Pamiętnika Literackiego”, zatytułowanej *Retoryka*, zwraca uwagę na zasadnicze dla nowoczesnej i ponowoczesnej refleksji nad retoryką zredukowanie jej tradycyjnego rozumienia do sfery figur retorycznych (tropów, figur słów i myśli) wobec jej tradycyjnego zakresu: *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria* – związanego z pamięcią i zapamiętywaniem, mnemotechnikami towarzyszącymi sztuce wymowy i *pronuntiatio* – z aspektem rzeczywistego odegrania tekstu: *actio*, wygłoszeniem. Powiedzieć można, że to operowanie wyłącznie na figurach, stanowiących element *elocutio*, dostrzegalne jest, jak krytycznie zarazem zauważa Skwara, nie tylko w rozmaitych próbach adaptowania retoryki na rzecz nowych, ponowoczesnych interpretacji tekstów kultury czy historii (jak u de Mana czy Derridy, czy z innej perspektywy Hydena White’a) – ale całkiem po prostu, w podręcznikach stylistyki i wersyfikacji, odnoszących się wprawdzie do składni zwykłego zdania mówionego, ale nie uwzględniających dużych, „suprasegmentalnych” konsekwencji, które powinny się wiązać z rozpoznaniem jego retoryczności. Skwara stwierdza, że aplikowanie narzędzi retoryki do nowoczesnych nauk humanistycznych zawsze oddaje jej sprawiedliwość nie w pełni, zawsze w pewnym ograniczeniu, a taki stan rzeczy wynika z upadku jej autorytetu. Przywołuje przy tym opinie badaczy (np. Todorowa), którzy twierdzą, że retoryka utraciła swoje znaczenie w romantyzmie, kiedy zanikła kluczowa dla dyspozycyjnej płaszczyzny dyktum naturalne – sztuczne. Jak komentował ten stan kryzysu Chaim Perelman: „Jeśli figury retoryczne nie są włączone do retoryki pojmowanej jako sztuka perswazji i przekonywania, przestają być figurami retorycznymi, a stają się ozdobami dotyczącymi tylko formy mowy”. Cyt. za: *Retoryka (Tematy teoretycznoliterackie, archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego”)*, red. i wstęp M. Skwara, Gdańsk 2008, s. 18.

figury z innymi sferami i przesłankami retoryki. Wobec podstawowego kryterium skończonego artystycznie dzieła (zgodnie z którym płaszczyzny inwencji i dyspozycji pozostają ukryte, a kwestii pamięci i wymowy w ogóle się nie porusza); wobec całej palety możliwości, jakie dają środki retoryczne, w wyraźny sposób faworyzowane tropy, oparte na związkach pojedynczych słów, skupiają uwagę odbiorcy całkowicie na semantycznym wymiarze tekstu i na jego wieloznaczności. Ta wieloznaczność formułowana jest wobec językowej normy i wobec słownika (więc języka rozumianego jako zbiór leksemów). Tropy pełnią w stylistyce wiodącą rolę – przed figurami słów złożonych, do których należą środki składniowe, i przed figurami myśli, o których w ogóle mówi się bardzo rzadko. Powiedzieć można, że właśnie w związku z ograniczaniem znaczenia elementów tekstu, których rola wynika z wiązania wypowiedzi w znaczącą całość i prowadzi nas ku zagadnieniom kompozycji, związanej bardziej bezpośrednio ze sferą *dispositio*, elementy „dyspozycji twórczej” można upodrządzić wobec sfery elokucji tym łatwiej. Figury słów, czyli figury składniowe, w najbardziej popularnych podręcznikach poetyki, służących jako materiał do nauczania na uczelniach wyższych i w liceach (Kulawika, Korwin-Piotrowskiej czy Handkego), są uwzględniane w podstawowym stopniu, przy czym nacisk kładzie się na takie, które podkreślają rytmizacyjny, powtórzeniowy, refreniczny czy zmierzający ku paralelizmowi aspekt składni, co wynika z dominanty wersu jako krótkiego odcinka rytmu czy znaczenia, traktowanego jako czynnik wierszotwórczy na zasadzie wyłączności. W ten sposób zakres działania figur słów ograniczany jest „przywiązaniem” składni do wersu. Wiersz wolny tymczasem powinien wyzwolić nie tylko rytm, ale także składnię. Efektem pomijania retoryczno-składniowego aspektu, jakie niosą ze sobą figury słów powiązanych, jest doraźne, na zasadzie erudycyjnego wyjątku tylko, przywoływanie takich elementów wiązań zdaniowych, jakie przynoszą wszelkie diplozy, zeugmy (z jej ważną pochodną syllepsis), anastrofy, hyperbatony, chiazmy, prolepsy, paralepsy, metalepsy – nie mówiąc o figurach myśli, jak aposjopeza czy *correctio*. Analiza i interpretacja wiersza zazwyczaj sprowadza się do de-szyfracji znaczeń (metafory, metonimii, synekdochy), traktowanych jako tropy odnoszone do znaczeń językowego uzusu lub jako wielkie figury semantyczne. Sam proces lektury w punkcie dojścia doprowadzić musi do „słownikowego” unieruchomienia znaczeń wiersza: do objaśnienia poetyckiej wieloznaczności nowych związków słów. Tekst podwójnie delimitowany nic nie oznacza samą swoją konstrukcją (ze względu na kompozycję odnoszącą się do sfery konstrukcyjnych decyzji autora) – nic, prócz tego, że jest właśnie wierszem. Ten antyretoryczny efekt interpretacyjny pokazuje dobrze sposób, w jaki uporządkowana zostaje kwestia składni zdania awangardowego w najśłynniejszej z rozpraw o Awangardzie Krakowskiej Janusza Sławińskiego⁸. Autor *Koncepcji języka awangardy*, wyliczając efekty polisemii osiąganę przez manipulacje składniowe, skupia się więc na paronomazjach, neologizmach tworzonych poprzez aktualizowanie wieloznaczności morfemów, pisze bardzo ciekawie o przekładaniu ope-

⁸ Operacja zdaniotwórcza – jak w *Koncepcji języka poetyckiego awangardy* dowodził Sławiński – była dla zwrotniczan podstawową jednostką działania poetyckiego; ona dopiero pozwalała traktować znaczenie w kategoriach funkcji, dzięki której możliwe było takie ustosunkowanie wzajemne słów, „by ich spotkanie stało się «zdarzeniem» językowym o doniosłości niezależnej od zdarzeń rozgrywających się poza sekwencją wyrazową”. J. Sławiński, *Koncepcja języka poetyckiego Awangardy Krakowskiej*, Kraków 1998, s. 91. Wspomniane przez Sławińskiego „akcje” czy „zdarzenia”, rozgrywające się wśród znaków, okazują się przy tym wynikiem asocjacji właściwej dla metafory rozumianej dość statycznie: jako zbliżenie dwóch nieprzystających do siebie elementów – nie zaś jako wynik przyrastania informacji w zdaniu rozumianym jako struktura tematyczno-rematyczna wiersza wolnego. Pisałam o tym m.in. w tekście *Życie słowa. Składnia zdania (post)awangardowego*, który ukaże się w tomie *Przybóś dzisiaj*, pod red. Zenona Ożoga, Janusza Pastorskiego i Magdaleny Rabizo-Birek (Rzeszów 2017).

racji słowotwórczych na szereg składniowy w eufonicznych ciągach zdaniowych, o fałszywej homonimiczności związanej z grupowaniem podobnych brzmieniowo, a odrębnych znaczeniowo wyrazów, czy o wypełnianiu odmiennym materiałem słownym zastanych szablonów syntaktycznych. Bardzo krótko wypowiada się jednak o słynnym zdaniu rozkwitającym (zdanie Peipera – w odróżnieniu od eliptycznego zdania Przybosia – traktuje jako „peryfrastyczne”, tzn. mocno osadzone w anegdotycznym kontekście, co za tym idzie, nie tak płodne, jeżeli chodzi o pożądane, polisemiczne efekty). O zeugmie pisze Sławiński tylko na marginesie, w ogóle nie wspomina o konstrukcjach sylleptycznych, do wszelkiego rodzaju elips, kontrakcji jako najczęściej wykorzystywanych przez awangardową składnię figur, odnosi się na zasadzie zbiorczej, widząc w nich narzędzie umożliwiające Przybosiowi odejście od Peiperowskich rygorów awangardowego „rozwijającego się” wiersza quasi-zdaniowego. Anakoluty nie są więc na przykład twórczymi błędami w składni, ale błędami umożliwiającymi wieloznaczność. Tej „nazewniczej” tendencji, podporządkowanej słownikowi rozumianemu jako zbiór leksemów, towarzyszy ukazywanie wiersza jako gotowego, poniekąd zastygłego w jednoczesności olśniewających skojarzeń, więc także statycznego obrazu pewnej rzeczywistości.

Wers i wiersz. Trzy płaszczyzny delimitacyjne wiersza wolnego

W jaki sposób potrójna, a nawet poczwórna delimitacja wiersza wolnego, proponowana przez Witolda Sadowskiego, zasadniczo zmienia „słownikowo”-tropiczne, stylistyczne uwarunkowania lektury tekstu poetyckiego? W wierszu wolnym w koncepcji Urbańskiej, a także wcześniej Okopień-Sławińskiej, intonacja zostaje w jednoznaczny sposób powiązana ze składnią zwykłego zdania – może więc poddawać się modulowaniu deklamacyjnemu ze względu na rozmiar linijki lub być uzależniona od logicznych związków składniowych, które linijkę przekraczają. Bez względu na to, czy w lekturze poddamy się determinancie wersu, czy składni, intonację będziemy rozumieć jednoznacznie, jako zależną od naturalnego rytmu zdania. W wierszu wolnym, jak zauważył Sadowski, pojawiają się jednak często jeszcze inne rytmy, także okazjonalnie staje się on wierszem włączającym założenia regularnego metrum, często na zasadzie swoistego cytatu tradycji (autor *Wiersza wolnego jako tekstu graficznego* przywołuje przykład wierszy Herberta). Spostrzeżenie ich obecności przynosi odmienną jeszcze realizację prozodyjnej formuły wiersza, który może nawet odnosić się jednocześnie do dwóch systemów wierszowych (wiersza regulowanego metrem i intonacją) – dzięki czemu wiersz będzie konstytuował swoje poetyckie znaczenia jednocześnie na dwóch płaszczyznach. W ten sposób dział odpowiadający jednostce wersowej ze względu na metrum może wypaść w środku wersu, utworzonego arbitralnie lub z przyczyn związanych z operacjami na składni, a powiązanymi z intonacją. Wiersz wobec tego można przeczytać na kilka sposobów – zgodnie z intonacją związaną z segmentacją tekstu, zgodnie z intonacją zdania przekraczającego granicę linijki i zgodnie z rytmem metrum – to zabieg oczywisty dla wielu wierszy Piotra Sommera, który często rytmiką manipuluje, oscylując pomiędzy rytmem zwykłego zdania i metrum, nawiązującym do regularnego bądź tonicznym. Uwieloznacznienie wiersza w kategoriach intonacji powoduje, że mamy tu do czynienia z całą sferą czytelniczych wyborów, których dokonywanie modyfikuje też na wiele sposobów znaczenia tekstu. Uwypuklenie znaczenia poetyckiego sfery intonacji „wypycha” problemy składniowe, związane przez Urbańską z porządkiem „płaskim”, wiersza zapisanego na kartce, w przestrzeń odnoszącą się do sytuacji „wymowy” (*enuntiatio*) zanotowanego tekstu poetyckiego.

Czy taki, potrójnie czy poczwórn timer delimitowany wiersz można już nazwać „przestrzennym”? Powiedzmy na razie, że tekst uwzględniający jednocześnie kilka kryteriów intonacji wykracza poza ograniczenia wersu w kierunku, który jest powiązany także ze zobowiązaniami retoryki, a nie tylko stylistyki poetyckiej – więc w kierunku głosu. Wiersz wolny, uzależniony jest od czynników związanych z wymową, deklamacją, stylem wygłoszenia – w zależności od wyboru stylu lektury. Różne rozumienia intonacji powodują także, że całą sferę zapisu zaczynamy traktować jako sferę „dyspozycji” – kompozycji do wykonania – nie tylko zaś jako płaszczyznę elokucji, ściśle określonego zapisu. Czytelnik ma wybór, czy potraktuje wiersz jako przede wszystkim odnoszący się do modelu regularnej rytmiki, czy uwzględni przede wszystkim kontur podzielonego na linijki zdania, czy też uzna oba te kryteria za równoważne. Z punktu widzenia wypowiedzi dotyczących wersyfikacji Adama Ważyka odziedziczona po strukturalizmie, a zasadnicza dziś, jeżeli chodzi o reguły wyodrębniania wiersza wolnego, podwójna delimitacja wersu, stanowi zupełnie niepotrzebne ograniczenie. W odróżnieniu od poetyki wypracowanej przez Awangardę Krakowską Ważyk nie akcentował tego elementu wersyfikacji, który byłby związany ze składnią zwykłego zdania jako przeciwstawianej wobec rytmu wynikającego z metrum z jednej strony i wobec prozy z drugiej. Dla Ważyka rytmy wiążące się z tradycją wiersza polskiego stanowiły zbyt istotny czynnik wierszotwórczy, żeby można było z niego po prostu zrezygnować – między innymi dlatego, że autor *Amfiona*, jeśli chodzi o wiersze, bardzo dużą wagę przywiązywał do procedur ich zapamiętywania, czyli do mnemotechniki. Jak pisał w *Eseju o wierszu*:

Poezja chce być albo zapamiętana dosłownie albo czytana wielokrotnie [...] Poeta marzy o tym, aby ten sam czytelnik wracał do jego wierszy. Zależy mu nie tyle na liczbie czytelników, ile na ich wierności. Informacja, którą przekazuje, powinna być często wznawiana, jeżeli nie może być trwała. [...] Ubytek informacji jest odpowiednikiem wzrastania entropii. Organizacja wiersza, powołana do opóźnienia tego procesu, sama mu również podlega⁹.

Ważyk nie zastanawia się nad tym, dlaczego właściwie poezja „chce być zapamiętana” – nie akcentuje w żaden sposób retorycznych funkcji mnemotechniki i powiązanych z nią zabiegów służących zapamiętywaniu tekstu. Jednak tradycyjne rytmy wiersza polskiego (wypracowane przez Kochanowskiego, Trembeckiego, Mickiewicza) wyznaczają w jego wersologicznych interpretacjach funkcję normy szeroko rozumianej, utrwalanej, zapamiętywanej więc właśnie przez wielokrotne powtarzanie. Ważykowy „werlibryzm” nie ma sensu, jeżeli nie kształtujemy wiersza nowego, wolnego, nie pamiętając o dawnym metrum. Tak też poeta „werlibrysta”, kierując się interesami zwykłego zdania, bliskiego prozie, jako zasadniczej jednostki kształtującej wers, wprowadza w swoje struktury rozmaite miary wiersza związane z tradycją – na zasadzie swego rodzaju flirtu wiersza wolnego z regularnym systemem, który w punkcie wyjścia stanowił odrzucaną przez awangardę formułę poetyckości¹⁰. Potrójna delimitacja linijki, budowanie wiersza w swego rodzaju napięciu pomiędzy różnymi tendencjami wersyfikacyjnymi (metrum, składnia, arbitralnie rozumiana długość wersu wiersza wolnego), stanowiła oczywistość dla autora *Amfiona*, ponieważ w swoich pracach wersologicznych wprowadzał „rzemieślnicze” kryteria delimitacji. Ważykowy system wersyfikacyjny wydaje się wykraczać poza płaszczyznę

⁹ Tamże, s. 24.

¹⁰A. Ważyk, *O wierszu wolnym*, [w:] tegoż, *Amfion. Rozważania nad wierszem polskim*, Warszawa 1983.

konstituowaną przez tradycyjnie rozumiany wers wiersza wolnego i decydujące o jego poetyckości, stosowane w nim środki stylistyczne, uwięzione poprzez strukturalistyczną tradycję w wersie zapisanym na kartce i w słowniku, znowu ku wygłoszeniu. Ku *actio* powiązanym ze sferą *pronuntiatio*, ale także ku *memoria*. Rytmowi i powtórzeniom powiązanym z regularną wersyfikacją przywrócona zostaje ich tak perswazyjna, jak i upamiętniająca poetycki gest funkcja – niekonieczna za perspektywy kultury druku, ale mająca też głęboko intymny wymiar, związany z odbiorczym osławianiem tekstu literackiego dzięki temu, co już znane.

To jednak nie wszystkie możliwości ożywienia reguł wierszotwórczych poprzez aplikowanie do wiersza podejścia odbiorczego głęboko powiązanego z retoryką. Zabiegi składniowe, które próbuję pokazać w mojej pracy, wprowadzają jeszcze jeden wymiar delimitacyjny, jeszcze jeden system składniowych cięć w obręb utworu, oparty w całości na figurach słowa, a raczej na wierszotwórczym potencjale błędu składniowego. Zabiegi typowe dla awangardowej składni umożliwiają właśnie wspomniane na początku „budowanie” wiersza; składnia rozumiana jest przeze mnie nie tyle w unieruchomionych kategoriach figur słowa, powiązanych z „ozdobnością”. Uruchamiając konstrukcyjny potencjał składni, uniezależniając ją od wersu i czyniąc z niej jeszcze jeden element delimitujący jednostki znaczenia w wierszu (rozbijając więc wersy na zdania poetyckiej prozy), uwalniamy jednostki składniowe poszczególnych wersów z wiążących je funkcji współtworzenia porządku wersowego, który staje się znowu porządkiem rozumianym jako dyspozycja do wyboru. Zdania wiersza wolnego pozostają jednak wyzwolone także z konieczności tworzenia normatywnie rozumianego porządku logiczno-semantycznego poetyckich zdań – przestają bowiem funkcjonować jako składniowa norma wobec arbitralnie rozumianego porządku wersu wiersza wolnego. Działy składniowe wewnątrz wersu wprowadzają w ten sposób (jeszcze) dodatkowe pauzy i łączenia, umożliwiając konstruowanie poetyckich znaczeń dzięki potencjałowi tych wiązań; składniowe, konstrukcyjne działanie może przypominać wznoszenie budowli z cegiełek. Przestrzeń wiersza jest oczywiście przestrzenią wyobrażoną; jeżeli jednak jej układ potraktujemy jako związany ze sferą dyspozycji twórczych, rozumianych także jako kompozycyjne dyspozycje pod adresem czytelnika, wiersz stanie się budowlą – twórczym zadaniem do wykonania. Tak jak według Ważyka wiersz wolny pozostawał w rzeczywistości częściowo wolny, częściowo wiązany, podobnie tutaj działania na składni pozostają rozpięte pomiędzy składnią prawidłowego wypowiedzenia i błędem składniowym.

Składniowa teoria wiersza awangardowego niesie ze sobą ściśle wynikające z ducha retoryki konsekwencje; po to jednak, aby składniowa teoria wiersza awangardowego była możliwa, musi najpierw zostać postawiona teza, że nie ma wierszy askładniowych. Założenie askładniowości wiersza wiąże się z przyjęciem podziału na wersy jako prymarnej wierszotwórczej zasady. Istnieją jednak przekształcenia składniowe, zakładające odejście od normatywnej składni, które zyskują semantyczne nacechowanie i stają się elementem poetyckości tekstu, choć mogłyby nim być zarówno w wierszu, jak i w prozie. Na takiej zasadzie funkcjonować może proza poetycka. Podobnie jak w przypadku potrójnej czy poczwórnej delimitacji wiersza będziemy rozpatrywać jako środki wierszotwórcze rytm/metrum i składnię/intonację odnoszoną do arbitralnie rozumianej długości wersu, tak w przypadku wiersza, który gra całą swoją składniową konstrukcją, poza wymienionymi czynnikami znacząca dla czytelnika powinna stać się długość wersu zderzana z długością całego zdania, czy też całego wiersza, który w naszym przypadku będzie postrzegany jako okres retoryczny.

Pożytki z retorycznej teorii wiersza

Szczególnie przydatna dla ukazania istotnego potencjału interpretacyjnego, jaki może płynąć z poszerzenia puli narzędzi przyswajanych z retoryki do poetyki, jest oczywiście klasyczna praca Heinricha Lausberga *Retoryka literacka. Podstawy wiedzy o literaturze*. Polskie podręczniki retoryki (*Retoryka opisowa* Ziomka, *Zarys podstaw retoryki* Korolki) powiązane są bezpośrednio ze sztuką wymowy, podczas gdy Lausberg za punkt wyjścia swoich rozważań przyjmuje punkty, w jakich interesy wymowy i literatury stają się zbieżne, nakładają się bądź przecinają. Interesować mnie w tym przypadku będą przede wszystkim zbiegi związane z przekształceniami „słów połączonych” (w mniejszym stopniu zaś pojedynczych, więc tropów). Retoryka tradycyjnie bywa przekładana na kategorie dzieła literackiego. Z awangardowego punktu widzenia najważniejszy byłby ten jej element, który wskazuje na praktyczny, czynnościowy charakter retoryki. Odniosę się w dalszej części tekstu jedynie do zabiegów wykonywanych na „słowach połączonych”, związanych z „ozdobnością”, nie poprawnością i jasnością wymowy (*ornatus* – obok *literaria* i *claritas*). Retoryka – jako sztuka kompozycji większych układów zdaniowych – i jako praktyka polegająca na stosowaniu określonych technik w wymowie – pomija (choć zarazem także i dokumentuje) rozdział przyjmowany za *Etykę nikomachejską* Arystotelesa jako nieprzekraczalny – rozdział *poiesis* i *praxis*¹¹. Czyni to kładąc nacisk na wykonywanie, ćwiczenie, praktykowanie reguł dla osiągnięcia określonego efektu; stawia więc odbiorcę sztuki w sytuacji adepta, wykonującego określone poprzez sztukę, *poiesis*, reguły, dla osiągnięcia efektu, który wprawdzie jest „praktyczny” (jest praktykowaniem sztuki), ale nie staje się wyłącznie ‘przedmiotem’, takim jak na przykład but tworzony zgodnie z regułami sztuki szewskiej. Sztuka (*technē*, *ars*) według definicji, jaką można by tu roboczo przyjąć za znanym podręcznikiem Lausberga, zbierającym i porządkującym cytaty ze wszystkich najbardziej istotnych wykładni retoryki, rozumiana jest w „czynnościowym” kontekście retoryki jako: „uporządkowany proces, który zmierza do doskonałości”¹². Ów proces – jak wywodzi Lausberg – może mieć charakter naturalny, korespondować z naturalnym biegiem wydarzeń (np. rozwijanie się drzewa); może jednak zaistnieć także przez przypadek albo skutek przemyślanego działania (*technē/arte*). Artystyczne działanie (*epuos*, *opus*), które nie odpowiada naturze (*physis*), nie może istnieć bez jej współudziału: takiego jak np. naturalna predyspozycja jednostki do działania. Jeśli jednostce brak doświadczenia (*apeiria*), sztuka jest zdana na los (*tiche*) – po pierwsze dzieło sztuki rozwija się więc na podstawie *fisis* poprzez *apeiria*

¹¹*Etyka nikomachejska* Arystotelesa jest pozycją przywoływaną przez filozofów dla podkreślenia różnicy pomiędzy grecką *poiesis* (tworzeniem) i *praxis* (działaniem, tłumaczonym też jako doświadczenie). Różnica ta wiąże się z celem działania; na tej zasadzie *poiesis* obejmuje wszelkie tworzenie, którego cel może zawierać się w nim samym, ale związany jest z tym, co zewnętrzne, w przypadku *praxis* zaś cel związany jest z samym działaniem, ściślej zaś z jego powodzeniem. Przynależą jednak obie do „filozofii praktycznej”, pozostając na równi pewną „trwałą dyspozycją” człowieka, według Arystotelesa rodzajem „dzielności”, a więc cnotą. Arystoteles mówi, jak przypomnę: „Owóż wszelka sztuka łączy się z powstawaniem i z wynalazczym obmyśleniem tego, by powstało coś z rzeczy, które mogą i być, i nie być, i których źródło tkwi w wytwarzającym, a nie w wytworze; bo nie są wytworami sztuki te rzeczy, które z konieczności istnieją lub powstają, ani te, które istnieją lub powstają w sposób zgodny z nakazami natury (te bowiem rzeczy mają same w sobie swe źródło). Skoro zaś tworzenie i działanie to rzeczy różne, to z konieczności sztuka podpada pod tworzenie, a nie pod działanie” (Arystoteles, *Etyka nikomachejska*, przeł. D. Gromska, L. Regner, W. Wróblewski, Warszawa 2002, s. 196). Z mojej retorycznej perspektywy, można dodać, że wobec dzisiejszej, kulturowej świadomości literatury, zakładanie „tworzenia” jako czegoś, co nie ma również źródła w wytworze (np. w innych dziełach lub w pamięci, choćby materiału – *vide* tradycje wersyfikacyjne) jest nieuzasadnione; całkowicie zaś znika, jeśli potraktujemy poezję jako system dyspozycji odbiorczych przeznaczonych do „wykonania”.

¹²H. Lausberg, *Retoryka literacka. Podstawy wiedzy o literaturze*, przekł., oprac. i wstęp A. Gorzkowski, Bydgoszcz 2002, s. 19 i n.

i *tiche*. Każde powtórzenie tego znanego, lecz niezrozumiałego kontekstu działania prowadzi do „doświadczenia” (*empeiria*). W doświadczeniu (*empeiria*) los (*tiche*) wiedzie nas znaną nam drogą. Pod tym względem każde powtórzenie, które określa i potwierdza doświadczenie, jest już imitacją (*mimesis*). Działanie twórcze, z praktycznej konieczności postrzegane w retoryce jako nieoddzielne od odbiorczego, polega więc na odtwarzaniu czy też naśladowaniu wzorów. W retoryce imitacja, naśladowanie wzorów, jest zawsze związana z nauką i pozostaje jako taka *mimesis* artystycznej praktyki. Z perspektywy poezji awangardowej, której charakter wykraczał poza to, co oferuje poezji sama poetyka, rozumiana jako oddzielna od retoryki sztuka, elementami, które są wręcz konieczne do uwzględnienia pozostawałyby nie tylko *memoria* i *pronuntiatio*, ale (najpierw) *inventio* i *dispositio* pojęte jako zdolność do wynajdywania tego, czego jeszcze nie było i uwidoczniania procesu twórczego w samym zapisie nowych reguł kompozycji, tak żeby mógł być również praktykowany. Sfera dyspozycji twórczych, uwidoczniiona w między innymi „składniowym” zapisie twórczego procesu, określona może zostać właśnie jako „budowanie” wiersza awangardowego. Retoryczne rozumienie procesu komunikacyjnego jest konieczne do zaaplikowania wtedy, kiedy wiersz i jego wykonanie rozumiane są jako działania, nie zaś w charakterze artystycznego przedmiotu, gotowego artefaktu.

Awangardowe dzieło, zgodnie z zasadami przeniesionymi z retoryki do poezji, to dzieło, które wypracowuje własne warunki działania – uwidaczniają się one właśnie w „notacji” sfery *dispositio*, rozumianej przeze mnie także jako twórcze dyspozycje odbioru – w związku z którymi wiersz jest kompozycją „do powtórzenia”. „Notacje” te utożsamiam z działaniami twórczymi związanymi ze składnią – tworzącą dłuższe niż wers okresy, umożliwiające prześledzenie strategii konstrukcyjnej autora na przestrzeni całości utworu. Dzieło awangardowe zawiera w sobie element doświadczenia twórczego, rzemieślniczego, które jest w odbiorze powtarzane, a które staje się widoczne właśnie w sferze kompozycji/dyspozycji. Uwzględniając na płaszczyźnie *elocutio* to, co właściwe dla *dispositio*, utwór imituje/zapisuje działania, które doprowadziły do jego powstania. Mogą być to działania własne autora, czy też cudze, mistrzowskie: praktykując je (wprowadzając w sferę elokucji element praktyki), naśladowując i ćwicząc wzory, i sam wiersz, i jego autor zdają relacje z twórczego doświadczenia, które zostało nabyte tą drogą działań twórczych. Wiersz awangardowy „performuje” więc doświadczenie, stosując odpowiadające temu techniki. Jak podaje podręcznik *Retoryki literackiej* Lausberga, ujmując rzecz od jakby innej, bardziej retorycznej niż stylistycznej (jak powyżej) strony: „Każdej *ars* można nauczyć, a także nauczyć się poprzez komunikowanie reguł” (20) i „jeśli uczeń ma predyspozycje i praktykuje wyuczoną wiedzę poprzez praktyczne jej zastosowanie [...] *techne* (więc element *poiesis* – przyp. J.O.) ponownie wnika w *empeiria* (element *praxis* – przyp. J.O.), tyle że teraz *empeiria* jest racjonalnie oświecona przez *techne*” (21). Sposób, w jaki retoryka podchodzi do funkcji sztuki i potrzeb jednostki, jakie spełnia ćwiczenie przemysłanych reguł, ściśle odpowiada aktywistycznym i interwencjonistycznym tendencjom awangardy. Kenneth Burke w szkicu *Tradycyjne zasady retoryki* wskazuje, że retoryka ma przede wszystkim skłaniać do podejmowania określonych działań (Arystoteles, Cyceon), a także kształtować postawy (Kwintylian)¹³. Odniesienie pojęcia perswazji do rozumianych etycznie postaw umożliwia stosowanie terminologii retorycznej do struktur poetyckich – jeśli rozpatrywać środki wyrazu

¹³K. Burke, *Tradycyjne zasady retoryki*, przeł. K. Biskupski, [w:] *Retoryka (Tematy teoretycznoliterackie, archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego”)*, s. 41.

ze względu na zdolność komunikowania i budzenia pewnych stanów emocjonalnych, bez konieczności przynoszenia skutków praktycznych. A jednak właśnie Kwintyliusz awansował retorykę do rangi ośrodka całego systemu wychowawczego, przedstawiając, że doskonały mówca jest doskonałym obywatelem. Kiedy mówimy więc o performatywności retoryki, nie borykamy się z problemami teoretycznymi, jakie stawia przed nami zagadnienie performatywności literatury czy performatywności poezji; z perspektywy retoryki zapisany tekst jest przykładowym i zarazem mistrzowskim użyciem reguły, której ćwiczenie prowadzi zarówno do ich uprzytomnienia, przywołania (elokuji rozumianej tu także jako *actio*, wykonanie), jak i do kształtowania postaw (twórczych) poprzez owych reguł uwewnętrznienie, spojenie ich z własnym doświadczeniem. Oczywiście takie kształtowanie postaw może być rozumiane bardzo wielorako; nauczyciel reguł w poezji awangardowej może być szalonym nauczycielem-eksperymentatorem albo Rancière'owskim nauczycielem-ignorantem, korzystającym ze znajomości reguł wykształconego czytelnika. Jedno nie ulega wątpliwości, poezja awangardowa to poezja sprawcza, performatywna w tym sensie, że zawsze próbuje się w niej czegoś nas nauczyć: więc skłonić nas do bardzo ściśle określonego rodzaju twórczej imitacji. Żeby przeczytać awangardowy wiersz, musimy go poniekąd nie tyle rozumieć – co czynnie, od-twórczo naśladować.

Ostatnia już uwaga, jeżeli chodzi o pożytki płynące ze ściślejszego połączenia wiersza awangardowego ze sposobem myślenia o sztuce właściwym dla retoryki. W klasyfikacji *artes*, jak podaje Lausberg, uwaga koncentruje się albo na wykonywanym działaniu, albo na tym, kto owo działanie wykonuje (*artifex*, *actor*)¹⁴. Działanie ma trzy stopnie konkretności i właśnie w zależności od tego sztuki dzielą się na pojetyczne, praktyczne i teoretyczne. Sztuki pojetyczne, zakładają, jak wiadomo, umiejętności zasadzające się na wykonaniu czegoś, co „może być, albo nie być” (buta, wiersza, krytyki). A jednak zarówno wiersze, jak i utwory muzyczne (czy w końcu krytyka), wytworzone za pomocą reguł poezji czy muzyki (rozumianej jako teoria), nabierają cech „zdarzenia” (bo nie przedmiotu), kiedy wykonywane są za pomocą odpowiedniej sztuki praktycznej. Także sztuki praktyczne (performatywne) – zasadzające się na działaniu – muszą (czy też mogą) zakładać istnienie „pojetycznego” *opus*: transformują bezczasowe, pojetyczne dzieło sztuki na skutek prezentatywny i trazytywny, na przykład w trakcie wystawiania dramatu na scenie. Lausberg zauważa w końcu, że sztuka filmowa i nagraniowa najściślej zbliża sztuki praktyczne do pojetycznych¹⁵. W związku z przemianami świadomości twórczej właściwymi dla XX wieku, podobnie ma się sprawa, jeżeli chodzi o awangardowy wiersz – często, jak wiadomo, odwołujący się do technik filmowych. To wiersz procesualny, czynnościowy, którego treść pozostaje ekwiwalentna w stosunku do wykonania, podobnie jak w przypadku filmu – co nie wyklucza możliwości potraktowania awangardowego tekstu podobnie, jak potraktowalibyśmy zapis na taśmie filmowej, istniejący na niej po prostu, i przedtem, i po tym, kiedy zostaje dokonana projekcja filmu. Wiersz awangardowy byłby w ten sposób raczej dokumentacją artystycznych działań, precyzyjnie zapisanym scenariuszem działań raczej – niż tradycyjnie rozumianym wierszem. Bardzo taką koncepcję postrzegania nowocześnie rozumianej sztuki poetyckiej rozjaśnia Deleuzejańska formuła „obrazu-ruchu”, stosowana właśnie przede wszystkim w odniesieniu do kina, ale także wybrzmiewająca przy okazji filozoficznej refleksji nad sztuką literacką. Deleuze pisze:

¹⁴H. Lausberg, *Retoryka literacka...*, s. 23 i n.

¹⁵Tamże, s. 24.

Specyficznym materiałem pisarskim są słowa i syntaksa, syntaksa stworzona, która wznosi się nieodparcie w dziele i przenika do wrażeń. Ażeby wyjść poza percepcje przeżyte nie wystarczy, rzecz jasna, pamięć przywołująca jedynie stare percepcje ani pamięć mimowolna, która dodaje reminiscencję jako czynnik zachowujący teraźniejszość. Pamięć występuje w sztuce w niewielkim stopniu (nawet i przede wszystkim u Prousta). W rzeczywistości każde dzieło sztuki to pomnik, ale pomnik nie jest tutaj tym, co przywołuje przeszłość, lecz blokiem aktualnych wydarzeń, zawdzięczających utrwalenie wyłącznie samym sobie i nadających zdarzeniu połączenia, dzięki którym jest ono sławione. Działanie pomnika nie jest pamięcią, lecz fabulacją. Pisząc, nie wykorzystujemy wspomnień z dzieciństwa, ale dziecięce bloki, będące stawianiem-się-dziecka-teraźniejszego. Muzyka jest tym wypełniona. Nie potrzeba do tego pamięci, lecz złożonego materiału, który nie istnieje w pamięci, ale w słowach, w dźwiękach¹⁶.

Wiersz awangardowy nigdy nie jest wierszem gotowym, choć jest jednocześnie tekstem utwalonym. Buduje swoje znaczenia poprzez zaburzenie porządków składniowych właśnie – dlatego trzeba go rozumieć czynnościowo, procesualnie – i owe porządki przechowywać, abyśmy mogli je zaktualizować; w sposób wolny, choć zgodnie ze sztuką.

Składnia wiersza awangardowego

Sławiński uwzględnia w swoim wywodzie pewne tezy dotyczące składni zdania awangardowego (metaforycznego, peryfrastycznego); składnia stanowi według badacza, jak mówi za Peiperem, przede wszystkim środek rozruchu znaczeń. Taka jednak reguła odniesiona zostaje przede wszystkim do Peiperowskiego zdania rozkwitającego, w którym kolejne elementy rozwijające wiersz rozumiane są jako „dopowiedzi”, obudowujące początkowe ujęcia dopełnieniami¹⁷. Aby było możliwe wdrożenie takiej lektury wiersza, która nie skupiałaby się tylko na peryfrastycznym charakterze Peiperowskich pseudonimów, ale umożliwiałaby uzasadnienie tego, dlaczego wiersz został skonstruowany za pomocą licznych powtórzeń i nawarstwień, jak właściwie odbywa się ów „rozruch znaczeń”, należałoby potraktować, jak proponowałam, całość awangardowego wiersza jako retoryczny okres bądź jako układ kilku takich okresów. *Periodos*, oznacza „bieg okrężny” wypowiedzi – w odróżnieniu na przykład od mowy ciągłej (*oratio perpetua*) o niesprecyzowanym celu. Na początku okresu pojawiają się zawsze rozproszone elementy wymagające uzupełnienia, które łączą się na końcu. Pierwsza część okresu, tworząca napięcie – określona zostaje w retoryce jako *protasis*; druga rozluźniająca jako *apodosis*. Brak wypełnienia oczekiwania rozluźnienia periodu traktowany jest jako błąd (*vitium*). Jeżeli językowego wyrażenia idei apodytycznej brak, wówczas mamy do czynienia z *elliptikon schema*. Działanie, które oparte jest na detrakcji powoduje, że druga części periodu określana jest jako *anantapodosis*. Jeżeli odejście od idei apodytycznej jest mniej oczywiste, np. brak jedynie odpowiedniego spójnika, więc *apodosis* jedynie odbiega od oczekiwań – pojawia się *anakoloutos*. Każdy okres retoryczny ma przy tym kolistą strukturę, na którą czasem składa się kilka

¹⁶G. Deleuze, P. Guattari, *Co to jest filozofia?*, przeł. P. Pieniążek, Gdańsk 2000, s. 185.

¹⁷Jak kontynuuje Sławiński: „Jej rozwój polegał na ciągłym nawracaniu do faz minionych, był więc zmiennością hamowaną przez niezmienną, przyrostem, któremu przeszkadzała identyczność powtarzanych elementów; początek i koniec zdania były nie tylko momentami przebiegu, ale także punktami granicznymi systemu: pomiędzy nimi [...] zawierał się szereg wariantów pośrednich”. J. Sławiński, *Koncepcja języka poetyckiego...*, s. 127-128.

„systemów cyrkularnych”. Podstawowym przejawem wzajemnych relacji tych systemów jest najczęściej antyteza.

Z punktu widzenia związków słów w retoryce, w sferze elokucyjnej, wyróżnia się trzy typy figur¹⁸: przez przyłączenie (*per adiectationem*, czyli na przykład poprzez powtórzenie tych samych lub bliskoznacznych czy podobnie brzmiących słów, które można rozumieć jako różnego rodzaju tautologie, albo poprzez nagromadzenie, na przykład enumeracje, *epitheton* czy *polisyndeton*), odłączenie (*per detractationem*, w którym realizują się wszelkiego rodzaju elipsy, zeugmy z syllepsą, także asyndeton), poprzez sposób uporządkowania (*per ordinem*, jak anastrofa, hyperbaton czy różnego typu izokolony, więc upodobnienia członów retorycznych, wyrównanie ich liczby czy syntaktyczne uporządkowanie). Pamiętać przy tym warto, że tropy, figury słów i myśli nie stanowią osobnych światów; jest wiele zabiegów, które można reinterpretować, odnosząc się do ich sposobu działania ze względu na składnię czy ze względu na to, jaki stanowią typ operacji na słowniku. W końcu wiele figur myśli, rozumianych jako większe figury decydujące o porządku czy sposobie interpretacji całości dyskursu przez słuchaczy (dla ułatwienia można by je nazwać suprasegmentalnymi), traktowane mogą być także jako figury składni czy nawet tropy. Tak alegoria, synekdocha to jednocześnie tropy (i są tak traktowane w stylistyce), jak i figury kompozycyjne. W ten sposób jako figura myśli równorzędna wobec ironii interpretowana może być *praeteritio* (nazywana niekiedy paralepsą) lub *reticentia* (określana także jako aposjopeza). Pierwsza polega na retorycznej deklaracji pominięcia niektórych kwestii, druga na zamilknięciu, które to figury z punktu widzenia semantyki wypowiedzi mogą być postrzegane jako detrakcje, a składniowo niejednokrotnie są po prostu elipsami. Jeżeli chodzi o semantyczne figury myśli, na podobnej supragranicznej zasadzie działać będzie *correctio*, zakładające konieczność poprawienia myśli, poprzez powtórzenie części związku składniowego.

Najbardziej wyrazistymi środkami awangardowej składni, decydującymi o zgoła odmiennych strategiach twórczych, są wszelkiego rodzaju peryfrazy i elipsy. Te pierwsze, jako środki stylistyczne zakładające poszerzone omówienie opisywanego faktu czy zjawiska, jeśli chodzi o figury słów funkcjonują jako różnego rodzaju powtórzenia, więc tautologie, a także nagromadzenia, wzbogacane o przestawienia i poprawki. Inną strategię twórczą określają figury detrakcyjne, związane przede wszystkim z elipsą – rozbudowują tok wiersza przede wszystkim poprzez zeugmy, choć także zakładają przestawienie i korekcje. Detrakcyjna składnia zdania awangardowego typowa była przede wszystkim dla Przybosa, Brzękowskiego, do pewnego stopnia detrakcyjną spuściznę widać w wierszach Karpowicza, Miłobędzkiej, a z młodszych poetów na przykład w „awangardowych” wierszach Marcina Sendeckiego. Składnia związana częściowo z porządkiem cięcia i detrakcji, a częściowo polegająca na działaniach addytywnych, powtórzeniach i znaczących (konstrukcyjnie, nie słownikowo) tautologiach, wywodzi się bardziej z porządku wersologicznego zdania rozkwitającego Peipera. Taki porządek wydaje się później decydujący, jeśli chodzi o poezję Wirpszy, a współcześnie odnajduje się w wierszach Krzysztofa Siwczyka. Jeżeli przywołuję tutaj trzech, niejednokrotnie powracających w litera-

¹⁸Podaję za klasyfikacją Jerzego Ziomka, która stanowi swego rodzaju uproszczenie, w sensie porządkującego skrótu z klasyfikacji przytoczonej przez Lausberga (J. Ziomek, *Retoryka opisowa*, Wrocław 1990, s. 203-205).

turoznawczych rozważaniach programotwórców historycznej awangardy (Peipera, Przybosia, Brzękowskiego), nie robię tego, by w ramach jakichś porządkujących linii wyłonić podążające ich tropem, zindywidualizowane projekty twórcze. Kierująca się konstruktywistycznymi przesłankami składni awangardowej Miłobędzka, budując swoje zdania na zasadzie detrakcji, czasami odwołuje się do takich figur składniowych, które powiązane byłyby z tradycją Peiperowską. Jeśli jednak rozwija pewne składniowe zabiegi zapoczątkowane przez Przybosia czy podane dalej przez Karpowicza, nie oznacza to, że jej poetykę można bezpośrednio wywodzić z sytuacyjnego, Przybosioowego projektu poezji. Awangardowa składnia po prostu żyje w poetyckiej tradycji, podobnie jak regularne metry wierszy poetów oświecenia czy romantyzmu. Jest poniekąd w podobnych eksperymentach upamiętniania, a jej konsekwencje konstrukcyjne mogą być wykorzystywane jako środki *techné* niezależnie od stopnia pokrewieństwa pomiędzy danymi twórczymi poetykami. Z tej perspektywy, w jakimś aspekcie, tropem składniowej tradycji Peiperowskiej (linii addytywno-tautologicznej), podąża wprawdzie Wirpsza – ale także zupełnie w innych rejonach poetyckich czujący się dobrze Piotr Sommer, którego postawangardzistą można by określić tylko w bardzo ściśle rozumianych warunkach. Składnia wiersza Sommera absorbuje przy tym w swoim obrębie działania przypominające zabiegi składniowe w wierszach nowoczesnych, amerykańskich, tłumaczonych przez niego poetów. Podsumowując: rewolucja, jaką w polskim wierszu spowodowała poetyka i program Awangardy Krakowskiej, której spuścizna znacząco wpłynęła na wszystkie właściwie interpretacje systemu (czy niesystemowości) wiersza wolnego w Polsce, w dużej mierze była właśnie rewolucją w obrębie składniowej konstrukcji zdania.

Chciałabym na koniec pokazać kilka możliwych realizacji tradycji addytywno-tautologicznej, w której zdanie tworzące wiersz jest zdaniem w ciągłym rozwoju, funkcjonującym w ramach okresu retorycznego (lub kilku takich okresów), budującym jednocześnie pewne konstrukty znaczeniowe o przestrzennym charakterze. Weźmy pod uwagę najpierw słynny wiersz Tadeusza Peipera *Chorał robotników*, pochodzący z tomu A, do którego autor w *Nowych ustach* odnosił się jako do wiersza-obsesji i źródła samego układu rozkwitania. O tym układzie Peiper pisał, jak przypominę, właśnie w kategoriach związanych przede wszystkim z ruchem:

[...] przebieg widzeń odbywa się w ruchu błyskawicznym. Pod wpływem przybyłych widzeń poprzednie widzenia doznają natychmiastowych pomniejszeń, kawałkowań, przesunięć lub usunięć, a to wszystko staje się jeszcze terenem najazdu dla widzeń przybywających, które poruszają się galopem najeżdźcy. Zauważyć tu należy, że nie jest to ruch pochodzący z opisywania ruchu [...] Mamy tu ruch nie w świecie, lecz ruch międzysłowny¹⁹.

A oto sam wiersz:

Cień
czarny ptak,
Czarny ptak naszych westchnień
ssie złote wymię, ssie słońce,
czarny ptak. (1)

¹⁹T. Peiper, *Tędy. Nowe usta*, przedm. i kom. S. Jaworski, Kraków 1972, s. 301.

Aaa, my chce my je mieć.
 Mieć!
 Mieć!
 Złote wymię chce my mieć.

Nam twój śpiew,
 nam złoty twój śpiew,
 nam czarnym złoty twój śpiew,
 twój śpiew rzeźbi nam świat,
 nam świat
 świat. (2)

Patrzmy. Patrzmy? Kradniemy oczyma!
 Kradniemy, kradniemy, kradniemy
 oczyma.
 Dym ma nóż,
 ma nóż dym naszych westchnień,
 ma nóż, kraje słońce na grosze i grosze rozdaje.
 Dym ma nóż i kraje. (3)²⁰

Wiersz Peipera przeczytany w porządku wersowym będzie miał charakter wypowiedzenia uporządkowanego poprzez anafory i epifory, rozumiane jako stylistyczne figury składniowe. Zasada rządząca powtórzeniami zostanie w ten sposób „unieruchomiona” i sprowadzona do roli wyznaczania poetyckich ekwiwalencji, podług reguł tradycyjnej analizy układu wersowego. Powtórzenia tak rozumiane będą jedynie wzmacniać nasze przekonanie o poetyckości podziału na wersy wobec braku normy metrycznej. Aplikowanie retorycznego aparatu do lektury figur składniowych nie wyklucza tej obserwacji, ale włącza ją jako porządkującą, początkową do poszerzonego systematu retorycznych rozważań, związanych z poetyckością całego zdania. Jeżeli mielibyśmy potraktować całość wiersza w kategoriach okresu retorycznego, musielibyśmy najpierw uznać, że mamy tu do czynienia z porządkiem kilku (trzech) okresów połączonych ze sobą swego rodzaju przejściem, które można potraktować jak wtrącenie – więc element właściwy dla mowy ciągłej (*oratio perpetua*), nie poddającej się kolistej zasadzie periodu. W retoryce, sztuce wymowy, zamiast o wersach, jak w poezji, mówimy o kolonach (i częściach składowych kolonów, czyli kommatach). Jeżeli chodzi o składnię zdania Peiperowskiego, podział na kommaty i kolony, odpowiadający porządkowi syntaktycznemu tu poniekąd w napięciu cedzonego, wyskandowywanego niemal zdania – czy też kilku zdań, które nie mogą w prawidłowy sposób się utworzyć – znacznie lepiej nadaje się do rozpatrywania porządku konstrukcyjnego wiersza. Będzie on miał więc oprócz delimitacji wersowej jeszcze inne, wewnętrzne wersowe delimitacje. Trzy Peiperowskie okresy z *Chorału robotników* opierają się na czterech kolejnych, mocno metaforycznych, rozwijających swoje sensy nawzajem wypowiedzeniach (przy czym ostatnia para stanowi wypowiedzenie rozwijające ten sam temat w dwóch wariantach): „Czarny ptak naszych westchnień ssie złote wymię” „Nam czarnym złoty twój śpiew

²⁰Tegoż, *Chorał robotników*, w: idem, *Pisma wybrane*, Kraków 1979, s. 273-274. Numery nadane okresom zaznaczone przeze mnie.

rzeźbi świat” „Dym ma nóż naszych westchnień” „Dym kraje słońce na grosze”. Wypowiedzenia te w wierszu Peipera doznają poniekąd zatrzymania w swoim biegu, a następnie dopiero rozwinięcia. Owo zatrzymanie (każdy z okresów można by przedstawić jako wyciągającą się po coś i cofającą przed czymś rękę) następuje w dwóch porządkach: wersowym i zdaniowym. Porządek rytmiczny, który nazwałam tu – występującym miejscami wyraźnie – skandowaniem, będący rytmiczną zmierzającą ku skandowaniu – stanowi wymiar towarzyszący dwóm poprzednim, niewątpliwie od niego ważniejszym. Wymiar rytmiczny można również postrzegać w podobny sposób, w kategoriach swoistego „podcinania zdań”: „**Cień**//**czar**/ny/**ptak**//**czar**/ny/**ptak**/**na**/szych/**westch**/nień” (podwójne ukośniki to granice wersów, wytłuszczona czcionka oznacza akcenty, przy czym można by jako akcentowaną potraktować także sylabę „ny”). Jeżeli chodzi o sposób, w jaki działają zdania w układzie trzech okresów – okres należałoby tu rozumieć bardzo prosto, jako zdanie pojedyncze rozwinięte, którą to możliwość retoryka daje. Różnicą pomiędzy retorycznym okresem a liniową, określoną przez Lausberga jako bezkształtną *oratio perpetua*, pozostaje, jak mówiłam, jego „kolistość”: porządek polegający na tym, że na początku periodu pojawiają się myśli niepełne, które wymagają integracji. Zwykle niewypełnienie idei tworzącej napięcie, pierwszej części periodu (*protasis*), określane jest mianem detrakcji, noszącej specjalną nazwę (*anantopodosis*). W tym sensie rozwijanie się zdań w trzech okresach zostaje do pewnego, granicznego stopnia, stanowiącego swoisty klimaks składni, rozpędzone, a następnie ulega z powrotem ściągnięciu. Zauważyć przy tym należy, że w całości *Chorał* się jednak rozwija i jego wariantywna puenta pozostaje w końcu otwarta. Uzupełnianie poszczególnych kommat, tworzących kolony, odbywa się na zasadzie zgodnej ze składniowym rozbiorem zdania: od podstawowych związków grupy podmiotu, logicznego początku zdania, uszczegółowianego o kolejne grupy dookreślające podmiot i dopełnienie, przechodzimy do grupy orzeczenia, znowu uszczegółowiając informację dotyczącą całości. Dzieje się to również na specyficznej, wielokrotnej, „ciętej” zasadzie. W ten sposób na przykład całość strofy środkowej, drugiego okresu, moglibyśmy zapisać następująco: „Nam twój śpiew,//nam/czarnym złoty/twój śpiew,//twój śpiew/rzeźbi/nam świat//nam świat//świat”. Rozdział na człony zostaje tu wprowadzony zgodnie z porządkiem tworzenia napięcia i rozluźnienia go poprzez rozwiązanie; rozwiązania te jednak w drugiej części zdania nie rozwijają go już, ale ściągają z powrotem do jednego, znów wyskandowanego słowa. Przy bardzo wolnej, „ciętej” lekturze nowe elementy zdania funkcjonują w nim jak wtrącenia (jako hyperbaton czy też parenteza, zależy na jakim pięttrze kompozycji je przeinterpretujemy) – co wydaje się dziwne, zwłaszcza kiedy zostaniemy zmuszeni do pomyślenia w takich kategoriach o orzeczeniu („rzeźbi”). W ten sposób zobaczyć można, w jaki sposób tok zdania rozwija się poprzez powtórzenia, więc anadiplozę w funkcji *correctio* („złoty twój śpiew// twój śpiew rzeźbi nam świat”). Zdanie jednocześnie zostaje zamknięte w kole poprzez gest bliski epanadiplozie („Nam twój śpiew... nam świat”). Parentezy, konieczne, bo rozbudowujące sensy wypowiedzeń, funkcjonują więc jako swego rodzaju wypustki, wyciągnięcia zdania ku granicy drugiego powtórzenia („nam świat/nam świat”), po to, by potem dokonać rozwiniętych sensów detrakcji. Wiersz Peipera zatytułowany *Chorał robotników* jest wprost nabrzmiały głodem i pożądaniem, pulsuje czy też wyciąga się – właśnie ze względu na gest rozbudowywania i ściągania zdań – w retorycznej figurze, którą można by tu określić mianem anantopodonu. Zwróciłam tu uwagę na jedynie nieznaczny element gry składniowej, którą należałoby uwzględnić przy interpretacji całości *Chorału*; pozostają jeszcze współbrzmienia, zagadnienie chiazmu, który prawie ujawnia się w trzecim okresie, tworząc w nim swoisty klimaks, kwestia rymów homonimicznych

w tym wierszu, rozmaitych współbrzmień, paronomazji, które znowu można rozumieć w kategoriach instrumentacji głoskowej lub retorycznych powtórzeń. Wiersz Peipera, w którym wyznaczenie retorycznie rozumianych rozdziałów, uwidaczniających sferę konstruktorskich dyspozycji tekstu (na płaszczyźnie elokucji odpowiadających sferze kompozycji), powoduje, że uzyskujemy jeszcze jedną warstwę, czy też jeszcze jeden wymiar czytania poetyckich zdań – warstwę „budowy/wykonywania” tekstu, uniezależnioną od normatywnych sensów składni, wobec których metaforycznie opowiada się wiersz, budującą inne napięcie niż podziały wersowe, tnące składnię normatywnie rozumianych zdań. Retoryka, determinowana także przez wiedzę o składni, pozwala badać operacje poetyckie na zdaniu uwolnionym ze składniowej normy, typowej dla zdania prozatorskiego. Umożliwia badanie swoistej rekonstrukcji składniowej na przestrzeni „całego zdania”, składającego się na okres retoryczny – o poetyckim charakterze. Niewątpliwie składnia „działająca” w takim sensie determinuje odbiorcę, by traktował wiersz nie w kategoriach gotowej propozycji estetycznej czy poznawczej, czytelnej w odniesieniu do codziennej normy komunikacji, ale by zaangażował się raczej w rekonstruowanie wiersza jako swoistego procesu. Wiersz awangardowy byłby wierszem „ruchomym” niczym niemy film, co pozostawałoby zgodne z politycznym wzmocnieniem jego dydaktycznych i perswazyjnych funkcji, powiązanej z performatywnym aspektem sztuki wymowy.

Oczywiście składniowe zdobycze awangardy nie muszą mieć takiego właśnie, perswazyjnego czy dydaktycznego charakteru. Mocna obecność „działań” składniowych w nowej polskiej poezji pozostaje ze spadkiem awangardowym jakoś związana, choć najczęściej jej możliwe konsekwencje z retoryką wynikałyby w ogóle z formuły wiersza wolnego, uruchamiającego w poezji rytm i składnię zwykłego, najczęściej mówionego zdania. W taki sposób daleką realizacją strategii addytywno-tautologicznej w poezji pozostają niektóre wiersze Piotra Sommera. Weźmy pod uwagę wiersz *Wczoraj z Piosenki pasterskiej*:

Jesień na małych działkach wokół domów –
oprócz kilku jaśminów wciąż jeszcze
w ubraniu i wróbli
przeskakujących z jednego bzu

na drugi – dobywa z siebie taki goły
morał, taki upadek? przesłanie
liści za przerdzewiałym płotem
które tak ładnie chronią nas

przed okiem przechodnia i sąsiadki
co kiedyś kiedyś pracowała w biurze paszportowym
i przed światłami samochodu, które gonią liście

jak wiatr, tyle że szybciej szybciej i
chyba z powodu tego pędu
przyspieszasz kroku²¹

²¹P. Sommer, *Po ciemku też*, Poznań 2013, s. 246.

Wiersz Sommera, podobnie jak wiersz Peipera, traktuje o składni „rozwijającej”, przy czym na środki składniowe, związane z zabiegami konstrukcyjnymi (dyspozycyjno-kompozycyjnymi), nakłada się jeszcze kilka innych warstw kompozycji słów i znaczeń, związanych z innymi interesami. Niewątpliwie ważny systemat podziałów wewnątrz wiersza utworzy zarówno sonet (jako mały gatunek poetycki) z jego dwudzielną budową, jak i intonacyjny kontur wersów i znaczenia przerzutni, połączone ze składnią rozumianą jako czynnik wersyfikacyjny. *Wczoraj* złożone jest z dwóch kolonów (dwóch zdań, stanowiących elementy jednego okresu), uporządkowanych w zgodzie z hierarchią rozwijania pojęć – od mniej dyskursywnie skomplikowanych, odnoszących się wprost do jesieni, stanowiących swego rodzaju metaforyczny do niej komentarz, do bardziej conceptualnych, umożliwiających nawet w końcu opowiedzenie pewnej historii. Uporządkowanie intonacyjno-składniowe, rozumiane tu jako czynnik wersyfikacyjny, idzie o lepsze z rozwojem całego okresu, który wprowadza pomiędzy wersy własne, dodatkowe cięcia. Pierwsze zdanie, które stanowi dla nas początek (*protasis*), zostaje spuentowane w drugiej strofie, wyznaczając w niej mocny rozdział znakiem zapytania. Ten rozdział zastępuje poniekąd tradycyjne rozróżnienie części przedstawiającej i refleksyjnej wewnątrz sonetu. Rozluźnienie napięcia, zawiązanego poprzez początek (w formie kommaty): „Jesień na małych działkach wokół domów – ” w formule „dobywa z siebie taki goły/morał, taki upadek?”, odbywa się poprzez wypełnienie zobowiązania okresu w sposób pozorny, urywając myśl poprzez wyrażenie wątpliwości – i stwarzając jednocześnie przestrzeń dla nowego rozwinięcia. Pauzy wprowadzające wtrącenie to dodatkowe działy wewnątrz kolonu (pierwszy kończy się wraz z wersem, tworząc coś w rodzaju supermocnej, bo uwidocznionej pauzy), drugi rozdziela pierwszy wers drugiej strofy, utrudniając przy tym dodatkowo śledzenie sensu całości zdania. Co typowe dla Sommera, wersy i przerzutnie szatują długie wypowiedzenia, złożone tak, jakby były wypowiedziami typowymi dla *oratio perpetua*, ciągłymi, niekoniecznie zmierzającymi do określonego celu. Wszelkie naddane zabiegi składniowe pozostają więc niejako ukryte. Jako kontynuację wypowiedzi „o jesieni” potraktujemy początkowo wers drugi: „oprócz kilku jaśminów wciąż jeszcze/w ubraniu”. Całość rozwinięcia zmierzającego ku puencie zdania pozostaje także urwana, czy też rozwija się w fałszywy sposób, ku równoważnikowi, poprzez dwa określenia, okoliczników sposobu lub okolicznika i przydawki określającej podmiot. Rozwinięcie rozpoczynającej kommaty sugeruje, że „w ubraniu” mogą być zarówno jaśminy, jak i sama jesień. Wprowadzenie równorzędnego członu: „i wróble/przeskakujących z jednego bzu//na drugi”, może tu w konsekwencji sugerować nawet, że „jesień jest jeszcze w ubraniu” oprócz jaśminów i także wróble – przy czym, jeżeli chodzi o tok logiczny zdania – zbudowane by było ono na zasadzie hyperbatonu, kiedy „wciąż jeszcze w ubraniu” byłoby członem rozbijającym poprawną kolejność słów w pełnym wypowiedzeniu, w którym człony wyliczenia powinny znaleźć się koło siebie. W ten sposób śledzony wątek także się urywa, kiedy w kolejnej strofie odkrywamy kolejną pauzę, wyznaczającą koniec parentezy – i tym samym spostrzegamy swój błąd. Niemożliwe, żeby zarówno jesień, jak i jaśminy i wróble (połączone z nią i tak na anakolutycznej, potocznej zasadzie z „oprócz” w funkcji „i”), dobywały z siebie wszystkie „taki goły morał” – taka możliwość byłaby czysto komiczna. Parenteza zbudowana została raczej z dwóch paralelnych wypowiedzi („jaśminów wciąż jeszcze w ubraniu” i „wróble przeskakujących”) o charakterze grup okolicznikowych w funkcji przydawki, jeśli odniesiemy je do jesieni; lub w funkcji rozbudowanego dopełnienia równorzędnego wobec dobywanego przez „jesień” z siebie, znacznie później „gołego morału”. Jeżeli „jesień” nie byłaby jednak „wciąż jeszcze w ubraniu” – za to „oprócz kilku jaśminów i wróble” dobywałaby z siebie „taki goły

morał, taki upadek?”, mielibyśmy tu do czynienia z wtrąceniem, które jest także inwersją. Sommer buduje w tym miejscu wiersz na zasadzie swego rodzaju fałszywego wzmagania i rozpraszania sensów; składnia jest permanentnie dwuznaczna, amfiboliczna. To, co pełni funkcję swoistego nagromadzenia, rozbudowanego pola określeń podmiotu, okazuje się możliwym dalszym ciągiem, przestawionym tylko – jakby mówiący wybiegł naprzód myślą, a potem chciał wrócić do tematu. Taką figurę słowa określić można jako rozbudowaną prolepsę, uprzedzenie dalszego ciągu zdania rozumianego jako zdarzenie. Na końcu długiego, powolnego zwlekania z puentą, swego rodzaju składniowej antycypacji czy retardacji, pozostawalibyśmy z aporią. Sens zdań, poprzez poszczególne „podcięcia” (logiczne i wersowe, wynikające z pauz i przerzutni z jednej strony, a z drugiej z zabiegów składniowo-retorycznych), jest w wierszu *Wczoraj* niejako podważany i rozmywany z wersu na wers raczej niż sumowany i ujmowany w tradycyjnie rozumiane okresy. Powiedzieć można, zapowiada od razu składniowym ruchem znaczenia liści rozwiewanych przez wiatr, które pojawiają się w puencie. Tak też fragment podkreślony poprzez powtórzenie o charakterze anadiplozy z *correctio* („taki goły/morał, taki upadek?”) może być z punktu widzenia figury myśli interpretowany jako apozjopeza czy *dubitatio*, a z punktu widzenia kompozycji będzie wypełnieniem oczekiwania rozluźnienia okresu odbiegającym od oczekiwań odbiorcy (zamiast dopowiedzi w sprawie „jesieni na małych działkach” uzyskujemy pytanie, wątpliwość, jak sugeruje słowo „goły”, podszyte być może rozczarowaniem). Poprzez szczególnego rodzaju rozluźnienie w obrębie składni, spowodowane błędną logiką rozwijania części zdań tworzących kolony i okresy, w dwóch pierwszych strofach uzyskujemy splot dwóch antytetycznych „linii” wypowiedzi, które zyskują jednak swoje podsumowanie w części drugiej. Powiedzieć można, że wymieniają się one znaczeniami – że cyrkuluje ono między nimi, właśnie tak jak w retorycznym okresie. Druga część powinna więc przynieść oczekiwane rozluźnienie. Okazuje się niestety, że także w niej zdania Sommera są niejako „podkręcane” – sugerując swoją niby to potoczną, a w rzeczywistości pokrętną logiką zdążanie do określonego sensu (*apodosis*), ale oczekiwanie to jedynie pozornie, pretekstowo – więc anakolutycznie. Składniowe porządki poddane są zasadzie swoistego narastania sensów, poprzez pozornie logiczne ich doprecyzowywanie. To doprecyzowywanie prowadzi nieuchronnie nie do wyjaśnień, a do pytań i rozproszeń. Kolejny okres wiersza *Wczoraj* jest również całym zdaniem, skrupulatnie pociętym przez uwieloznaczniającą składnię przerzutnie; jego całość opisać można by było jako epanadiplozę z rozbudowaną korekcją, przechodzącą w zawieszenie głosu właściwe dla apozjopezy. Druga część powtarza więc składniowo-retoryczną zasadę pierwszej, tyle że w mocniejszy sposób podkreśla swoją kolistość: „przesłanie/liści za przerdzewiałym płotem...” prowadzi nas do świateł samochodu, „które gonią liście// jak wiatr”. Początkowa antyteza dwóch idących o lepsze składniowych wątków zakończona zostaje paradoksem – podkreślonym powtórzeniem tego samego znaczenia na granicach okresu. Może być ono tylko homonimiczne (liście za płotem, chroniące nas ładnie przed okiem sąsiada, nie muszą być tymi samymi liśćmi, które pędzą przed sobą światła samochodu). A jednak składniowo zdanie jest właśnie wewnętrznie sprzeczne i dwuznaczne. Środek tego, co okala epanadiploza, to szereg wyliczeń, więc figura nagromadzenia („liście” chronią nas „przed okiem przechodnia” i „sąsiadki” i „przed światłami samochodu”), którą można potraktować jako polysyndeton, łączący spójnikiem „i” wiele dopełnień. Składnia jest tu prostsza niż w pierwszym kolonie, jednak poprzez paradoksalny element „liści”, pojawiających się raz jako jeszcze „chroniące nas przed okiem przechodniów”, a raz jako „pędzone [po drodze] światłami samochodu”, zdanie zostaje związane na zasadzie powtarzającej efekt wcześniejszej antytezy,

tylko w poniekąd skrócony sposób, w wypowiedzeniu, które jest po prostu wewnętrznie sprzeczne, kontrlogiczne. Liście jednocześnie „chronią nas” i „będąc pędzone”, więc nie chronią przed okiem przechodniów i światłami samochodu, są liśćmi, które jeszcze pokrywają dość gęsto otaczający działkę szpaler i takimi, które już opadły. Prowadzi nas to ku ostatecznemu rozluźnieniu puenty wiersza, który znowu – anakolutycznie – zamiast cokolwiek wyjaśnić, najpierw rozpędza się poprzez zwykłe, ekspresywne powtórzenie („tyle że szybciej, szybciej”) i poprzez spójnik (wersyfikacyjnie zawieszający głos, niby przed wyjawieniem tajemnicy) wiedzie nas ku prostemu oznajmieniu, które niczego nie wyjaśnia, stanowiąc raczej kolejny element układanki. Być może pojawia się w ten sposób podmiotowa formuła mówiącego w wierszu: „i/chyba z powodu tego pędu/przyspieszasz kroku”, ku któremu nieuchronnie zmierzałby ten „składniowo-liściowy” zamęt. *Wczoraj* – pomimo swego czasu przeszłego – bardzo mocno ten pełen niepokoju moment uprzytamnia, przy czym zabiegi składniowe wydają się bardzo skrupulatną notacją – pamięci ruchu. Jeżeli przyjmujemy tę perspektywę, w punkcie dojścia będziemy musieli zmierzyć się z sugestią, że także mówiący jest jednocześnie „wewnątrz”, na działkach, po stronie statycznie przedstawianej jesieni – i „goni” ulicą, razem z liśćmi, przed światłami samochodu. W ten sposób składnia całości tekstu pozostawałaby do uzgodnienia z pamięcią początkowo wolniejszych, a później bez wyraźnego powodu przyspieszanych kroków, czego powód próbuje się nam zarazem precyzyjnie, jak i niezgrabnie przybliżyć.

SŁOWA KLUCZOWE:

performatywność

awangarda

układ rozkwitania

ABSTRAKT:

Pytanie, jakie chciałam w moich wersyfikacyjnych rozważaniach postawić, w punkcie wyjścia dotyczy nie tylko i nie tyle składni zdania awangardowego. Zasadza się ono raczej na próbie zmierzenia się z płaskością kartki papieru – z czym powiązana byłaby intuicja możliwej przestrzenności i ruchomości układów składniowych – której próbowali dopracować się awangardiści, stawiając wobec swoich wierszy postulaty „budowy”. Taką możliwość stworzyć może retoryka, jeżeli retoryczne przesłanki kompozycji dzieła (chcę je rozumieć raczej jako „działanie”), wykorzystane zostaną nie tyle jako narzędzia opisujące stylistyczne aspekty tekstu, ale jako systemat twórczych dyspozycji, powiązanych z odbiorem, traktowanym w kategoriach *actio* – wykonywania tekstu artystycznego. Tekst poetycki w takim ujęciu byłby „notacją” – na podobieństwo zapisu nutowego w muzyce – jego „wykonanie” polegałoby zaś na „mimetycznym” powtórzeniu czynności twórczych autora.

FIGURY SKŁADNIOWA

WIERSZ WOLNY

p o e t y k a

r e t o r y k a

NOTA O AUTORZE:

Joanna Orska – krytyczka, literaturoznawczyni. Pracuje w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Wrocławskiego w Zakładzie Literatury Polskiej po 1918 roku, gdzie prowadzi m.in. warsztaty krytyczne i zajęcia z najnowszej literatury. Swoje recenzje i szkice krytyczne publikowała w wielu czasopismach społeczno-kulturalnych i naukowych (m.in. „Teksty Drugie”, „FA-art”, „Odra”). Autorka książek: *Przełom awangardowy w dwudziestowiecznym modernizmie w Polsce*; *Liryczne narracje. Nowe tendencje w poezji polskiej 1989–2006*; *Republika poetów. Poetyckość i polityczność w krytycznej praktyce*. Mieszka we Wrocławiu.

Cykl prozatorski

(cykl narracyjny, cykl opowiadań)

Termin teoretycznoliteracki, którym określa się zewnętrzne powiązania między opowiadaniem tworzącymi dany cykl. W *Słowniku terminów literackich* pod red. J. Sławińskiego pod hasłami dotyczącymi cyklu znajdziemy następujące definicje:

Cykl nowelistyczny – odmiana cyklu literackiego: szereg nowel powiązanych w nadrzędną całość za pośrednictwem ramy kompozycyjnej, która je wszystkie ogarnia (np. *Baśnie z tysiąca i jednej nocy*, *Dekameron* G. Boccaccia), bądź za pomocą wspólnego elementu tematycznego (postaci lub motywu) występującego w każdym utworze (np. cykl nowelistyczny o Sherlocku Holmesie A. Conan Doyle’a, *Trzyście fajerwerków* I. Erenburga) czy poprzez jednolity punkt widzenia narratora wobec świata ukazwanego fragmentarycznie w kolejnych ogniwach cyklu (np. *Ludzie stamtąd* M. Dąbrowskiej), wreszcie poprzez problematykę ideową powtarzającą się we wszystkich utworach (np. *Medaliony* Z. Nałkowskiej). Forma cyklu nowelistycznego stanowiła w VIII w. jedno ze źródeł literackich powieści¹.

Osobne hasło dotyczy cyklu literackiego:

Cykl literacki – zespół utworów należących do tego samego gatunku powiązanych w nadrzędną całość wspólnotą elementów treściowych (postaci literackiej, motywów, idei), bądź podobieństwem rozwiązań kompozycyjnych, ramą kompozycyjną, czy też jednością podmiotu literackiego. Każdy z utworów wchodzących w skład cyklu zachowuje zazwyczaj daleko posuniętą autonomię strukturalną i może być odbierany jako samodzielna całość; np. cykle średniowiecznych poematów rycerskich *chansons de geste*, cykl sonetów (*Sonety krymskie* Mickiewicza)².

Powyższe definicje cyklu w wyraźny sposób akcentują konieczność zewnętrznego powiązania między opowiadaniem tworzącymi dany cykl (istnienie ramy kompozycyjnej oraz powiązań na poziomie świata przedstawionego), nawiązując w ten sposób do badań nad cyklicznością zapoczątkowanych przez formalistów rosyjskich w latach siedemdziesiątych ubiegłego wieku. Inne spojrzenie na definicję cyklu narracyjnego proponują badacze amerykańscy, dla których elementem niezbędnym jest „konieczność zaistnienia między opowiadaniem szczególnego związku o charakterze semantycznym”³. F.L. Ingram w książce *Representative Short Story Cycles of Twentieth Century* cyklem nazywał „książkę składającą się z opowiadań połączonych przez autora w taki sposób, że czytelnik sukcesywnie rozpoznaje desień (wzór, model) całości na różnych poziomach lektury, co w znacznej mierze modyfikuje odbiór jego części

¹ Hasło *Cykl nowelistyczny*, J. Sławiński, [w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, wyd. II, Wrocław 1989, s. 79.

² Hasło *cykl literacki*, J. Sławiński, [w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, wyd. II, Wrocław 1989, s. 64.

³ K. Jakowska, *O cyklu opowiadań. Z teorii i historii cyklu narracyjnego w Polsce*, Białystok 2011, s. 13.

składowych”⁴. Terminy te Krystyna Jakowska, jedna z najbardziej znanych badaczek cykliczności, uważa za niepełne, dlatego proponuje swoją definicję cyklu narracyjnego, nazywając nim: „zbiór różnorodnych opowiadań, z których każde stanowi skończoną całość, wszystkie jednak są ze sobą związane. Dzięki temu związaniu całość cyklu stanowi wobec każdego z opowiadań całość nadrzędną – semantyczną i kompozycyjną. Każde zatem opowiadanie przez swoją przynależność do cyklu modyfikuje swoje znaczenie – znaczy inaczej i więcej niż wtedy, gdy czytamy je w izolacji”⁵.

Badania nad cyklem narracyjnym stały się obiektem zainteresowania polskich badaczy literatury dość późno, bo dopiero w latach dziewięćdziesiątych XX wieku. O wiele szybciej zainteresowano się jednak w Polsce teorią cyklu lirycznego. Najbardziej znaną pracą jest tekst Wiesławy Wantuch *O poetyce cyklu lirycznego*, w którym autorka nie tylko definiuje pojęcie cyklu lirycznego na gruncie polskim, ale także za pomocą odpowiednich przykładów prezentuje trzy podstawowe rodzaje cyklów literackich. Dla Wantuch

Cykl liryczny to kompozycja rozpięta między dwoma biegunami: dążeniami do zamknięcia, ujawnienia specyficznych właściwości struktury, która nie jest sumą składników, a autonomią poszczególnych utworów w jej skład wchodzących. W zależności od tego, które z tendencji przeważają, można wymienić trzy główne typy układów cyklicznych: koncentryczny, łańcuchowy i pierścieniowy⁶.

Zdaniem badaczki najsilniej zdeterminowany jest pierwszy z nich, którego doskonałym przykładem jest tak zwany „wieniec sonetów (soneti di corona)”, wszystkie utwory wchodzące w jego skład łączy nie tylko jedność tematu, ale także stała liczba: 1+14. Dodatkowo początek każdego sonetu stanowi kolejny wers otwierającego kompozycję utworu. Nie można więc zmienić ich kolejności, ponieważ podważyłoby to kunsztowność układu. Jako przykład Wantuch wymienia *Poezje zebrane* Antoniego Słonimskiego. Kompozycja tych utworów zorganizowana jest wokół centrum, które stanowi – gatunek, temat, słownictwo i podmiot liryczny pierwszego sonetu. Kolejnym przykładem literackim są *Sonety krymskie* Mickiewicza, których kompozycja zorganizowana jest w zupełnie inny sposób. Możemy wyróżnić wśród nich takie grupy jak: „sonety stepowe” (*Widok gór ze stepów Kozłowa*), „morskie” (*Cisza morska*, *Żegluga*, *Burza*) czy „górskie”. Występują tutaj sonety-wyznania, oraz sonety-rozmowy Pielgrzymą z Mirzą, sonety cytujące Mirzę czy sonety opisowe.

Kompozycja *Sonetów krymskich* daje się porównać z kunsztownym łańcuchem, którego każde ogniwo, niezbyt podobne do poprzedniego czy następnego, niewątpliwie przynależy do spłotu i wydłuża go [...]. Cykl Mickiewicza nie wspiera się na tak łatwo wykrywalnych i regularnie stosowanych spójniach. O jego ciągłości stanowi zasadniczo organizacja ponadsonetowa, pozagatunkowa⁷.

⁴ Cyt. i tłum. za tamże, s. 12.

⁵ Tamże, s. 25.

⁶ W. Wantuch, *O poetyce cyklu lirycznego*, [w:] *Miejsca wspólne. Szkice o komunikacji literackiej i artystycznej*, red. E. Balcerzan, S. Wysłouch, Warszawa 1985, s. 43.

⁷ Tamże, s. 47.

Trzeci rodzaj cyklu poetyckiego – pierścieniowy – reprezentują *Postacie* Bolesława Leśmiana. „Cykl Leśmianowski, w porównaniu z poprzednimi wydaje się najmniej spójny. Wchodzące w jego skład utwory różnią się pod względem rozmiaru, wzorców rymowych i słownictwa [...]. Jedynie wyrażnie «pierścieniowy» charakter wierszy otwierających i zamykających pozwala odnaleźć jednego nadawcę i wykryć zasadę, na podstawie której można przypisać mu wszystkie teksty”⁸.

Wantuch w swojej analizie cykliczności utworów lirycznych odwołuje się nie tylko do poszczególnych przykładów, ale też do ogólnych tez dotyczących utworów literackich zebranych w cykle. Badaczka szczególną uwagę zwraca na konieczność zaistnienia w cyklu warunków spójności określonych przez Marię Renatę Mayenową:

Tekst spójny musi spełniać następujące warunki: 1) musi być tworem jednego nadawcy, tj. każde „chcę”, „wiem”, „czuję”, „sądzę” w ramach modalnych wszystkich zdań tekstu winno mieć „ja” odnoszące się do tej samej osoby lub tej samej grupy osób; 2) musi mieć tego samego odbiorcę, tj. wszystkie „ty” możliwych ram modalnych winny odnosić się do tej samej osoby lub tej samej grupy osób; 3) i wreszcie musi mieć ten sam temat⁹.

Drugim istotnym elementem jest podkreślenie konieczności obecności czytelnika aktywnego, który w zależności od układu utworów tworzących dany cykl musi jedynie rozpoznać zasadę cykliczności lub też posłużyć się swoją szerszą wiedzą na temat informacji metatekstowych zawartych w danym tekście literackim, by poprawnie odczytać informacje w nim zawarte.

O wiele bardziej skomplikowana jest próba usystematyzowania pojęcia cykliczności w odniesieniu do prozy. Jak zaznacza Bogumiła Kaniewska, cykl powieściowy „należy do form gatunkowo «niepewnych» – jest jednocześnie całością i zbiorem całości, tekstem i szeregiem tekstów, podwójnie delimitowanym”¹⁰. Wielu badaczy traktuje cykl jako zjawisko wyłącznie kompozycyjne. Jan Trzynadlowski w tekście *Kompozycja cyklu literackiego* definiuje poetykę cyklu „jako system rygorów wyznaczających kompozycję utworów występujących wyrażnie jako zespół, jako całość złożoną z organizmów podporządkowanych”¹¹, z kolei niemiecki badacz – Rolf Fieguth – uznaje cykl za gatunek pochodny, mówiąc, że „mimo szerokiego spektrum wariacji, które pojawiły się w trakcie jego [cyklu – P.M.] rewolucji, wykazuje zadziwiająco trwałe właściwości gatunkowe”¹².

Krystyna Jakowska zauważa, że powiązania utworów wchodzących w skład cyklu realizują się na wielu poziomach. Może łączyć je na poziomie zewnętrznym: wyraźna rama kompozycyj-

⁸ Tamże, s. 48-49.

⁹ M.R. Mayenowa, *Poetyka teoretyczna*, Wrocław 1978, s. 256.

¹⁰ B. Kaniewska, *Między cyklem a powieścią*, s. 23-35

¹¹ J. Trzynadlowski, *Kompozycja cyklu literackiego*, „Acta Universitatis Wratislaviensis. Prace literackie IX”, nr 67, Wrocław 1967.

¹² R. Fieguth, *Rozpierzchłe gałązki. Cykliczne i skojarzeniowe formy kompozycyjne w twórczości Adama Mickiewicza*, przeł. M. Zieliński, Warszawa 2001, s. 28.

na, postawa narratora, problematyka, temat, wybór bohatera, świat przedstawiony¹³. Na poziomie „tekstowym i metatekstowym”, czyli wewnętrznym: skalające tytuły, motta, początki, końce, „deliminacja cyklu” oraz linearne uporządkowanie opowiadań¹⁴. Rekonstrukcja sensu globalnego całego cyklu możliwa jest jedynie w procesie lektury linearnie zestawionych opowiadań.

Rekonstruując dzieje cyklu narracyjnego w Polsce, Jakowska wyróżnia kilka podstawowych rodzajów cykli narracyjnych: historyczne, portretowe, autobiograficzne, „filozoficzne” lub problemowe oraz „intertekstualne”. Pierwsze z nich, tak jak wskazuje nazwa, ogniskowały wokół wydarzeń historycznych – powstania styczniowego (E. Orzeszkowa, *Gloria victis*, A. Strug, *Ojcowie nasi*), powojennych represji (W. Sieroszewski, *W matni. Nowele jakuckie*, A. Szymański, *Szkice*), rewolucji 1905 roku (A. Niemojewski, *Ludzie rewolucji*, A. Strug, *Ludzie podziemi*, E. Słoński, *W więzieniu*), I wojny światowej i wojny polsko-rosyjskiej 1920 roku (J. Kaden-Bandrowski, *Mogiły*, Z. Kisielewski, *Krwawe drogi*, Z. Nałkowska, *Tajemnice krwi*, W.S. Reymont, *Za frontem*, K. Wierzyński, *Granice świata*), II wojny światowej (Z. Nałkowska, *Medaliony*, W. Solski, *Opowieść o Szwejku*, K. Wierzyński, *Pobojowisko*) – a zwłaszcza tematyki: obozów niemieckich (T. Borowski, *Kamienny świat*, J. Andrzejewski, *Noc*), sowieckich łagrów (H. Naglerowa, *Kazachstańskie noce*, P. Bednarski, *Błękitne śniegi*), Katynia (W. Odojewski, *Zabezpieczanie śladów*, J. Trznadel, *Z popiołów czy wstanieś? Opowiadania „stamtąd”*). Liczna grupa cykli dotyczy także tematyki holocaustu (A. Sandauer, *Śmierć liberała*, J. Mauer, *Liga ocalałych*, K. Żywulska, *Pusta woda*) oraz stanu wojennego (J. Anderman, *Brak tchu*, D. Terakowska, *Guma do żucia*). Fragmentaryczna forma opowiadań idealnie wpisywała się w charakter opisywanych doświadczeń, ukazując ich nielinearność.

Kolejna wymieniona przez Jakowską grupa cykli – cykle portretowe – badaczka podzieliła na „charaktery”, „galerie”, cykle portretów naturalistycznych i portrety realistyczne. Tak zwane „charaktery” to tworzone już w starożytności „ciągi zbiorów małych form narracyjnych [...] pozbawione z reguły wyrazistego końca”¹⁵, które sytuują się na pograniczu cyklu i serii. Charaktery dawniej wyróżniały się tematyką satyryczną, jednak w XX wieku idealnie sprawdziły się także w tematyce psychologicznej i społecznej (*Charaktery* Zofii Nałkowskiej) czy nawet wojennej (*Charaktery dawne i ostatnie* także Nałkowskiej). „Galerie” z kolei to obrazki, szkice fizjologiczne układane w zbiory. Ich inna nazwa to „albumy”. Miały charakter satyryczny (A. Niewiarowski, *Galeria panien na wydaniu*) lub nostalgiczny (M. Bałucki, *Typy i obrazki krakowskie*). Cykle portretów powstawały pod koniec XIX i na początku XX wieku, najczęściej tworzyły je opowiadania lub nowele. Podejmowana przez twórców cykli portretów tematyka dotyczyła najczęściej problematyki zła. Wśród najbardziej znanych warto wymienić – *One G. Zapolskiej* oraz *Zawody J. Kadena-Bandrowskiego*. Ostatni typ cykli portretowych to portrety realistyczne, tworzone pod koniec XIX wieku (M. Konopnicka, *Moi znajomi*, E. Orzeszkowa, *Melancholity*), w latach międzywojennych (M. Dąbrowska, *Ludzie stamtąd*, M. Kuncewiczowa, *Dwa księżycy*, H. Boguszevska, *Ci ludzie*), rzadziej współcześnie. Portrety realistyczne ukazywały postaci zindywidualizowane, zanurzone w wydarzeniach i realiach swego czasu. Boha-

¹³K. Jakowska, *O cyklu opowiadań...*, s. 25.

¹⁴Tamże, s. 13.

¹⁵Tamże, s. 40.

terów często zestawiano ze sobą na zasadzie kontrastu – wybierając osoby pochodzące z różnych środowisk, reprezentujące odmienne poglądy.

Trzecią grupę stanowią cykle autobiograficzne, które „odwzorowują cykl życia narratora-bohatera-autora, tworząc rodzaj ujętej w cykl opowiadań powieści rozwojowej”¹⁶. Gatunek ten wykrystalizował się z autobiograficznych pasji pisarzy dwudziestolecia międzywojennego. Lata dwudzieste i trzydzieste XX wieku bogate są w cykle obrazujące proces dorastania młodych ludzi żyjących w czasach niewoli – J. Kaden-Bandrowski, *Miasto mojej matki*, M. Dąbrowska, *Uśmiech dzieciństwa*. Cykle z lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku ukazują życie młodych ludzi dorastających w czasach PRL-u – K. Nowicki, *Drugie życie*, M. Nowakowski, *Portret artysty z czasów dojrzałości*.

Czwartą grupę stanowią cykle filozoficzne, czy też cykle problemowe, które poruszają najczęściej tematykę psychologiczną i społeczną. Ich rodowód sięga starożytności. W wieku XX wyrażały one najczęściej tezę o dysharmonii świata – A. Wat, *Bezrobotny Lucyfer*, W. Gombrowicz, *Pamiętnik z okresu dojrzwiania*, E. Stachura, *Jeden dzień*. Ostatnią grupę stanowią cykle intertekstualne bazujące na innym tekście literackim – modlitwie (G. Zapolska, *Modlitwa pańska*), katechizmie (R. Tomczyk, *Uczynki miłosierne*), czy też na wzorze instytucji małżeńskiej (Z. Nałkowska, *Małżeństwo*). Dialog z pierwotnym tekstem, na którym bazuje cykl interseksualny, powoduje multiplikację znaczeń i pozwala odczytać dodatkowe sensy.

Według badaczki dla historii badań na cyklem literackim w Polsce niezwykle ważne jest prześledzenie historii ramy cyklu, czyli „najbardziej widocznego, zewnętrznego czynnika scalającego cykl opowiadań”. W staropolskich reprezentacjach cyklu rama miała charakter wyraźnie narracyjny – posiadała własną fabułę, w którą wtopiony był cykl. Narracyjną całość starano się budować jeszcze w XVIII, a nawet na początku XIX wieku. Z biegiem czasu fabularność ulegała zubożeniu, jednak w cyklu opowiadań do obowiązków autora należy „stworzenie postaci opowiadającej i rozbudowanie sytuacji opowiadania; ujawnianie, gdzie się opowiada i kto słucha”¹⁷. W drugiej połowie XIX wieku cykle powieściowe nie posiadają już samodzielnej, zawierającej własną fabułę ramy narracyjnej. Zmienia ona swój ton na „gawędowy” – jest najczęściej pierwszoosobowa, autorska, przeplata żartobliwość z moralizatorskim tonem „na serio”, jest autotematyczna i swobodna w kompozycji.

Kolejna zmiana nastąpiła w cyklach naturalistycznych – tam gawędowość zastąpiono, zwłaszcza w młodopolskich utworach, ramą podmiotową i poetycko nacechowaną. W opowiadaniach dwudziestowiecznych ramę zastępują inne sposoby wiązania fabuły utworów budujących cykl. Wśród nich Jakowska wymienia: „chronologiczny układ zdarzeń, grę tytułami, cytaty z wstępnej części tekstu w zakończeniu, układ logiczny lub odpowiedniość wobec zewnętrznego tekstu wzoru”¹⁸. Opowiadania dotyczące czasu II wojny światowej wyróżniają się powrotem ramy, prawdopodobnie ze względu na potrzebę uwiarygodnienia opisywanych wydarzeń. Podobne wzmocnienie ramy widoczne jest w opowiadaniach z lat

¹⁶K. Jakowska, *Cykl opowiadań próba historii. Intuicje i sugestie*, [w:] *Cykl literacki w Polsce*, red. K. Jakowska, B. Olech, K. Sokołowska, Białystok 2001, s. 43.

¹⁷Tamże, s. 44.

¹⁸Tamże, s. 45.

osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku. W *Murach Hebronu* Stasiuka ostatnie opowiadanie nawiązuje wprost do pierwszego. Cykl L. Elektrowicza otwiera „Prolog”, zamyka „Epilog”, w czym Jakowska dopatruje potrzeby współczesnych pisarzy do uspoźnienia ram cyklu opowiadań.

Patrycja Malicka

SŁOWA KLUCZOWE:

cykl problemowy

cykl liryczny

CYKL POETYCKI

cykl

cykliczność

cykl portretowy,

układ pierścieniowy

cykl literacki

cykl intertekstualny

ABSTRAKT:

Hasło ukazuje powiązania i różnice występujące pomiędzy takimi określeniami, jak cykl literacki, cykl nowelistyczny czy cykl poetycki w kontekście cyklu prozatorskiego, a także obrazuje stan badań nad zagadnieniem w Polsce. Choć badania nad zagadnieniem cykliczności interesowały już formalistów rosyjskich, tematyka ta spotkała się z zainteresowaniem w naszym kraju dopiero w latach dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku, głównie za sprawą badaczy z Wydziału Filologicznego Uniwersytetu w Białymstoku. Tekst podejmuje próbę usystematyzowania pojęcia cykliczności w odniesieniu do prozy na podstawie prac Krystyny Jakowskiej, Bogumiły Kaniewskiej, Jana Trzynadłowskiego i Rolfa Fiegutha.

cykl prozowy
układ łańcuchowy
cykl autobiograficzny

CYKL LITERACKI

cykl historyczny

układy cykliczne
układ koncentryczny

CYKL NOWELISTYCZNY

CYKL FILOZOFICZNY

NOTA O AUTORZE:

Patrycja Malicka – doktorantka w Zakładzie Literatury XX Wieku, Teorii Literatury i Sztuki Przekładu na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. W kręgu jej zainteresowań badawczych znajdują się takie zagadnienia, jak: recepcja romantyzmu w polskiej literaturze najnowszej, teoria afektu, kategoria nastroju (*Stimmung*).

Badania nad cyklem literackim w Polsce

Patrycja Malicka

Badania nad cyklem narracyjnym zapoczątkowane zostały przez rosyjskich formalistów już w latach siedemdziesiątych ubiegłego wieku. W Polsce jednak zagadnienie to nie spotkało się ze zbyt dużym zainteresowaniem. Dopiero w latach dziewięćdziesiątych badacze pochylili się nad tematyką związaną z cyklicznością, jednak badania te dotyczyły głównie teorii cyklu lirycznego. Zagadnieniem tym zajmowała się zwłaszcza Wiesława Wantuch, która w tekście *O poetyce cyklu lirycznego*¹ nie tylko określiła, na czym polega cykliczność w liryce, ale także przywołując dostępne teorie (m.in. S. Skwarczyńskiej czy J. Sławińskiego)² stworzyła własną definicję cyklu lirycznego:

Cykl liryczny to kompozycja rozpięta między dwoma biegunami: dążeniami do zamknięcia, ujawnienia specyficznych właściwości struktury, która nie jest sumą składników, a autonomią poszczególnych utworów w jej skład wchodzących. W zależności od tego, które z tendencji przeważają, można wymienić trzy główne typy układów cyklicznych: koncentryczny, łańcuchowy i pierścieniowy³.

Tekst Wantuch przekazywał także ogólną wiedzę na temat cykliczności jako zasady kompozycji. Jak przypominała za J. Ziomkiem badaczka – cykl ukazuje „fragmentaryczność gry między autonomią a spójnością dwupoziomowej organizacji – każdy utwór jest całością zamkniętą,

¹ W. Wantuch, *O poetyce cyklu lirycznego*, [w:] *Miejsca wspólne. Szkice o komunikacji literackiej i artystycznej*, red. E. Balcerzan, S. Wysłouch, Warszawa 1985, s. 42-62.

² Zob. S. Skwarczyńska, *Wstęp do nauki o literaturze*, Warszawa 1954, s. 458. Hasło *cykl powieściowy, cykl literacki, cykl nowelistyczny*, [w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, wyd. II, Wrocław 1989, s. 79.

³ W. Wantuch, *O poetyce cyklu lirycznego*, s. 43.

ale jednocześnie stanowi element niezbędny, nieprzestawiany w całym układzie. Czynniki te stanowią o dynamice tego typu kompozycji i możliwości wprowadzenia w nią różnych gatunków⁴. Według Wantuch to „napięcia między lirycznością a epickością stanowią o kształcie i spójności cyklu”.

Podobne tezy na temat cykliczności polskiej liryki przedstawiał w swoich pracach Rolf Fieguth – niemieckojęzyczny slawista. Wśród najbardziej znaczących warto wymienić – *Poezję w fazie krytycznej i inne studiach z literatury polskiej* (Izabelin 2000) oraz *Rozpierzchłe gałązki. Cykliczne i skojarzeniowe formy kompozycyjne w twórczości Adama Mickiewicza* (Warszawa 2002). Powstałe teksty były zresztą pokłosiem projektu *Europejski cykl poetycki: poetyka i historia gatunku „pochodnego”*, którego kierownikiem i pomysłodawcą był właśnie prof. Fieguth. Dokonania badacza zainspirowały polskich badaczy do przyjrzenia się cykliczności jeszcze dokładniej. Temu przedmiotowi poświęcili swój tom *Od Kochanowskiego do Mickiewicza. Szkice o polskim cyklu poetyckim* badacze skupieni wokół Bernadetty Kuczery-Chachulskiej (Warszawa 2004).

Jednocześnie około roku 2000 pojawiło się wiele publikacji ośrodka białostockiego, które dotyczyły tematyki cykliczności nie tylko w poezji, ale także w prozie, a w późniejszym czasie także w innych dziedzinach sztuki takich jak malarstwo czy muzyka. Wydział Filologiczny Uniwersytetu w Białymstoku w serii *Wokół cyklu* wydał następujące publikacje: *Cykl literacki w Polsce* (2001), *Cykl i powieść* (2004), *Semiotyka cyklu. Cykl w muzyce, plastyce i literaturze* (2005), *Cykle i cykliczność. Prace dedykowane pani profesor Krystynie Jakowskiej* (2010). Oprócz tego powstało kilka prac analizujących cykliczność w twórczości konkretnych autorów – wśród takich prac warto wymienić publikację Ewy Szczepkowskiej – *Cykl podolski Włodzimierza Odjowskiego. Postacie. Krajobrazy. Obszary pamięci* (Warszawa 2002).

W sposób najpełniejszy zagadnieniem cyklu narracyjnego w Polsce zajęła się w swojej pracy naukowej prof. Krystyna Jakowska. W wydanej w 2011 roku książce – *O cyklu opowiadań. Z teorii i cyklu narracyjnego w Polsce* badaczka podsumowuje stan badań nad zagadnieniem, a także za pomocą szerokiego spektrum przykładów ukazuje cykl narracyjny na przestrzeni epok – zarówno pod względem teoretycznym, jak i historycznoliterackim. W tekście *Cykl opowiadań próba historii. Intuicje i sugestie* Jakowska podjęła próbę historycznego ujęcia cyklu narracyjnego jako gatunku, proponując podział na cykle: historyczne, portretowe, autobiograficzne, „filozoficzne” – problemowe oraz „intertekstualne”⁵. Każdy z wyżej wymienionych rodzajów miał swoje miejsce w historii literatury, jednak jedynie nieliczne z nich odnalazły dla siebie miejsce we współczesnej historii gatunku. Jak jednak podkreślała Jakowska – z całą pewnością badania nad historią cyklu powinny znaleźć swoje miejsce we współczesnej teorii. Potrzebni są badacze, którzy przyjrzeliby się bliżej zarówno staropolskim początkom cyklu, przełomowi XIX wieku, międzywojniu, a także współczesności. Taki tor badań nad cyklem literackim został podjęty z entuzjazmem przez uczniów Jakowskiej, którzy przyglądali się bliżej poszczególnym realizacjom poetyki cyklu na przestrzeni wieków, odkrywając zarówno punkty wspólne, jak i te zbieżne.

⁴ Tamże, s. 53.

⁵ K. Jakowska, *Cykl opowiadań – próba historii. Intuicje i sugestie*, [w:] *Cykl literacki w Polsce*, red. K. Jakowska, B. Olech, K. Sokołowska, Białystok 2001, s. 37-47.

Oprócz aspektu historycznoliterackiego istotny w badaniach nad cyklicznością jest także wątek genologiczny. Cykl opowiadań przez niektórych badany jest jedynie pod względem kompozycyjnym⁶, co jednak jest zbyt daleko idącym uproszczeniem. O tym, że cykl narracyjny jest gatunkiem, świadczy chociażby fakt, że graniczy on z opowiadaniem z jednej, a powieścią z drugiej strony. Co więcej, na styku cyklu opowiadań i powieści utworzyła się całkiem nowa forma nazwana „powieścią nowelową”, którą czytać możemy zarówno jako powieść lub jako cykl opowiadań⁷. O podobieństwach i różnicach pomiędzy cyklem a powieścią pisała między innymi Bogumiła Kaniewska:

Powieść i cykl narracyjny łączy przecież wiele: obydwa gatunki wyrastają z potrzeby w miarę całościowego opisu świata, wykorzystują rozmaite formy podawcze i wprowadzają stosunkowo szeroką galerię postaci. Operują wieloma wątkami i zazwyczaj obejmują dość rozległy wycinek czasu lub przestrzeni. W swym klasycznym modelowym wcieleniu posługują się logicznie zorganizowaną fabułą. Różnice natomiast ujawniają się przede wszystkim na trzech płaszczyznach: kompozycyjnej, odbiorczej i tekstologicznej⁸.

Jak podkreśla Kaniewska w powieści dostrzegamy dominację całości nad fragmentem, cykliczność z kolei cechuje się czymś zgoła odmiennym – tutaj fragment dominuje nad całością. Cykl i powieści różnią się także od siebie tak zwaną czytelniczną strategią lektury. Powieść jest linearna, ciągła, rozwija się w trakcie czytelnicznej lektury, cykl natomiast „zakłada pewną równoległość odbioru: poszczególne jego części są wprawdzie czytane w określonym porządku – zwykle tym, który narzuca autor – ale zachowują swoją autonomię, są w świadomości odbiorcy pewnymi zestawionymi obok siebie, całościowymi”. Czytając powieść fragmentami, odbiorca ma świadomość niszczenia pewnego z góry narzuconego ładu. W przypadku lektury cyklu czytelnik zostaje niejako „upoważniony” do lektury wybranych opowiadań czy fragmentów z pominięciem pozostałych, ponieważ „takie działanie wpisane jest w poetykę cyklu”⁹. Powieść, z jednej strony, traktowana jest jako jeden, linearny i ciągły tekst, a cykl, nawet ten najbardziej kunsztownie zestawiony, zawsze pozostawał będzie zbiorem odrębnych, autonomicznych tekstów. Z drugiej jednak strony w Polskiej prozie coraz częściej widoczna jest rezygnacja z takich cech utworów, jak skończoność, spójność i ciągłość, na rzecz asymetryczności narracji, zdarzeniowości i sekwencyjności, co zbliża współczesną powieść do cyklu opowiadań, ukazując oddziaływanie cyklu na formę powieściową. Jako przykłady powieści, w których widoczny jest wpływ poetyki cyklu na formę powieści Kaniewska przywołuje między innymi *Dziwięć* Stasiuka, oraz *Prawiek i inne czasy* Olgi Tokarczuk. Swój wywód na temat relacji między cyklem a powieścią badaczka kończy stwierdzeniem, że „Relacja między powieścią a cyklem nie sprowadza się do wpływu jednej formy na drugą – należałoby tu mówić o pewnym obszarze wspólnym, o sferze wspólnych możliwości, z których oba gatunki korzystają w równym stopniu”¹⁰.

⁶ Zob. J. Trzynaśkowski, *Kompozycja cyklu literackiego*, „Acta Universitatis Wratislaviensis. Prace literackie IX”, nr 67, Wrocław 1967.

⁷ K. Jakowska, *O cyklu opowiadań. Z teorii i cyklu narracyjnego w Polsce*, Białystok 2011, s. 15.

⁸ B. Kaniewska, *Między cyklem a powieścią*, [w:] *Cykl literacki w Polsce*, s. 23-35.

⁹ Tamże, s. 26.

¹⁰ Tamże, s. 34-35.

Określenie cyklu narracyjnego na zasadzie kontrastu z innym gatunkiem doprowadza do sformułowania spójnej definicji. Dla Jakowskiej cykl narracyjny to

zbiór różnorodnych opowiadań, z których każde stanowi skończoną całość, wszystkie jednak są ze sobą związane. Dzięki temu związaniu całość cyklu stanowi wobec każdego z opowiadań całość nadrzędną – semantyczną i kompozycyjną. Każde zatem opowiadanie przez swoją przynależność do cyklu modyfikuje swoje znaczenie – znaczy inaczej i więcej niż wtedy, gdy czytamy je w izolacji¹¹.

Wymieniane przez badaczkę najczęściej spotykane powiązania między poszczególnymi opowiadaniem wchodzącymi w skład cyklu to: wyrazista rama kompozycyjna, postawa narratora, problematyka, temat, wybór bohatera, świat przedstawiony, cechy języka (także struktury myślowe). Realizują je wszystkie utwory, które określamy mianem cyklu narracyjnego.

Badania nad polskim cyklem narracyjnym często ogniskują się wokół twórczości jednego autora. Ewa Szczepkowska zajmuje się odczytywaniem twórczości Włodzimierza Odojewskiego właśnie pod kątem cykliczności i powtarzalności. Badaczka analizowała już cykl podolski pisarza w książce *Cykl podolski Włodzimierza Odojewskiego. Postacie. Krajobrazy. Obszary pamięci* (Warszawa 2002), a także w tekście *Wokół zmierzchu świata. Z problematyki cyklu narracyjnego w twórczości W. Odojewskiego* zamieszczonym we wspomnianym już tomie *Cykl i powieść* (Białystok 2004). Podobnie jak Inga Iwasiów Szczepkowska zauważa: „Opozycja całości i fragmentu stanowi zasadę budowy cyklu podolskiego, opisuje także najlepiej stosowaną przez Odojewskiego technikę narracyjną”¹². Cała twórczość pisarza ukazuje napięcie między całością a fragmentem. Interpretując wybrane opowiadania Odojewskiego, często odwołujemy się do pozostałych utworów zebranych w danym tomie, ale także tych prac, które kojarzą nam się ze względu na osoby, miejsca czy emocje z opowiadaniem, które/jakie odnaleźć mogliśmy w innych tomach.

Opowiadania z tomu *Zapomniane, nieuśmierzone* łączy emigracyjna problematyka. Jedność cyklu budowana jest poprzez kreację podmiotu – jego samotności i poczucia wyobcowania. Pisarz zaciera indywidualne cechy bohatera, nadając w ten sposób całemu tomowi uniwersalne znaczenie. W tomie *Jedźmy, wracajmy* czynnikiem wiążącym jest chronologia – cykl rozpoczyna się w czasie wojny, kończy opowieścią emigranta. Dodatkowo w całym zbiorze pojawiają się charakterystyczne dla twórczości pisarza tematy i motywy – wojna, zemsta, niemożność pogodzenia się z przeszłością. W *Bez tchu* z kolei odczuwalny jest autobiograficzny i pożegnalny rys, ponieważ autor w pełni świadomie wprowadza do tomu sygnały „uspójnienia całości”. Tak zaprezentowana analiza pozwala dostrzec zmiany zachodzące w obrębie twórczości jednego autora na przestrzeni czasu.

Na samym końcu warto dodać, że badania nad cyklicznością w Polsce dotyczą nie tylko *stricto* literackiej materii, ale także takich dziedzin jak muzyka i plastyka, co świadczy o pojemności tejże tematyki, a także o ciągle nowych możliwościach jej rozwoju.

¹¹K. Jakowska, *O cyklu opowiadań...*, s. 25.

¹²I. Iwasiów, *Podążając za Katarzyną – szkic o prozie Odojewskiego*, [w:] Odojewski i krytycy. *Antologia tekstów*, red. S. Barć, Lublin 1999, s. 202.

SŁOWA KLUCZOWE:

*badania nad
cyklicznością*

cykl literacki

cykl narracyjny

cykl prozatorski

CYKL PROZĄ

ABSTRAKT:

Artykuł omawia stan badań nad kategorią cykliczności w literaturze polskiej na tle badań europejskich. Tematyka cykliczności interesowała badaczy początkowo zwłaszcza w odniesieniu do liryki. Warto wymienić tutaj prace Stefanii Skwarczyńskiej, Janusza Sławińskiego, Wiesławy Wantuch, Jerzego Ziomka czy Jana Trzynaślowskiego. Po roku 2000, między innymi za sprawą publikacji niemieckojęzycznego sławisty Rolfa Fiegutha, zauważyć można znaczny wzrost zainteresowania polskich badaczy kategorią cykliczności – zarówno w liryce, jak i prozie. Tematyka ta jest bliska zwłaszcza ośrodkowi białostockiemu, którego badacze, pod przewodnictwem Krystyny Jakowskiej, wydali wiele publikacji, analizując tę tematykę szczegółowo. Wśród najbardziej znanych możemy wymienić, m.in. prace *Cykl literacki w Polsce* (2001), *Cykl i powieść* (2004), *Semiotyka cyklu. Cykl w muzyce, plastyce i literaturze* (2005), *Cykle i cykliczność. Prace dedykowane pani profesor Krystynie Jakowskiej* (2010).

Wiesława Wantuch

R o l f F i e g u t h

KRYSTYNA JAKOWSKA

W y d z i a ł F i l o l o g i c z n y U n i w e r s y t e t u
w B i a ł y m s t o k u

NOTA O AUTORZE:

Patrycja Malicka – doktorantka w Zakładzie Literatury XX Wieku, Teorii Literatury i Sztuki Przekładu na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. W kręgu jej zainteresowań badawczych znajdują się takie zagadnienia, jak: recepcja romantyzmu w polskiej literaturze najnowszej, teoria afektu, kategoria nastroju (*Stimmung*). |

Borys Szumański

Eksperymentalna historia literatury?

k r y t y k i :
Franco Moretti, *Wykresy, mapy, drzewa. Abstrakcyjne modele na potrzeby historii literatury*, przeł. Tomasz Bilczewski i Anna Kowalcze-Pawlik, Kraków 2016.

Wykresy, mapy, drzewa, to trzy osobne, a zarazem powiązane ze sobą formuły, które Franko Moretti, światowej sławy literaturoznawca i komparatysta, zaproponował historii literatury w swojej książce, wydanej po raz pierwszy w 2005 roku. W zeszłym roku natomiast, dzięki translatorskiej pracy Tomasza Bilczewskiego i Anny Kowalcze-Pawlik trafiła ona do rąk polskich czytelników. Książka to w pewien sposób szczególna, bo silnym głosem zachęcająca do wprowadzania nowej jakości w obrębie badań z zakresu historii literatury. Jako swego rodzaju badawczy manifest stawia wyraziście nowe pytania i otwiera na nowe sposoby myślenia i prowadzenia badań, rodząc potencjalnie wiele kontrowersji.

Wykresy, mapy, drzewa... to pozycja, za sprawą której Moretti oficjalnie wkracza w obręb polskiej kultury i nauki. Omawiana pozycja jest piątą z kolei, spośród siedmiu monografii napisanych przez tego autora. Sytuuje się więc niejako za półmetkiem dotychczasowego dorobku naukowego włoskiego badacza. Ten zaś wznosi się na fundamencie metody badawczej, którą Moretti jako badacz specjalizujący się w krytyce marksistowskiej, pracujący na wydziale anglistyki (i germanistyki) na Uniwersytecie Stanforda w Kalifornii,

konsekwentnie przez lata budował i rozwijał. Zainteresowania materialistycznie ujmowaną historią literatury (zwłaszcza powieści) oraz próbującą uchwycić w jednym spojrzeniu wielość języków i kultur komparatystyką, zaowocowały w przypadku Morettiego potrzebą wypracowywania metody tzw. czytania na dystans (*distant reading*) – które w wyrazisty sposób miałyby przeciwstawić się wypracowanej na amerykańskim gruncie praktyce uważnego czytania (*close reading*) – za sprawą ilościowych, odwołujących się do badań empirycznych, metod badania literatury.

Świeżo przełożona na język polski książka Morettiego wyrasta z jego realizowanego przez lata projektu badawczego, stanowi zarazem jego jaskrawą próbkę i rozszerzenie. *Wykresy, mapy, drzewa...* odwołują się do metod badawczych trzech, różnych dziedzin nauk – kolejno, socjologii (i statystyki), geografii (a właściwie geometrii) i biologii – które badacz włoskiego pochodzenia próbuje wykorzystać do prowadzenia badań z zakresu literaturoznawstwa.

W pierwszej części, poświęconej wykresom, Moretti próbuje wykorzystywać metody socjologii literatury, a zwłaszcza metody statystycznej,

by przedstawić graficzny, oparty na metodzie ilościowej model wewnętrznych zasad rządzących dynamiką popularności różnych gatunków literackich (czasu ich ekspansji, trwania i wygasania). Wyjściowo badacz skupia się na przedstawianiu tendencji pojawiających się w literaturze angielskiej między XVII i XIX wiekiem, by następnie rozszerzyć swoje rozważania na procesy literackie odbywające się w różnym czasie, w różnych częściach globu (Francji i Włoszech, Indiach, Hiszpanii, Nigerii, Danii, Japonii), a jednak podlegających tym samym regułom. Mowa tu przede wszystkim o wielokrotnym i wieloaspektowym rozwoju powieści oraz o specyficznej cykliczności zachodzących zmian, które „czytane z dystansu” ukazują rozwój literatury jako paradoksalny ruch charakteryzujący się tendencją do utrzymywania stałości w zmienności. Na przykładzie prozy angielskiej Moretti pokazuje, jak poszczególne jej podgatunki wyłaniają się z mroków dziejów, trwają średnio po około 25 do 30 lat, by znów odejść w niepamięć. Podobną, cykliczną dynamiką w historii literatury angielskiej – choć o nieco większej częstotliwości powtórzeń – miałyby się według Morettiego charakteryzować okresy rynkowej supremacji literatury kobiecej nad męską i męskiej nad kobiecą. Odkryte zależności Moretti wyjaśnia dość mgliście i zdawkowo, odwołując się do kategorii biologicznych i pokoleniowych, wskazując niejako na „naturalność” następujących po sobie „zmian warty”. Owe zmiany miałyby wyrastać z różnic w politycznej wrażliwości kolejnych pokoleń i rodzić zapotrzebowanie na nowe, adekwatne formy artystycznego wyrazu czy opisu rzeczywistości. Warto zaznaczyć, że jedną z podstawowych tez, na których Moretti buduje swoje rozważania, jest marksistowskie z ducha przekonanie o tym, że forma dzieła literackiego pozostaje w bezpośrednim związku z ideologicznym i politycznym zapleczem społeczeństwa, które po nią sięga.

Przeświadczenie to daje o sobie znać także w drugiej części książki poświęconej mapom. Moretti skupia w niej uwagę na zmianach, które

zachodzą w ramach jednego gatunku – narracji wiejskich. Omawiając m.in. dzieło Mary Mitford *Our Village*, Johna Galta *Annals of the Parish* oraz Bertolda Auerbacha *Schwarzwälder Dorfgeschichten*, wytycza tytułowe mapy, za pomocą których próbuje opisywać reguły, jakimi rządził się świat wiejskiej idylli oraz zarysować zmiany w nich zachodzące. Tworzenie mapy jest w oczach amerykańskiego badacza przygotowaniem tekstu do dalszej analizy. Polega na zredukowaniu tekstu do wybranych kategorii, wyabstrahowaniu i stworzeniu na tej podstawie nowego artefaktu, który „złoży się na coś więcej niż suma swoich części: będzie «ujawniał» właściwości niewidoczne na niższym poziomie”¹. W tym sensie Moretti, co sam zaznacza, odwołuje się raczej do geometrii aniżeli geografii. Bardziej niż reprezentowanie przestrzeni interesuje go bowiem badanie relacji przestrzennych między przedmiotami opisu. Na tej podstawie udaje mu się wykazać kolistość idyllicznego świata, w którym wieś stanowi niejako centrum wszechświata. Wykazując tę właściwość we wszystkich analizowanych światach przedstawionych, ukazuje dynamikę zachodzących w nich zmian: decentrację i rozpad pod naporem wkraczającego „zewnątrza” w miarę postępującej industrializacji i kierowania się społecznego zainteresowania ku miastom.

Trzecią część książki Morettiego stanowią drzewa. Formą i treścią odwołują się one do diagramów zaproponowanych przez Charlesa Darwina do przedstawiania ewolucyjnych przemian, budujących charakterystyczne wykresy zmian morfologicznych. W tej części Moretti odwołuje się do założeń XIX-wiecznej teorii ewolucji, by uchwycić zasady rządzące prawami różnicowania, selekcji i wymierania gatunków (literackich). Odwołując się do kulturowo rozumianych zasad doboru naturalnego, opartych na mutacji i adaptacji do środowiska (kulturowego), badacz z uniwersytetu Stanforda próbuje przeprowadzać

¹ F. Moretti, *Wykresy, mapy, drzewa. Abstrakcyjne modele na potrzeby historii literatury* przeł. T. Bilczewski, A. Kowalcze-Pawlik, Kraków 2016, s. 64.

badania w skali mikro. Operując na poziomie wybranej cechy charakterystycznej, uznanej za kluczową dla danego gatunku literackiego (odpowiednika kulturowego „genu”, manifestującego się w postaci różnic w literackim „fenotypie”), próbuje odbudować serię dywergencji, którym podlegał dany gatunek, a więc *de facto*, zbudować hipotezę na temat relacji cech i środowiska, które zdecydowały o „przetrwaniu” i sukcesie danego gatunku (literackiego). W tej części Moretti poświęca uwagę powieści detektywistycznej. Odwołując się do przykładu słynnej serii o Sherlocku Holmesie, pióra Arthura Conan Doyle’a, w zestawieniu z innymi powieściami detektywistycznymi, powstałymi w tym samym czasie, próbuje prześledzić szereg innowacji (dotyczących obecności i roli poszlak w konstrukcji powieści), które zdecydowały o sukcesie omawianego przypadku. Biegając wstecz (od gałęzi do pnia), analiza przyjmuje postać tytułowego drzewa, którego kolejne rozgałęzienia fundowane są przez kolejne momenty dyferencjacji; zdychotomizowanych międzygatunkowych różnic, które złożyły się na obraz „procesu ewolucji” danego gatunku.

Przedstawiona przez badacza wizja – na marginesie można dodać, wizja nie tylko teoretyczna, ale sprawdzana w praktyce, w pracy ze studentami, w założonym przez Morettiego Stanfordzkim Laboratorium Literackim² – stanowi odważną i wyrazistą propozycję metodologiczną. W krótkiej, acz skondensowanej formie – po odjęciu wstępu i posłowia, książka liczy koło 100 stron – *Wykresy, mapy, drzewa...* przypominają rodzaj naukowego manifestu. Amerykański badacz jasno formułuje swoje stanowisko i przyświecające mu cele:

[...] w obrębie tego starego terytorium [literatury – B.S.] wyłania się nowy przedmiot badań: zamiast konkretnych, pojedynczych dzieł znajdziemy tu trio sztucz-

nych konstrukcji – wykresy, mapy, drzewa – w którego ramach rzeczywistość tekstu podlega procesowi celowej redukcji i abstrahowania. Swego czasu nazwał ten rodzaj podejścia „czytaniem na dystans”, przy czym dystans nie stanowi tu przeszkody, a specyficzną formę wiedzy: ze znajomości mniejszej liczby elementów wynika głębsze poczucie ich wzajemnych powiązań: kształty, relacje, struktury. Formy. Modele³.

Wypracowana przez Morettiego idea „czytania na dystans” w wyrazisty sposób sytuuje się w kontrze wobec wypracowanej przez dekonstrukcję metody „ważnego czytania”. Korzystając z zaplecza rosyjskiego formalizmu oraz strukturalizmu z jednej strony oraz odwołując się do narzędzi kulturowych z drugiej, amerykański badacz próbuje wypracować nowy model badań, który miałby mieć – deklaratorywnie – charakter nie tyle alternatywny, co rozszerzający. „Bardziej racjonalna historia literatury. Ot cała idea” – komentuje nieco dalej Moretti. Całą sprawę badacz przedstawia z pewną dozą nonszalancji jako dość błahą, lekką i oczywistą. Taka ona jednak zdecydowanie nie jest.

Potraktowaną na poważnie wizję badań nad literaturą wypracowaną przez Włocha można odczytać jako reakcję na zastaną kondycję literaturoznawstwa. Choć Moretti nie artykułuje tego wprost, nietrudno odnieść wrażenie, że postrzega on współczesną historię literatury jako za mało racjonalną, skupioną na rozproszonych lekturach pojedynczych dzieł, incydentalną i partykularną, gubiącą z oczu obraz całości – rozumianej zarówno jako całość literatury danego okresu, jak i jako całość procesów historycznych ujmowanych z perspektywy długiego trwania. Współczesna historia literatury – zdaje się mówić Moretti – rozpływa się w dekonstrukcjonistycznych „ważnych (i przewrotnych) lekturach” dzieł kanonicznych, podczas gdy na odczytanie czeka cała plejada książek. Aby je dostrzec, trzeba nie tylko oderwać nos od lektury wybranych tekstów, ale wręcz za-

² Wszystkie prace Laboratorium Literackiego są publikowane w postaci tzw. *Pamphlets* na oficjalnej stronie internetowej: <<https://litlab.stanford.edu>> [dostęp: 26.06.2017].

³ F. Moretti, *Wykresy, mapy, drzewa...*, s. 3.

przegając do czytania narzędzia, pozwolić przekroczyć ograniczenia jednego, ludzkiego spojrzenia. W tym sensie Moretti próbuje iść pod włos współczesnym tendencjom obecnym w badaniach nad literaturą, które aktualne są także w Polsce. Dają one o sobie znać chociażby w tekście Ryszarda Nycza o znaczącym tytule: *Kulturowa natura, słaby profesjonalizm. Kilka uwag o przedmiocie poznania literackiego i statusie dyskursu literaturoznawczego*, stanowiącego wprowadzenie do tomu *Kulturowa teoria literatury*⁴. Mówiąc ogólnie, Moretti, choć pozostaje zainteresowany badaniami o profilu kulturowym, zdaje się nie wyrażać zgody na słaby profesjonalizm i zastanę postać dyskursu literaturoznawczego. Choć jego rozważania nie mają roszczeniowego charakteru – a wręcz utrzymane są w dość lekkim, zachęcającym do dyskusji tonie – proponuje on powrót (a może wprowadzenie na nowo) twardej metody, a w konsekwencji i twardego przedmiotu. Dość znamienne, że książkę Morettiego otwiera, przywołany na zasadzie alegacji, cytat z *Człowieka bez właściwości*, Roberta Musila, który wprowadza obraz człowieka poszukującego złotego środka między prawdą a literaturą. Takie postawienie sprawy, w kontekście jego dalszych rozważań, sytuuje Morettiego na pozycji badacza, który ma ambicje ustalania prawdy na temat literatury. Wydaje się pomysłem tyleż ciekawym, co karkołomnym i ostatecznie problematycznym.

Swoją propozycją metodologiczną Moretti odsyła do pytania, które w takiej formie i tak wyraziście zostało postawione ostatni raz przed przeszło stu laty przed Wilhelmem Diltheyem: o charakter przedmiotu nauki o literaturze; o metodę, najlepszą do jego badania; a w domyśle (z perspektywy dzisiejszej wiedzy o dyskursie naukowym⁵) o re-

lację, która zachodzi między metodą, dyskursem a wytwarzanym przez nią przedmiotem wiedzy.

Próbując odpowiedzieć na dostrzeżony we współczesnej mu refleksji literackiej impas, Moretti spróbował w swoich poszukiwaniach powrócić do czasu sprzed Diltheyowskiego rozróżnienia na nauki o duchu i nauki przyrodnicze, czy wręcz na pewnym poziomie zakwestionować ten podział i zwrócić historię literatury w stronę metod o charakterze scjentyistycznym. Odwołanie się do statystyki, geometrii i biologii – miałoby w oczach Morettiego dawać szansę przekroczenia badawczego indywidualizmu i perspektywizmu na rzecz gromadzenia danych nieskażonych osobowością badacza, przygotowujących – w idealnych warunkach – obiektywny, szeroki materiał do prowadzenia analiz i interpretacji. Zdaniem Morettiego wielką siłą nowej metody, miałoby być z jednej strony poszerzenie perspektywy, a z drugiej właśnie możliwość odwołania się do owego zewnętrznego, empirycznego elementu, który wprowadzałby to, co niespodziewane, niepojęte, przekraczające podmiotowe projekcje – *demonstrandum* domagającego się wyjaśnienia, dającego wrażenie konfrontowania się z samą rzeczywistością:

Właśnie elementy nie posiadające jeszcze swych rozwiązań, są dokładnie tym, czego nam potrzeba w dziedzinie takiej, jak nasza – przywykliśmy do zadawania wyłącznie takich pytań, na które mamy gotowe odpowiedzi.⁶

Byłby to więc ów „twardy przedmiot”, zapewniający kontakt z rzeczywistością i tym samym coś, co uwiarygadniałoby i uprawomocniało wyniki badań nad literaturą. Stałoby się więc upragnionym remedium dla wielu badaczy, dla których obecna kondycja nauki o literaturze – „zawieszona niejako w próżni”, niezdolna do jednoznacznych rozstrzygnięć i formułowania generalizacji, a wręcz przyzwalająca na utrzymywanie się stanowisk

⁴ Zob. R. Nycz, *Kulturowa natura, słaby profesjonalizm. Kilka uwag o przedmiocie poznania literackiego i statusie dyskursu literaturoznawczego*, [w:] *Kulturowa teoria literatury. Główne problemy i pojęcia*, red. M.P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2012.

⁵ Por. M. Foucault, *Porządek dyskursu*, wykład inauguracyjny wygłoszony w Collège de France 2 grudnia 1970, przeł. M. Kozłowski, Gdańsk 2002.

⁶ F. Moretti, *Wykresy, mapy, drzewa...*, s. 32.

wzajemnie się wykluczających, bezkonkluzywna, której legitymacja społeczna zostaje postawiona pod znakiem zapytania – staje się źródłem frustracji i zagubienia. Zaproponowana przez Morettiego metoda zapewnia (z jednym wyjątkiem, o którym nieco później) czystość spojrzenia. Liczne operacjonalizacje, redukcje i wyabstrahowania, na których opiera się metoda „czytania na dystans” oferują przejrzyste i sugestywne formy i modele, które w jednym rzucie oka ukazują, „jak jest” w tekście i literaturze, by na tej podstawie formułować hipotezy i interpretacje wyjaśniające ów zastany, obiektywny stan rzeczy.

Zarysowana przez Morettiego wizja z pewnością może wydawać się inspirująca i w równej mierze pokrzepiająca, co zawstydzająca i wzywająca do podjęcia wysiłku. Inspirująca, ponieważ otwiera przed literaturoznawstwem nowe perspektywy oraz wizję nauki dającej szansę falsyfikacji twierdzeń, a więc sytuującą się w porządku prawdy, a nie interpretacji. Zawstydzająca, ponieważ odsłaniająca niedostatki dotychczasowych rozważań o literaturze (Moretti podkreśla, że dotychczasowe badania koncentrowały się właściwie wokół 1% kanonicznych tekstów i autorów, sporadycznie lub w ogóle nie odwołując się do pozostałych 99% wszystkich wydanych książek, które zniknęły w mrokach dziejów) i zachęcająca do opanowywania nowej wiedzy oraz umiejętności, umożliwiających prowadzenie badań inspirowanych i utrzymanych w duchu badań empirycznych.

Choć niewątpliwie istnieją dziedziny literaturoznawstwa, które mogłyby z zyskiem skorzystać (i już korzystają) z zaplecza nauk jeżeli nie ścisłych, to przynajmniej społecznych, to jednak humanistyczne z ducha wątplenie, które można by – do pewnego stopnia – przeciwstawić scjentystycznej pewności, każe zgłosić wątpliwość: Czy literaturoznawstwo faktycznie może pozwolić sobie na redukcje w takiej formie, w jakiej proponuje je Moretti? Jedną z głównych cech, którą charakteryzuje się literatura jako przedmiot literaturoznawstwa, jest właś-

ciwie przeciwstawianie się redukcji, wychylenie się ku owemu „czemuś więcej”, które nie mieści się w obrębie innych dyskursów społecznych. Oczywiście literaturoznawstwo nie powinno być tożsame z literaturą, ale sądzę, że powinno możliwie do literatury się zbliżać. Wartość literaturoznawstwa, w moich oczach, rodzi się właśnie w tych momentach, w których przekracza swoje granice, traci pojęciowy i metodologiczny „grunt pod nogami” i pozwala określić własne granice na nowo. Szczególna wartość literaturoznawstwa – która odróżniałaby je od innych dyskursów – tkwiłaby więc w jego (auto)krytycznym potencjale i zdolności do nieustannego kwestionowania własnych metod i wcześniejszych ustaleń. Pozostawianie w ciągłym ruchu.

Tego, jak się zdaje, metoda zaproponowana przez Morettiego nie może zaoferować. Mimo że w swojej książce wiele uwagi poświęca on cykliczności procesów rządzących literaturą (cykliczne pojawianie się i wymieranie gatunków literackich, udziału pisarstwa kobiet i mężczyzn w rynku wydawniczym, koncentryczności świata przedstawionego w narracjach wiejskich, cyklicznego znikania i pojawiania się różnych form literackich w różnych częściach świata), sam prowadzi narrację w duchu progresywnym. Kolejne rozdziały jego książki, którą z tego powodu zresztą świetnie się czyta, utrzymane są w konwencji literackiego z ducha dociekania, opartego na suspensie rodem z pogranicza powieści przygodowej i detektywistycznej. Moretti prowadzi czytelnika (nierzadko wyprowadzając go na manowce) drogą do wspólnego rozwiązania postawionego problemu badawczego, oferując przy tym dreszczyk emocji, który towarzyszy odkrywaniu pewnej prawdy na temat otaczającego świata⁷. Model „czytania

⁷ Warto dodać, że mimo odwoływania się metod o scjentystycznym charakterze Moretti nie oferuje żadnych ostatecznych rozwiązań; „prawdziwe” w jego książce są jedynie wykresy, mapy i drzewa; ich wyjaśnienia zaś raczej zdawkowe i niezbyt pogłębione mają charakter interesujących, choć tworzonych niejako *ad hoc* hipotez wyjaśniających, które przeważnie nie są poddawane dalszym rozwinęciom czy problematyzacjom.

z dystansu”, który proponuje autor *Wykresów, map, drzew...* operuje na osi hipotezy i jej falsyfikacji, która łatwo przeradza się w statystyczną fikcję, co, paradoksalnie, znacznie utrudnia przeprowadzanie owego krytycznego gestu wobec stosowanych kategorii.

Mówiąc nieco metaforycznie, statystyka – odwołując się tu przede wszystkim do pierwszej części książki, dotyczącej wykresów – nie daje możliwości przemiany czytelnika/badacza, daje możliwość redefinicji, ale obawiam się, że to nie jest to samo, ze względu na brak doświadczenia lektury. Warto bowiem zaznaczyć, że idea „czytania na odległość” (w założeniach, ponieważ Moretti jako badacz poraża swoją erudycją, wszechstronnością i odczytaniem), niewiele ma wspólnego z tradycyjnie rozumianym aktem lektury. Nie ma tu spotkania z książką, jest za to spotkanie z tekstem, rozumianym jako suma wyrazów, z liczbą, z modelem, z metodą. Jeżeli odbywa się tutaj czytanie, to przede wszystkim po to, by stworzyć kategorie i operacjonalizacje, które umożliwią oddelegowanie do dalszej lektury program statystyczny. Na ich podstawie możliwe będzie wygenerowanie wykresów i kontynuowanie lektury na innym, bardziej abstrakcyjnym poziomie. Na czym więc polega różnica w obu trybach lektury? Na rozłożeniu akcentów i sposobie, w jaki poświęca się czas „czytanym” tekstom. W przypadku „lektury z dystansu” najwięcej czasu poświęca się opracowywaniu materiału badawczego oraz tworzeniu kategorii i sposobów, umożliwiających uchwycenie jego „istoty” (w tym ujęciu odwołanie się do tego pojęcia nie jest bezzasadne), zaś zdecydowanie mniej czasu na interpretację uzyskanych wyników i ich dyskutowanie. Czyli dokładnie inaczej, niż w klasycznym trybie lektury, w przypadku którego proces lektury i interpretowania w zasadzie bieżą równolegle.

Metoda statystyczna operuje właściwie trzema parametrami: ilości, natężenia i relacji. Pozwala badać odchylenie od średniej, falsyfikować tezy, porównywać wartości. Nie pozwala jednak uzyskać

w interpretacji wiele więcej ponad to, co umieściło się podczas projektowania założeń. Nie oferuje bowiem wyzwolenia od opisywanego m.in. przez Nietzschego sprzężenia między poznającym podmiotem a przedmiotem jego poznania, ale jedynie je przemieszcza. W przypadku metody opisywanej przez Morettiego podmiotowy ciężar interpretacji przenosi się na zdecydowanie mniej spektakularny, niż ma to miejsce w tradycyjnych badaniach literackich i bardziej zawoalowany moment kategoryzowania i operacjonalizowania danych.

Pojęcie gatunku jest jednym z kluczowych dla książki Morettiego. Choć to właśnie gatunki literackie stanowią podstawę jego rozważań, jednak ich definicja zostaje jasno określona. Jedynie w części trzeciej, poświęconej drzewom pojawia się następująca uwaga:

Weźmy na przykład pojęcie gatunku. Zwykle krytyka literacka ujmuje je w kategoriach tego, co Ernst Mayr nazwał „myśleniem typologicznym”: wybieramy „jednostkę reprezentatywną” i za jej pośrednictwem definiujemy cały gatunek. [...] Kiedy jednak zwizualizuje się gatunek pod postacią **drzewa**, w nieunikniony sposób znika łącząca je ciągłość – gatunek staje się abstrakcyjnym „spektrum różności” (to znowu Mayr), którego wewnętrznej wielości żaden pojedynczy tekst nigdy nie będzie w stanie przedstawić⁸.

Wprowadzone w części o drzewach dynamiczne pojęcie gatunku, opierające się na kryterium cech, uwzględniające przemiany definicyjne w czasie, jest niewątpliwą zdobyczą i ciekawą propozycją, którą udało się wypracować Morettiemu dzięki odwołaniu do metod stworzonych przez Charlesa Darwina. Trudno jednak oprzeć się wrażeniu, że sformułowana w tym cytacie krytyka pojęcia gatunku do pewnego stopnia odnosi się również do pierwszej części książki amerykańskiego badacza, poświęconej drzewom. Jest jasne, że korzystając z metody statystycznej, Moretti nie mógł opierać się na ukutej przy okazji trzeciego roz-

⁸ F. Moretti, *Wykresy, mapy, drzewa...*, s. 89.

działu rozwojowej, dynamicznej definicji gatunku. Jak sam pisał: „w procesie przetwarzania danych wykresy gubią wszelkie jakościowe różnice, natomiast drzewa usiłują je **uwypatnić**”⁹. Rodzi się więc pytanie, w jaki sposób badacz definiował gatunki w pierwszej części pracy i dokonywał ich kategoryzacji, by otrzymać wyniki w postaci wykresów. Utwory literackie rzadko same z siebie dokonują gatunkowej autodefinicji; a jeżeli już to robią, to niekoniecznie w sposób, któremu można by bezgranicznie zaufać. Gatunkowe kategoryzacje powstają z reguły *post factum*, i choć poniekąd są nieodzownym elementem tworzenia literatury, nie stanowią jej przedmiotu, a raczej są przedmiotem wiedzy historii literatury. Tutaj właśnie wkracza kwestia operacjonalizacji. To znaczy pytanie o to, w jaki sposób i za pomocą jakich kryteriów zdefiniuje się dane, na podstawie których program statystyczny opracuje wyniki i dokona ich wizualizacji w postaci wykresów. Brak jednoznacznych rozstrzygnięć w tej kwestii samego Morettiego i załączona do pierwszej części „Nota o taksonomii form” oraz obszerna bibliografia każą przypuszczać, że badacz przyporządkował poszczególne gatunki zgodnie z definicjami czasowymi i formalnymi zaproponowanymi przez autorów artykułów i książek, na które się powoływał. Jest to decyzja poniekąd zrozumiała – ogrom materiału, który zdecydował się objąć w swoim badaniu Moretti, wymagał wsparcia się na ustaleniach ekspertów – ale zarazem istotnie rzutująca na wyniki. Takie postawienie sprawy każe bowiem zapytać, czy regularność wyników uzyskanych przez badacza z Uniwersytetu Stanforda jest rzeczywiście regularnością wykazywaną przez teksty literackie, czy też nie jest aby pochodną regularności i jednorodności budowanej na zasadzie, którą badacz krytykował w przywołanym powyżej cytacie, odwołując się do Mayra? A jeżeli tak, to czy faktycznie możemy powiedzieć, że wiemy coś więcej o owych 99% nieprzeczytanych książek, czy też wciąż dokonujemy ekstrapolacji, tyle że bardziej zawoalowanej,

wiedzy na temat kanonicznych dzieł, które jako prototypy stały się podstawą definicji gatunku, a które z kolei ufundowały zaplecze operacjonalizacji i modeli stworzonych przez Morettiego?

Oczywiście moje uwagi mogą być niesłuszne i może okazać się, że Moretti jako wytrawny badacz gruntownie przemyślał kwestie fortunnej operacjonalizacji, która wymyka się prostemu odtwarzaniu kategorii wprowadzonych przez innych badaczy¹⁰, nie dał on jednak żadnych podstaw, by to stwierdzić. Odwołując się do metody statystycznej, zaniedbał bowiem elementarne zasady badawczego postępowania. Czytając książkę Morettiego – konkretnie jej pierwszą część – nie dowiadujemy się, ile i jakich książek zostało przebadanych, w jaki sposób zbierano o nich dane, co było podstawą wydzielenia kategorii i według jakich kryteriów owa kategoryzacja przebiegała, w końcu jakiej metody użyto do przeprowadzenia badań oraz w jaki sposób i z jakim poziomem istotności owe badania przebiegały. Tych wszystkich informacji czytelnik nie otrzymuje, co sprawia, że z punktu widzenia nauk empirycznych, do których Moretti się odwołuje, jego praca w tak przedstawionej formie ma właściwie charakter popularnonaukowy – niemożliwy do weryfikacji i replikacji. Oczywiście taka forma podawcza jest do pewnego stopnia zrozumiała. Książka Morettiego sytuuje się w forpoczcie tego typu badań i jako taka, aby zyskać zrozumienie i zdobyć zainteresowanie musiała zostać znacząco uproszczona. Sam Moretti zdaje się opisywać przedstawione w książce rezultaty jako przyczynek do właściwych, dalszych badań. Nie zmienia to jednak faktu, że pomiędzy deklaracjami Morettiego a jego działaniami pojawia się znaczący dysonans.

⁹ Tamże, s. 90.

¹⁰ Jest to jednak zadanie wyjątkowo trudne. Po pierwsze dlatego, że rzetelna klasyfikacja gatunkowa książek, których się nie czytało, wydaje się szczególnie karkołomna, po drugie zaś dlatego, że i samo zjawisko, jakim jest gatunek literacki – jak zresztą pokazywał włoski badacz – bywa wieloznaczne, wewnętrznie zmienne i heterogeniczne – i jako takie trudno poddaje się klasyfikacji, która spełniałaby wymogi rozłączności i adekwatności.

Mariaż ze scjentyzmem, który nieśmiało proponuje Moretti, może wydawać się intrygujący jeszcze z innego powodu. Deklaratywnie oferuje on bowiem remedium na jedną z największych bolączek badaczy literatury:

[...] dzięki studiowaniu bibliografii narodowych zrozumiałem, jak znikomym fragmentem pola literackiego przyszło nam się zajmować: kanon dwustu powieści, na przykład, wydaje się bardzo obszerny w przypadku Wielkiej Brytanii XIX wieku (i jest znacznie większy niż obecny), wciąż jednak stanowi mniej niż jeden procent wszystkich opublikowanych powieści: dwudziestu, trzydziestu tysięcy, albo i więcej, nikt tak naprawdę tego nie wie. Nie przyda się także uważne czytanie: lektura jednej książki dziennie, codziennie, każdego dnia w roku, w przypadku takiej liczby musiałoby zająć stulecia... [...] Ale nie chodzi tu nawet o czas, lecz o metodę: tak dużego obszaru nie da się zrozumieć dzięki pozszywaniu ze sobą odmiennych kawałków wiedzy odnoszących się do poszczególnych przypadków, a to dlatego, że nie stanowi on ich sumy: mamy tu do czynienia ze zbiorowym systemem, który trzeba rozumieć w takiej właśnie postaci, jako pewną całość [...]¹¹.

Moretti przywołuje demona całości, z jednej strony po to, by nim postraszyć, a z drugiej, by dać obietnicę jego ujarznienia. Ten argument może mieć szczególną moc oddziaływania, ponieważ odwołuje się zarazem do lęku i pragnienia żywionego przez historyków literatury. Choć demon całości został na jakiś czas uśpiony przez badaczy-dekonstrukcjonistów, posługujących się poetyką fragmentu i tekstu, to nie został zupełnie przegnany¹². Odwołanie się do metody empirycznej wywołuje ducha owego wypieranego ideału – lektury całościowej, pełnej – choć aktua-

lizuje go na innym poziomie. Proponuje paradoksalną formułę: totalną lekturę wszystkich dzieł, która staje się możliwa dlatego, że nie czyta się w zasadzie żadnego z nich. Daje ona szansę realizacji marzenia o całościowej lekturze, a także oferuje wyzwolenie od stanu nawiedzania przez ów żarłoczny ideał. Daje bowiem obietnicę pełni i związanej z nią pewności. Ilu historyków literatury zмага się na co dzień z nieustannym poczuciem „nie(d)oczytania”, dyskomfortem, który rodzi literatura jeszcze nieznana. Idea całości wchodzi w tym przypadku w koincydencję z identyfikacją ekspercką i draży ją od środka. Jeżeli zdefiniujemy eksperta z zakresu historii literatury XIX wieku jako tego, który „wie wszystko na jej temat”, implikujemy również przekonanie, że „wszystko na jej temat przeczytał” i tu dotykamy owego bolesnego problemu. Choć taki stan rzeczy, jak się zdaje, istniał od zawsze – o ile bowiem nie był definiowany przez liczbę tekstów, to przez ich dostępność – to dziś, w dobie internetu i powszechności informacji, jego świadomość staje się szczególnie dotkliwa. Aby jej zaradzić, tak jak proponuje Moretti, próbujemy oddelegować do czytania programy i maszyny; narzędzia, która dają możliwość przekroczenia związanych z ludzką kondycją ograniczeń lekturowych i wychylić się w stronę całości. Skoro używanie superkomputerów daje obietnicę objęcia wzrokiem całego uniwersum kosmicznego, dlaczego ich zastosowanie do pola literatury nie miało dać szansy objąć wzrokiem całości uniwersum lekturowego? Tu jednak pojawia się kolejny paradoks, ściśle powiązany z poprzednim: aby uspokoić badawcze sumienie, oddelegowujemy do czytania maszyny, które zwalniają nas z obowiązku lektury i rodzą sytuację, w której zamiast czytać coraz więcej, czytamy coraz mniej.

Pytanie zasadnicze brzmi jednak, czy „czytanie na dystans” faktycznie może zaoferować całościowy ogląd? Zaraz za nim następuje pytanie o to, czym właściwie ów całościowy ogląd miałby być? Przeskanowaniem wszystkich tekstów literackich na świecie? A co z tymi nigdy nie

¹¹ F. Moretti, *Wykresy, mapy, drzewa...*, s. 7-8.

¹² O jego żywotności i aktualności świadczy chociażby utrzymana w ironiczno-żartobliwym tonie książka Pierre'a Bayarda *Jak rozmawiać o książkach, których się nie czytało?*, która wyrasta z rozpoznania owego stanu rzeczy i *de facto* stanowi poradnik sugerujący, jak radzić sobie z frustracją (i wstydem), którą rodzi oddziaływanie owego bezwzględnie ideału całości.

wydanymi, zamkniętymi w szufladach pisarzy, czekającymi na lepsze czasy? Albo tymi, które nie mają daty lub tytułu, czy te także zostaną „przeczytane”, czy odrzucone jako niesklasyfikowane „inne”? Wreszcie jak zdefiniowana zostanie literatura i jakie teksty będzie można do niej włączyć? Ostatecznie literatura to nie tylko teksty literackie, ale także ich społeczne funkcjonowanie, dzieje ich recepcji i krytyki, ich popularności; kanonu i wartościowania. Te parametry okazują się mgliste i trudno uchwytne. A nawet jeżeli uda się je uchwycić, to na ile owe całości będą operatywne? Według jakich kryteriów będziemy je dzielić, by się nimi posługiwać. Czy nie zamienimy po prostu przytłaczającego liter na przyprawiający o zawrót głowy natłok cyfr?

Pojęcie systemu literackiego, nawiązujące do koncepcji polisystemów literackich Even-Zohara, ma w koncepcji Morettiego raczej charakter idealny i postulatyczny, aniżeli faktycznie uchwytne. Rozszerzenie perspektywy i próba „czytania z dystansu” – badanie zależności, w jakie wchodzi ze sobą literatura i teksty literackie z pewnością jest ideą słuszną i godną uwagi. Skorzystanie z metod statystycznych dla rozszerzenia zakresu i zwiększenia prawdopodobieństwa pewnych podstawowych sądów na temat literatury wydaje się cenne. Jednak prawdziwe korzyści z takiego ujęcia będzie można czerpać dopiero wtedy, gdy przyjmie się do wiadomości świadomość własnych, badawczych i ludzkich ograniczeń, związanych bezpośrednio z ograniczeniami i niedoskonałościami stosowanych metod. Metody empiryczne nie pozostają od nich wolne i jako takie również nie mogą rościć sobie prawa do całościowego oglądu. Zakładam więc, że gdy Moretti mówi o ujęciu całościowym, nie ma na myśli totalizujących wyjaśnień, na które ostatecznie nie bardzo pozwala mu obrona przez niego metoda, ale ujmowanie zjawisk z wielu perspektyw, w ich możliwie szeroko rozumianej złożoności.

To właściwie moment, w którym rozważania Morettiego stają się najbardziej interesujące i intry-

gujące. Gdy uchyli się pytanie o metodologiczne zaplecze badacza z Uniwersytetu Stanforda, otwiera się przestrzeń, by potraktować nauki, do których odwołuje się w swojej książce Moretti, jako źródła dyskursów, które może wykorzystywać w swojej pracy badacz literatury. W tym sensie dyskursy nauk przyrodniczych i matematycznych dostarczają całego szeregu metafor, ale także sposobów myślenia, konceptualizowania i przedstawiania danych, które mogą stać się inspiracją dla badacza literatury. Byłoby to więc paradoksalne przejście od dążenia do „unaukowiania” humanizmu, do wyciągnięcia konsekwencji z dyskursyfikacji języka naukowego (a więc *de facto* przekroczenie zarysowanej wcześniej opozycji wprowadzonej przez Diltheya). I to właśnie, jak się zdaje, Moretti robi. Z pewną dozą nonszalancji, ale i odwagi, sięga nie tyle po ustalenia i metody nauk przyrodniczych, co właśnie po pewne sposoby mówienia o zjawiskach, ich przedstawiania oraz – przede wszystkim – wizualizowania. W tym sensie książka Morettiego ma charakter swego rodzaju myślowego eksperymentu. Czasami – trzeba przyznać – dość udanego. Nie ulega bowiem wątpliwości, że odwołanie się do metod obrazowania z zakresu statystyki i morfologii biologicznej dało asumpt do prze-myślenia niektórych zjawisk literackich na nowo, z innej perspektywy i wyciągnięcie w związku z tym nowych, interesujących wniosków. I choć wiele z koncepcji i ustaleń Morettiego nie znajduje silnego ugruntowania (takiego, jakiego oczekivalibyśmy być może od metod *strictae* naukowych), to jednak wydaje się, że są one nastawione przede wszystkim na inspirowanie myślenia i pobudzanie kreatywności, stawianie nowych pytań i tworzenie nowych problematyk. Odwołanie się do obrazu drzewa zmian morfologicznych, a poniekąd także grafów i wykresów przyczyniło się do wprowadzenia i sfunkcjonalizowania całego bogactwa gatunkowych rozróżnień. Prowokowało tym samym do myślenia o homogenizowaniu pojęć z zakresu literaturoznawstwa, zarówno z perspektywy synchronicznej (jak wiele różnych gatunków literackich przykrywamy, mówiąc

o „powieści” czy „wierszu”), jak i diachronicznej (w tym kontekście, przede wszystkim, rodzi się pytanie o świadomość gatunkowej zmienności i wariantowości w czasie; o wzajemne powiązania między gatunkami – ruch konwergencji i dywergencji). Przeszczepienie ewolucjonizmu na grunt humanistyki nie wydaje się w pełni możliwe – co zresztą zaznacza w postłowie do książki Morettiego biolog Alberto Piazza – ale pomysł sam w sobie, a przede wszystkim próba wprowadzenia go w życie, wydaje się nieco szalona, ale zarazem ciekawa i inspirująca. Owocuje otwarciem się na nowe pytania i nową perspektywę, umożliwia retrospektywne badanie pewnej ukrytej „celowości” zmian gatunkowych. Pośrednio pozwala wnioskować niejako o kulturowym „środowisku”, w którym dane gatunki literackie święciły tryumf. Oferuje więc nową formę narracji i wizualizacji dla zjawisk z zakresu historii literatury.

Dążenie do obiektywizmu i większej racjonalności w książce Morettiego pozostaje jedynie niezrealizowanym postulatem. Jak się zdaje – z zyskiem dla książki. Z jednej strony dlatego, że jak sądzę, dyskurs o literaturze wciąż cierpi raczej na nadmiar racjonalizmu i scjentystycznych ambicji aniżeli ich niedobór, z drugiej dlatego, że otwiera na ów dyskursywny i wizualizacyjny potencjał nauk przyrodniczych. Eksploatowanie tego aspektu nauk ścisłych daje szansę na bardziej ożywcze i kreatywne prowadzenie rozważań na temat historii literatury. O ile bowiem metoda wpływa na badany przedmiot, o tyle eksperymentowanie ze sposobem badania pozwala wydobywać jego nowe, nieznane dotąd oblicze.

Główną zaletą książki Morettiego jest to, że ośmiela ona i inspiruje. Pokazuje, ile jeszcze w dziedzinie historii literatury pozostaje do zrobienia, zachęca do sięgania po nowe metody, a tym samym inspirowanie do działania i ożywiania dziedziny. Ponadto zaprasza do historycznoliterackiego laboratorium – zarówno w pracy badawczej, jak i podczas spotkań ze studentami. Włoch pokazuje, że literatura nie tylko bywa eksperymentalna, ale i zaprasza do

eksperymentowania: jej nadwyżężania, rozciągania i czerpania pewnej metodologicznej, ale także poznawczej radości z tego procederu. W polu humanistyki scjentystyczne ambicje metody Morettiego muszą zostać potraktowane z pewną dozą ironii jako jeden z wielu możliwych dyskursów na temat literatury. Nie powinien to jednak być powód do frustracji czy smutku – wręcz przeciwnie, powinien zostać odebrany jako zachęta eksplorowania i eksploataowania możliwości, jakie daje nam spotkanie kultury (naukowej) i literatury; poszukiwanie sposobu dla twórczego wykorzystania ustaleń i narzędzi innych nauk do mówienia o literaturze. Miarą „naukowości” w takiej sytuacji stają się nie tyle obiektywne, zewnętrzne kryteria, co raczej zaangażowanie, kreatywność, pomysłowość, pobudzanie do myślenia, badawcza rzetelność oraz gotowość do dzielenia się swoimi pomysłami z innymi. Tych zaś właściwości Morettiemu i przedstawionej przez niego książce z pewnością odmówić nie można.

Jeżeli zaś chodzi o pracę tłumaczy, to mieli oni niełatwe zadanie. Język Morettiego oscyluje bowiem między gładkością i prostotą spontanicznego mówienia a abstrakcją i specjalistycznym żargonem. Amerykańskiego badacza charakteryzuje pewien wyczuwalny dystans wobec własnych wypowiedzi, skłonność do żartu oraz tendencja do budowania długich, dość złożonych, przypominających swobodną wypowiedź zdań, w które dość płynnie włączane zostają kolejne wątki. Z tego zdania tłumacze wywiązali się stosunkowo dobrze. Moretti mówi po polsku bardziej rozwlekło, dąży do większej precyzji i formalności wypowiedzi. Jak się zdaje, tłumacze zdecydowali, że polski dyskurs naukowy nie jest jeszcze gotowy na charakterystyczne połączenie swobodnego, potocznego niemalże toku mowy z rozprawą akademicką. W efekcie Moretti w języku polskim wydaje się nieco bardziej powściągliwy, wciąż jednak jawi się jako naukowiec ze specyficzną, osobistą dykcją. Pewne wyzwanie w tłumaczeniu książki *Graphs, Maps, Trees...* stanowiła także kwestia przekładu specjalistycznych terminów (nie tylko

z zakresu nauk ścisłych, ale również humanistycznych), które licznie w swojej publikacji wprowadził Moretti. Mam tu na myśli między innymi rozróżnienia gatunkowe charakterystyczne dla literatury angielskiej. Szczególne wrażenie robi rycina 9, która przedstawia *Brytyjskie gatunki powieściowe w latach 1740–1900*. Tłumacze zdecydowali się bowiem na przełożenie gatunkowych rozróżnień wprowadzanych przez Morettiego (zachowując w nawiasach nazwy oryginalne), tworząc tym samym bardzo poręczny i pożyteczny słownik gatunków literackich literatury angielskiej XVIII i XIX wieku, którego stworzenie musiało kosztować wiele wysiłku, namysłu i poszukiwań. Nie lada translatorski wysiłek wiązał się także niewątpliwie z pracą lokalizowania i tłumaczenia nieopisanych cytatów z literatury światowej, którymi autor zwykł opatrzyć niektóre spośród licznie wprowadzonych do książki, tytułowych wykresów, map i drzew.

Oprócz nielicznych niezręczności stylistycznych, które sprawiają, że zdania dość klarowne w oryginale, w przekładzie wymagają od czytelnika gruntownego zastanowienia, tłumaczenie nie budzi zastrzeżeń merytorycznych. Niepokoi jednak fakt, że tłumacze, jak się zdaje, wpadli w pułapkę, na którą jako translatorzy powinni być szczególnie wyczuleni. W drugiej części *Wykresów, map i drzew...*, gdy czytamy o przemianach na brytyjskiej wsi, opisanych w *Annals of the Parish* Johna Galta, wodzącym po polskojęzycznym tekście oczom ukazuje się taki fragment:

Nowa rzeczywistość przestrzenna wbiła się mocno jak klin pomiędzy Dom a Świat, podporządkowując zarówno jeden jak i drugi element narodowemu rynkowi, w którego obrębie średni dystans pokonuje co tydzień, jeśli nie codziennie, za sprawą regularnych nowinek – książek, gazet, kwestii politycznych, a wszystko to w liczbie mnogiej – zjawiska te będą się mnożyć przez całe przemysłowe XIX stulecie. Z dawnej epoki cudów przeżyły tylko żółwie¹³.

W wersji angielskiej fragment ten brzmi tak:

Between Home and the World, a new spatial reality has wedged itself, subordinating the both: the national market, whose intermediate distance is traversed every week, if not day, by those regular novelties – books, newspapers, politics: all plurals – which will keep multiplying throughout the industrial nineteenth century. From the Age of Wonders only a turtle survives¹⁴.

Tłumacze dość sprawnie radzą sobie z licznymi trudnościami, które stawia ten tekst, ukazując swój translatorski warsztat. Choć oczywiście pojawiają się tutaj problemy tej natury, że w tłumaczeniu nie jest do końca jasne, iż wspomnianym, nowym elementem „otaczającej rzeczywistości”, który zaczął wdzierać się między dom a świat i podporządkował sobie obie domeny, jest właśnie rynek narodowy, co jasno wynika z oryginału. „Regularne nowiki” natomiast nie są zjawiskami, a raczej specyficznymi rozumianymi towarami, mediami czy pośrednikami, które będą się upowszechniać w XIX wieku i wypierać wszystko poza... no właśnie, żółwiami? Obecność tego, powolnego skądinąd zwierzęcia, stanowi dość zaskakującą kodę dla podrozdziału V, w części dotyczącej map, w której wieści się kres ery ruralnej i nadejście industrialnej. Ów motyw żółwia powraca jeszcze dwa razy: raz w tekście i raz w opisie ryciny 20. Nie mogę mieć oczywiście pewności, ale przypuszczam, że tłumacze padli w tym miejscu ofiarą tego samego błędu, na który zwracał uwagę Stanisław Barańczak w *Małym, lecz maksymalistycznym manifeście translatologicznym...*:

W jednym z przekładów z innego XVII-wiecznego poety, Richarda Crashawa, zrozumiał [Jerzy Sito – B.S.] pomyłkowo słowo turtle w jego podstawowym dzisiejszym sensie „żółwia”, co dało mu asumpt do stworzenia obrazu pary kochanków splecionych uściskiem „jak słodkie żółwie, w kłęb

¹³F. Moretti, *Wykresy, mapy, drzewa...*, s. 59.

¹⁴Tegoż, *Graphs, Maps, Trees. Abstract Models for a Literary History*, London–New York 2007, s. 49.

zwinięte” – obraz nie zanedbto prawdopodobny z punktu widzenia naszych zdroworozsądkowych domysłów na temat form intymności technicznie dostępnych gadom pancierzowatym z rzędu Chelonia: co dobrze by świadczyło o brawurze barokowej wyobraźni Crashawa, gdyby nie to, że w wieku XVII słowo turtle oznaczało najzupełniej konwencjonalną „turkawkę” czy „synogarlicę”¹⁵.

Obecność turkawki czy synogarlicy jako jednego z podstawowych środków przenoszenia informacji na dłuższy dystans w XVIII i XIX wieku wydaje się, w omawianym kontekście, bardziej uzasadniona niż obecność żółwia. Podaję tę informację raczej jako ciekawostkę (jednak znaczącą) niż jako zarzut. Choć książka Morettiego jest niewielka, to w zdawkowy, często sygnalizacyjny sposób odwołuje się do publikacji i realiów różnych okresów i różnych szerokości geograficznych. Trudno wobec takich okoliczności oczekiwać od tłumaczy absolutnej znajomości wszelkich niuansów językowych i kontekstowych języka wyjściowego. Jeżeli w ogóle już czegoś oczekiwać w tak zarysowanej sytuacji, to od Tomasza Bilczewskiego, jednego z czołowych komparatystów i translatorów w Polsce znajomości przywołanego fragmentu z manifestu Barańczaka. Ta wydaje się w pewien sposób oczywista. A jeżeli tak, to można przypuszczać, że gdyby u tłumaczy ów żółw pojawiający się w domknięciu akapitu i paragrafu wywołał pytanie lub zdziwienie, powinien uruchomić skojarzenie z problemem, który opisał Barańczak. Jeżeli zaś tak się nie stało, może to oznaczać, że ów żółw nie wywołał szczególnego zastanowienia u tłumaczy i nie skłonił ich do dyskusji. To akurat niepokojący symptom, bo może świadczyć o pewnej mechaniczności (być może o szybkim tempie?) wykonywanej pracy, uśpienia czujności i rezygnacji z translatorskiego zaciekania. Takie wrażenie dałoby się rozszerzyć także

na inne miejsca w tekście, w których wypowiedzi Morettiego w polskiej wersji tracą część swojego potocznego polotu na rzecz bardziej stonowanego i zachowawczego dyskursu naukowego. Być może zbliżenie dykcji angielskiego i polskiego Morettiego byłoby możliwe i bardziej odważnie przeprowadzane, gdyby tłumacze nie tylko zrozumieli, co Moretti próbuje powiedzieć na poziomie semantyki (mimo pozornej prostoty wyводу Morettiego – a może właśnie z jej powodu – było to zadanie szczególnie trudne, z którego zresztą tłumacze wyszli obronną ręką), ale spróbowali uchwycić – choćby intuicyjnie – sensy, które u Morettiego rodzą się także na poziomie pragmatyki wypowiedzi, a które w przypadku tego autora wydają się szczególnie ważne i charakterystyczne...

Książka, którą polskim czytelnikom zaproponowali w 2016 roku Bilczewski i Kowalcze-Pawlik w ramach serii wydawniczej Hermeneia, jest pozycją ważną i interesującą. Stanowi wyrazistą propozycję myślenia o literaturze i jako taka świetnie wpisuje się w zapotrzebowania polskiego dyskursu literaturoznawczego. Publikacją *Wykresy, mapy, drzewa* tłumacze, za sprawą Morettiego, odświeżają pytania o obraz i charakter współczesnej nauki o literaturze (o jej przedmiot i metody), każą raz jeszcze przemyśleć jej założenia i przyjrzeć się im krytycznie. W końcu propozycja włoskiego badacza jest także zaproszeniem do eksperymentowania z literaturą i nauką o literaturze; do wietrzenia gabinetów historyków literatury i przekształcania ich w tętniące życiem i kreatywnością laboratoria.

¹⁵S. Barańczak, *Mały, lecz maksymalistyczny manifest translatologiczny albo: Tłumaczenie się z tego, że tłumaczy się wiersze również w celu wytłumaczenia innym tłumaczom, iż dla większości tłumaczy wierszy nie ma wytłumaczenia*, „Teksty Drugie” 1990, nr 3, s. 46.

SŁOWA KLUCZOWE:

w y k r e s

INTERDYSCYPLINARNOŚĆ

ABSTRAKT:

Szkic krytyczny poświęcony przełożonej na język polski w 2016 roku książce Franca Morettiego *Wykresy, mapy, drzewa. Abstrakcyjne modele na potrzeby historii literatury*. Krytyczny ogląd koncentruje się przede wszystkim wokół pierwszego członu tytułowej triady i poddaje pod rozwałę sposób zaaplikowania metodologii nauk empirycznych do badania literatury, który zaproponował komparatysta z Uniwersytetu Stanfora. Prowadzone rozwałania stają się okazją do postawienia pytania o dzisiejsze relacje między naukami humanistycznymi i ścisłymi. Odpowiedź na nie prowadzi ostatecznie do zakwestionowania owego podziału i, idąc w ślad za propozycją Morettiego, sprzyja wyłonieniu się nowego, zainspirowanego dyskursywnymi praktykami nauk ścisłych podejścia w badaniach literackich. Nie ma tu jednak mowy o podejściu eksperymentalnym, jak sugerował włoski badacz, a raczej eksperymentatorskim – propagującym kreatywność, otwartość i poszukiwanie nowych, zaskakujących metod, omawiania klasycznych, filologicznych zagadnień.

m a p a

LITERATUROZNAWSTWO

metoda statystyczna

NOTA O AUTORZE:

Borys Szumański (ur. 1990) – doktorant na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Przygotowuje rozprawę doktorską pt. „Dyskurs o przekładzie w świetle teorii psychoanalitycznych”. Do jego głównych zainteresowań badawczych należą właśnie teoria przekładu i reprezentacji oraz psychoanaliza. Badacz twórczości Edwarda Stachury i Rafała Wojaczka, powojennej prozy poetyckiej. Okazjonalnie zajmuje się badaniami z zakresu teorii języka i poetyki piosenki. |

Angelika Trzcińska

Pokole(nie) passé?

k r y t y k i :
Pokolenie „Współczesności”. Twórcy. Dzieła. Znaczenie, red. Z. Kopeć, J. Galant, A. Czyżak, E. Chodakowska, Poznań 2016.

Badacz na rozstaju dróg

Książka z 2016 roku, monografia, w której (po raz kolejny) poddano badawczej refleksji pokolenie „Współczesności”, może wywołać sceptycyzm czytelników, będących w tej sytuacji w pełni uprawnionymi do postawienia następującego pytania: czy jeszcze jedna publikacja, powracająca do kwestii przez lata całę mniej lub bardziej efektywnie eksploatowanej, ale zawsze imponującej pod względem skali zajmowanej uwagi badawczej i liczby stron gazetowo-książkowych, jest potrzebna? Odpowiedź wydaje się prosta, a samo pytanie jawi się w konsekwencji jako dość trywialne. Oczywiście, że istnieją aspekty, którym z różnych powodów nie poświęcono dotychczas należytej uwagi oraz kwestie, które, m.in. dzięki dystansowi czasowemu i nowym narzędziom z zakresu chociażby teorii literatury, można, a nawet należy poddać rewizji.

Sformułowane powyżej pytanie wymaga zatem sproblematyzowania. Jego celem nie jest bowiem dezawuowanie tego zagadnienia, ale wskazanie na podstawową trudność wkodowaną w każdą, terażniejszą, próbę ponownego podjęcia tematu od lat obecnego w polskiej świadomości badawczej. Wiąże się ona z koniecznością dostrzeżenia, i być może także

zhierarchizowania, dwóch szczególnie wyrazistych ścieżek-postaw badawczych, które można określić mianem multiplikacji i konfiguracji.

Pierwsza zakłada uzupełnienie już istniejącego zbioru, np. poprzez poświęcenie uwagi marginalizowanym twórcom, wskazanie nowych koncepcji, niepodjętych do tej pory lub, implikowanych przez coraz to nowe narzędzia teoretycznoliterackie, ścieżek interpretacji. Druga z kolei wymaga pracy na materiale zastanym – konfigurowanie nie jest w tym przypadku powierzchownym przemieszczaniem i wartościowaniem, a aktualizowaniem, osadzaniem w nowej perspektywie i uzasadnianiem ciągłej obecności tego, co już zostało powiedziane (nawet jeśli owa obecność ma być realizowana w formule charakterystyki negatywnej). Sklasyfikowanie wybranej drogi jako tej bardziej wymagającej i intelektualnie satysfakcjonującej jest decyzją indywidualną (najpierw dla badacza, który dokonuje wyboru, później dla czytelnika, który ów wybór i jego rezultaty ocenia).

Należy w tym miejscu zaznaczyć, że artykuły składające się na książkę *Pokolenie „Współczesności”. Twórcy. Dzieła. Znaczenie* wchodzą w interakcję ze wskazanym powyżej rozróżnieniem. Autorzy stają zatem przed szansą: wyko-

rzystania tkwiącego w tej metodologii potencjału, uczynienia wspomnianej publikacji poznawczo wartościową i w wielu miejscach ciągle odkrywczą, pomimo, bardziej deklarowanej niż realnie zachodzącej, eksploatacji tematu.

Pomocą w odpowiedzi na pytanie, czy ów potencjał udało się w tym przypadku wykorzystać, będzie skrótowy, ale sproblematyzowany, przegląd dziejów tej kategorii. Jego celem jest zaś określenie aktualnego statusu kategorii pokolenia i wreszcie zdiagnozowanie, w jaki sposób analizowana publikacja się doń odnosi i, ewentualnie, na ile efektywne jest to ustosunkowanie.

Pokolenie – niedoskonałość jako fundament trwania

Autorem koncepcji „pokoleniowości”, w jej najbardziej kanonicznym i zarazem monumentalnym wymiarze, jest Kazimierz Wyka. To on poddał wnikliwej refleksji, w znacznej mierze inspirując się rozpoznaniem niemieckich badaczy (m.in. W. Pindera), zagadnienia, których radykalność i elitarność¹ staną się później źródłem narastających wątpliwości metodologicznych. Lidia Burska zwraca uwagę, iż: „ogłoszona dopiero w 1963 roku w książce *Modernizm polski*, koncepcja [...] została sformułowana, jak wiadomo, w latach 30., gdy autor przygotowywał swoją rozprawę doktorską”². Badaczka szczegółowo omawia wspomniany pomysł, wskazując jego mocne i słabe strony oraz dokonując rewizji względem współczesnych zjawisk społeczno-kulturowych. W związku z tym, ponowne, rekapitulowanie tych założeń jest już niepotrzebne. Warto jednak chociażby przywołać pojęcia, które stanowią, symboliczne wręcz, odzwierciedlenie sygnalizowanej powyżej radykalności założeń. I tak: spopularyzował on zagadnienie „przeżycia pokoleniowego” ro-

zumianego jako „przedsmak końca świata”³, doświadczenie absolutne i stanowiące punkt wyjścia do aksjologicznej i moralnej iluminacji osób w nim partycypujących oraz wskazywał na fatalistyczną i deterministyczną rolę procesu historycznego.

Z narzędzia zaproponowanego przez autora *Pokoleń literackich* skorzysta później Jan Błoński, podejmując, za ich pomocą, próbę scharakteryzowania twórców debiutujących około roku 1956. Bardzo szybko zmaterializuje się jednak nieprzystawalność tychże do kryteriów, którymi posługiwał się badacz. W konsekwencji jego rozpoznania, oprócz krytycznego rejestrowania zastanego stanu rzeczy, będą miały charakter silnie postulatyczny i dyrektywny⁴:

Mówiąc jasno: wcale **nie chcę** [wyr. A.T.], aby się bohaterowie młodych pisarzy – i młodzi pisarze – „ustatkowali” [...]. Przeciwnie, już dzisiaj wydają się nieraz za grzeczni. **Nie chcę**, aby nagle zapomnieli o mitach odrębności, anarchii, sentymentu itp. **Pragnąłbym raczej**, aby – zmierzyszy się z całą dostępną duchową rzeczywistością epoki – przekształcili zarówno własne, jak czytelników odczuwanie i rozumienie; aby to, co zarysowało się im pod postacią literackiego mitu, podnieśli do rzędu idei⁵.

Te osobliwe dyrektywy szybko ewoluują w autotewizję i podanie w wątpliwość zasadności użycia omawianej kategorii w tym konkretnym przypadku. Już na płaszczyźnie jednej publikacji (*Zmiana warty*) autor mówi o pokoleniu „Współczesności” i „Pokoleniu – umownym – Współczesności” oraz przyjmuje zarzuty innych

¹ Wszak przez zbiorowość pokoleniową rozumie Wyka ograniczone grono osób partycypujących w nobilitującym ich wydarzeniu.

² Zob. L. Burska, „*Pokolenie*” – co to jest i jak używać?, „Teksty Drugie” 2005, nr 6, s. 17.

³ Określenie Jana Garewicza. Zob. J. Garewicz, *Pokolenie jako kategoria socjofilozoficzna*, „Studia Socjologiczne” 1983, nr 1. Zob. też definicję pojęcia: A. Nasitowska, *O pokoleniach literackich – głos sceptyczny*, „Teksty Drugie” 2016, nr 1.

⁴ Książki *Zmiana warty* (1961), *Odmarz* (1978).

⁵ J. Błoński, *Zmiana warty*, Warszawa 1961, s. 141. Zob. też komentarz do rozpoznania Błońskiego: J. Brzozowski, „*Odmarz*”, Jan Błoński, *Kraków 1978: [recenzja]*, „Pamiętnik Literacki” 1980, nr 71/4.

krytyków, posądzających go o niejednoznaczność ocen i sądów. Wreszcie, zaledwie kilka lat później, stwierdza: „Czasem mi się zdaje, że wymyśliłem sobie całą problematykę pokolenia «Współczesności», problematykę *Zmiany warty* – tak mało zostało”⁶.

To, co Błoński diagnozował jako słabość autorów: nieumiejętność wejścia w wymagające, ale bezdyskusyjnie wartościowe, ramy kategorii pokolenia, współcześni badacze często odwracają na niekorzyść samej kategorii, upatrując w tym aspekcie jej zasadniczej niedoskonałości. Istotne jest jednak to, że owo odwrócenie zyska znamiona, intrygującej, pozorności.

Zagadnienie pokolenia, z jakichś przyczyn, niezmiennie absorbuje współczesną myśl badawczą⁷. Lidia Burska w swoim artykule „*Pokolenie*” – *co to jest i jak używać?* przedstawiła koncepcję, która skutecznie zajmie uwagę badaczy. Mianowicie, zwróciła uwagę na performatywny⁸, a nie moralny, czy, szerzej, aksjologiczny status tej kategorii. Wbrew pozorom, taka konstatacja nie degraduje omawianego zjawiska, przeciwnie – na powrót osadza je, znajduje mu miejsce w teraźniejszej refleksji. Owszem, Burska wskazała na skłonność krytyków do fetyszizowania kategorii pokolenia, ale jednocześnie zaznaczyła konieczność zmiany perspektywy, która absolutnie nie idzie w parze

z całkowitym porzuceniem tematu⁹. Interesującym aspektem tych rozważań jest również wyeksponowanie roli odbiorców w klasyfikowaniu twórców/zjawisk jako tych zasługujących na miano pokoleniowych, wpisujących się w tę kategorię¹⁰, co również można interpretować jako uplastycznienie granic tejże.

Paradoksalnie, cennym, a nawet fundamentalnym, poznawczo źródłem powyższych dywagacji okazują się właśnie wspomniane niedoskonałości terminu „pokolenie”. Dookreślając, jego nieprzystawalność do zmieniających się warunków społecznych, i szeroko rozumianych kulturowych, jest jednym z bardziej znaczących powodów ciągłego trwania w świadomości krytyków i badaczy literatury, nie tylko w formie absolutnej negacji, a często jako przemieszczenie i przewartościowanie (możliwe m.in. dzięki zachodzącemu dystansowi czasowemu) istniejących elementów, rehabilitujące w gruncie rzeczy tę kategorię jako całość.

Taka nieco przekorna forma „rozprawiania się” (ciągle nieostatecznego) z kategorią pokolenia uobecnia się w książce *Pokolenie „Współczesności”. Twórcy. Dzieła. Znaczenie*.

Pokolenie „Współczesności”. Twórcy. Dzieła. Znaczenie

Na tę publikację składają się trzy, zasygnalizowane w podtytule, obszary tematyczne. W dominującej ilościowo, pierwszej części, *Znaczenie*, umieszczono teksty, których refleksja ogniskuje się wokół kwestii istnienia/nieistnienia samej kategorii (np. „*Ogon komety*”, *czyli czy istniało poetyckie pokolenie „Współczesności”?*), warunków i ewentualnych form jej uobecniania się („*Współczesność*” jako *kategoria estetyczna*) oraz statusu, który zyskuje ona na tle konkretnych wydarzeń i zjawisk, m.in. wojny, cen-

⁶ J. Błoński, *Odpowiedź na ankietę „Orientacji”*, [w:] tegoż, *Odmarsz*, Kraków 1978. Cytuję za: A. Stankowska, „*Ogon komety*”, *czyli czy istniało poetyckie pokolenie „Współczesności”?*, [w:] *Pokolenie „Współczesności”. Twórcy. Dzieła. Znaczenie*, red. Z. Kopeć, J. Galant, A. Czyżak, E. Chodakowska, Poznań 2016.

⁷ Zob. m.in. A. Legeżyńska, *Jaka zmiana warty? Problem pokolenia w dzisiejszej literaturze*; A. Fiut, *Zmiana warty – po latach*; L. Burska, „*Pokolenie*” – *co to jest i jak używać?*; A. Bielik-Robson, *Nie ma takiego pokolenia*; numer tematyczny „Tekstów Drugich” *Powrót pokolenia?*, 2016, nr 1.

⁸ Performatywność tej kategorii może przejawiać się w działaniach krytyka literackiego, który bardziej projektuje pewne zjawiska i stany rzeczy niż konstatuje i rejestruje zastaną rzeczywistość. Zob. też: A. Stankowska, „*Ogon komety*”..., s. 60-61.

⁹ Zob. L. Burska, „*Pokolenie*”..., s. 31.

¹⁰ Zob. tamże, s. 29.

zury, rosyjskości (*Cenzura wobec pierwszych wystąpień pokolenia „Współczesności”*).

Z kolei drugą część książki, *Twórcy. Dzieła*, stanowią artykuły za punkt wyjścia obierające konkretnych twórców (*Janusz Krasiński i pokolenie „Współczesności”*), zjawiska literackie (*Narcyz(m) „Współczesności”. Próba odczytania prozy Ireneusza Iredyńskiego przez pryzmat motywów narcystycznych*) lub pojedyncze dzieła i utwory (*„Klangor” z portretem pokolenia w tle – pożegnania Urszuli Koziół*).

Należy w tym miejscu podkreślić, że stosunek badaczy współtworzących tę monografię do terminu „pokolenie” jest ambiwalentny: od jego uznawania, po wskazywanie na nieprzydatność tej kategorii i poszukiwanie pojęć „bezpieczniejszych”. Jakkolwiek, nie ulega wątpliwości, że poruszane kwestie wpisują się w wieloletnią wymianę poglądów, którą czytelnik zawdzięcza, mniej lub bardziej bezpośrednio, właśnie niejednoznaczności tejże kategorii. Jako taka zasługuje ona zatem na pozostanie swoistą metonimią dla całego, oscylującego wokół niej, dyskursu naukowego. Za pokłosie takiego rozumowania należy uznać również tytuł, którym opatrzone omawianą publikację. Co więcej, ten gest formalny odzwierciedla jedną z generalnych myśli przyświecających publikacji: oddać kategorii pokolenia to, co jej, wskazując nie tylko na niedoskonałości, ale również niewątpliwe zasługi.

Marian Kisiel w swoim tekście formułuje postulat, który można by uznać za swoiste motto patronujące całej monografii: „przeczytać raz jeszcze tamtą «współczesność»”. Kluczowe jest w tym przypadku to, co należy rozumieć przez ten, pisany małą literą, rzeczownik. Chodzi bowiem nie tyle o elementy życzeniowe i oczekiwane, np. przez Błońskiego, „nadające się” i „zasługujące” na miano włączenia ich do kategorii pokolenia, ale przede wszystkim o te zastane i atrybutywne dla tamtej teraźniejszości i jako takie stanowiące wartość samą w sobie,

mające realny wpływ na kształtowanie całościowego i pełnowymiarowego obrazu tamtego czasu:

To, co „nowoczesne”, więc „współczesne”, musiało zmierzyć się z dwoma prawami [marginalizowanymi przez „kreatorów” pokoleniowości]¹¹: prawem do wolności twórczej i [...] „prawem do wyrażania tragizmu przeżyć”. I dopiero kiedy tak spojrzymy na kategorię „współczesności”, odkryje ona przed nami całe bogactwo swoich uwikłań i zależności.

Taka postawa, przedkładająca dookreślanie i przewartościowywanie nad rezygnację i całkowite odrzucenie, jest perspektywą powracającą w omawianej monografii i w znacznym stopniu warunkuje jakość tych rozważań.

Niewątpliwym udogodnieniem, z którego twórcy publikacji skrupulatnie korzystają, jest także możliwość analizy zjawiska uwzględniającego dystans czasowy. Skutkuje on z jednej strony radykalnością rozpoznania i ujednoznacznieniem wielu, dotąd uznawanych za dyskusyjne, kwestii, a z drugiej propozycjami nowych, dotąd nieoczywistych, ścieżek interpretacyjnych.

W tę koncepcję dwutorowości wpisuje się m.in. tekst Agaty Stankowskiej. To, co Lidia Burska określała mianem performatywności typowej dla „badaczy, dla których inicjacja kulturalna oznaczała osvajanie świata według matrycy wielkich opowieści”¹², Stankowska radykalnie spersonalizuje i ukierunkuje:

Przyjrzyjmy się [...] kolejom performatywnego aktu krytyka [J. Błońskiego] wpisującego w historycznoliteracką narrację tezę, a lepiej byłoby powiedzieć: projekt (nigdy w rzeczywistości niedokończony), powołujący do życia „umowne” pokolenie „Współczesności”¹³.

¹¹ Wtrącenie A.T.

¹² L. Burska, „*Pokolenie*”..., s. 21.

¹³ A. Stankowska, „*Ogon komety*”..., s. 60.

Autorka dosadnie określa również skutki działań autora *Zmiany warty*: „Inteligentne lustro, jakie przed twórczością generacji postawił Błoński, musiało przynieść obraz bliski karykaturze”¹⁴. Wskazuje na świadome, nie zaś wynikające z niedomagań percepcyjnych i braku twórczych umiejętności, rezygnowanie z wydarzeń, które mogły stanowić „przeżycie pokoleniowe”. Wreszcie formułuje pytanie zachęcające do uruchomienia nowych, rewidujących, perspektyw: „Czy ta ocena [ocena pokolenia dokonana przez Błońskiego] nie była i nie jest – podziela ją przecież wciąż wielu badaczy – zbyt krytyczna?”¹⁵.

Postulaty zdystansowania się wobec głosów krytycznych kierowanych w stronę tytułowego pokolenia oraz konieczności sprobematyzowania zarzutów jednoznacznie obciążających jedną stronę relacji krytyk-literacki-twórca czytelnik odnajdzie także w innych tekstach z prezentowanego tomu. Anna Legeżyńska stwierdza: „Etyczny wymiar turpizmu poetyckiego, podobnie jak nurt prozy «lumpów», nie został doceniony ani przez Przybosia, ani przez krytyków akuszerujących liryce popaździernikowej”¹⁶. I dalej: „wmawiana kręgowi «Współczesności» apolityczność, odmowa zaangażowania okazuje się zarzutem małodusznym”¹⁷. Ewa Wiegandt z kolei konstatuje:

Trzeba więc zweryfikować wcześniejszy sąd, że to krytyka literacka stworzyła pokolenie '56 i pokolenie „Współczesności”. [...] kategoria pokolenia stawała się zarówno dla krytyków, jak i pisarzy kategorią poszerzającą autonomię twórcy i literatury¹⁸.

¹⁴Tamże, s. 65.

¹⁵Tamże, s. 57.

¹⁶A. Legeżyńska, *Współczesność – niedokończony projekt?*, [w:] *Pokolenie „Współczesności”*..., s. 45.

¹⁷Tamże.

¹⁸E. Wiegandt, *Pokolenie „Współczesności” a pokolenie '56*, [w:] *Pokolenie „Współczesności”*..., s. 15.

Niewątpliwie jednym z bardziej zajmujących sposobów organizacji tekstów w omawianym zbiorze jest, wspomniana wcześniej, konfiguracja, rozumiana jako problematyzująca rewizja, przemieszczenie elementów już istniejącej układanki (tu: w pewien sposób utrwalonego obrazu zjawiska zwanego pokoleniem „Współczesności”), uzasadnione m.in. świadomością badawczą kształtującą się wskutek zachodzącego dystansu czasowego. Wiele artykułów z omawianej monografii dostarcza przykładów skutecznego zastosowania wskazanej koncepcji.

W drugiej części książki *Pokolenie „Współczesności”*. *Twórcy. Dzieła. Znaczenie* czytelnik odnajdzie m.in. teksty, w których rozbudowano arsenał narzędzi przydatnych do opisu zjawiska, poszerzono spektrum zagadnienia, „instalując” w nim nowe elementy z zakresu teorii i historii literatury oraz korzystając ze zbioru motywów/toposów obecnych w kulturze od dawna, ale nie branych pod uwagę w kontekście niniejszego zagadnienia. Ich adekwatność ulegnie z kolei weryfikacji poprzez interpretację utworów literackich.

Dla przykładu, Agnieszka Polachowska proponuje sięgnięcie po motyw Narcyza. Według niej tak ukierunkowany tryb lektury aktywizuje nowe, nieznane dotąd, warianty interpretacji, co więcej, jest on dobrym uzupełnieniem mitów wymienianych przez Błońskiego i kategoryzowanych przezeń jako pokoleniowe¹⁹. Co więcej, stanowi wręcz najpełniejszą ich realizację, skupiając w sobie charakterystyczne cechy („poczucie odrębności i wyobcowania, zaburzone relacje erotyczne, bezsilność wobec rzeczywistości”). Konkluzja badaczki jest następująca: „użycie stałej obecności motywów narcystycznych w literaturze jako pewnego narzędzia in-

¹⁹Zob. A. Polachowska, *Narcyz(m) „Współczesności”*. *Próba odczytania prozy Ireneusza Iredyńskiego przez pryzmat motywów narcystycznych*, [w:] *Pokolenie „Współczesności”*..., s. 216.

terpretacyjnego pozwala odkrywać przesunięcia akcentów i znaczeń²⁰.

Równie ciekawą perspektywę proponuje Agnieszka Czyżak, koncentrując się na późnej twórczości Urszuli Koziół – wrocławskiej poetki, która „odżegnywała się od przynależności do pokoleniowej wspólnoty”²¹. Czyżak wykorzystuje potencjał tkwiący m.in. w zjawisku twórczości rozrachunkowej, okazującej się w tym przypadku sposobem na artystyczne ustosunkowanie się do tego, co minione. Dookreślając, do zjawiska, w którym, mimo wszystko, w jakiejś formie się partycypowało. W konsekwencji okazuje się, że pokolenie, po latach, funkcjonuje i dopomina się o uwagę, odnajdując sobie miejsce dyskretne, ale niezaprzeczalne. Powstaje w ten sposób, kolejny, tym razem artystyczny, jego obraz:

Jednak Urszula Koziół, kreując *ex post* wizję generacyjnej wspólnoty, nie mówi o znanym historykom literatury „przeżyciu pokoleniowym” [...]. Ma na uwadze wspólnotę egzystencjalnych doświadczeń o rozmaitej proveniencji, których suma zmienia się w możliwą do uwspólnienia wiedzę o świecie i własnej w nim pozycji²².

Przywołane artykuły z pewnością nie wyczerpują zbioru tekstów, które w omawianej publikacji zasługują na uwagę. Przeciwnie, należy je potraktować jako wprowadzenie do obiecującej całości, której niewątpliwą wartość stanowi nieograniczone spojrzenie na to, co było – spojrzenie z całą pewnością nieregresywne.

Na koniec należy dookreślić, że sygnalizowany podział na konfigurację i multiplikację nie ma w omawianej publikacji przebiegu jednoznacznie pokrywającego się z podziałem formalnym (I

i II część książki). Przeciwnie, w obu częściach tomu można odnaleźć ślady wskazanych form porządkowania wiedzy, choć w części *Znaczenia* element konfiguracyjny szczególnie absorbuje uwagę czytelnika. Wreszcie, proponowana klasyfikacja jest tylko jednym ze sposobów porządkowania teraźniejszych kierunków refleksji na temat tytułowego pokolenia.

²⁰Tamże, s. 224.

²¹A. Czyżak, „Klangor” z portretem pokolenia w tle – pożegnania Urszuli Koziół, [w:] *Pokolenie „Współczesności”* ..., s. 239.

²²Tamże, s. 247.

SŁOWA KLUCZOWE:

pokolenie „Współczesności”

POKOLENIE '56

krytyka literacka

ABSTRAKT:

Autorka artykułu *Pokole(nie) passé?* poddaje krytycznej analizie sposób, w jaki zagadnienie pokolenia „Współczesności” zostaje podjęte w publikacji z 2016 roku. Tło dla tych rozważań stanowi m.in. problematyzujący przegląd dziejów kategorii oraz sposób, w jaki teraźniejsza myśl badawcza odnosi się do już istniejących i często utrwalonych w świadomości odbiorczej poglądów. Badaczka proponuje dwa terminy porządkujące rozważania o kategorii pokolenia: multiplikacja i konfiguracja.

Jan Błoński

*performatywność***pokolenie dziś****NOTA O AUTORZE:**

Angelika Trzcińska – doktorantka w Zakładzie Literatury XX Wieku, Teorii Literatury i Sztuki Przekładu oraz nauczyciel języka polskiego w szkole podstawowej. Interesuje się kobietą poezją współczesną. W swojej pracy magisterskiej pisała o późnej twórczości Urszuli Kozioł, zaś rozprawę doktorską planuje poświęcić poznańskiej poetce – Bogusławie Latawiec. Wybrane publikacje: *(Interpretatora) kłopot ze starością*, w: *Interpretacja jako doświadczenie*, pod red. P. Śliwińskiego (Poznań 2015), *Siostra znanej siostry czy poetka nieusłyszana? Twórczość Barbary Czerwijowskiej*, w: *Twórczość niepozorna. Szkice o literaturze*, pod red. J. Grądział-Wójcik, A. Kwiatkowskiej i L. Marzec (Kraków 2015), *Odpominanie, czyli osiągnięcie równowagi*, „Odra” (2016, nr 1).