



Kenneth Goldsmith

Krzysztof Hoffmann

Ewa Kraskowska

Cezary Rosiński

Andrzej Skrendo

jesień | 2016

POETYKA

dodatków

Co takiego dodaje dzieło literackie do sytuacji, w której nieoczekiwanie pojawiło się poprzez dodatek i jako dodatek? Możliwość, sprawczość, niewyobrażalną bez niego szansę transformacji i przejścia ku czemuś zupełnie nowemu.

FORUM
POETYKI

FORUM OF
POETICS

Redaktor naczelny

Tomasz Mizerkiewicz

Redaguje zespół:

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

Redaktorzy wydawniczy:

Joanna Krajewska, Agata Rosochacka

Redaktorzy językowi

Cezary Rosiński – polska wersja językowa

Timothy Williams – angielska wersja językowa

Rada naukowa

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

prof. Andrea Ceccherelli (Uniwersytet Boloński, Włochy)

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

prof. Mary Gallagher (University College Dublin, Irlandia)

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

prof. dr hab. Inga Iwasiów (Uniwersytet Szczeciński)

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

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

Korekta

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 2016 (6) rok II | ISSN 2451-1404

© Copyright by „Forum Poetyki”, Poznań 2016

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

wstęp	<i>Poetyka dodatków</i>		s. 4
teorie	Kenneth Goldsmith, <i>Psychoparatekstualność życia codziennego</i>		s. 6
	Andrzej Skrendo, <i>Różewicz – praktyki dodatków</i>		s. 12
	Konrad Dominas, <i>Tekst i jego dodatki, dodatki i tekst – od supersystemu rozrywkowego do uniwersum kulturowego</i>		s. 24
	Piotr Pławuszcwski, <i>Nie tylko do archiwum. Wokół literackiego zdarzenia i filmowego dokumentu</i>		s. 34
praktyki	Piotr Gorliński-Kucik, <i>Przeprowadzka literatury</i>		s. 44
	Inez Okulska, <i>Od przekładu intersemiotycznego do produktów typu tie-in, czyli transmedialny storytelling jako strategia tłumaczenia</i>		s. 56
	Łukasz Żurek, <i>Dodatkowe problemy z historią Stefana Szymutki</i>		s. 68
słownik poetologiczny	Ewa Kraskowska, <i>Blurb</i>		s. 80
	Cezary Rosiński, <i>Zwiastun książkowy</i>		s. 84
archiwum poetologiczne	Helena Markowska, <i>„Dodatki” a kategoria jedności w poetyce klasycyzmu postanisławowskiego</i>		s. 90
krytyki	Krzysztof Hoffmann, <i>Pochwała filologii – Pawła Mackiewicza Sequel. O poezji Marcina Sendackiego</i>		s. 104

Poetyka dodatków

Formuła tego numeru „Forum Poetyki”, czyli „poetyka dodatków”, proponuje dyskusję nad tekstami i nietekstami towarzyszącymi dzisiaj utworom literackim. Do niedawna były one badane w dwóch paradygmatach. W obrębie szeroko pojętego strukturalizmu za modelowe mogło uchodzić ujęcie Gérarda Genette’a, który pisał o „paratekstach”, sumiennie badał ich różne odmiany i ustalał ich relacje z tekstem głównym. W ramach studiów poststrukturalistycznych mówiono za to zwykle, że są to suplementy, które po derridiańsku znosiły zamkniętość dzieła, kwestionowały centralność tekstu głównego, odwlekały w nieskończoność chwilę scalenia jego znaczeń.

Współczesne relacje tekstu głównego i paratekstów posiadają, jak się zdaje, intensywność wcześniej niespotykaną, która osiągnęła punkt krytyczny zachęcający do nowych analiz teoretycznych. Z jednej strony dzieło literackie straciło swoją nietykalność i jedyność, stało się wymienne, kompresowalne, zastępowalne przez gadżet, zwiastun książkowy, film a nimowany. Produkcja dodatków nie ustaje, sam utwór literacki bywa też oczywiście sam dodatkiem, czyli np. narratywizacją tego, co obejrzelśmy na ekranie. Wiąże się z tym przede wszystkim proces gwałtownej i nieraz agresywnej komercjalizacji, ale i niekiedy zwykła przyjemność używania struktury ulubionego dzieła, rozwijania jego imaginarium, przekodowywania go. Z drugiej jednak strony ten sam proces można ująć w zupełnie odmienny sposób. Dzieło przechodzące poprzez różnorakie dodatki w kolejne miejsca i sytuacje nie tylko jest przekształcane, ale i samo ujawnia swoją zdolność do transformowania. Jakkolwiek by nie było zmienione czy przekodowane potrafi nieraz stać się czynnikiem sprawczym, oddziaływać i sprowokować do działania. Nie jest przypadkiem, że przeczytać możemy dzisiaj świadectwo poety Kennetha Goldsmitha, który z grupą studentów dekonstruował Czerwoną tarczkę Williamsa, by stwierdzić na koniec, że nawet najdrobniejszy kawałek dzieła nadal posiadał swą niespożytą aktywność i moc sprawczą. Przypomina się także alternatywna historia mimesis opisana przez Horsta Bredekampa, który zauważył, że niekiedy oryginał poprzez kopie na niczym nie traci, lecz wręcz przeciwnie – kopie dodają coś do jego potencjału sprawczego. A co takiego dodaje dzieło do sytuacji, w której nieoczekiwanie zjawilo się poprzez dodatek i jako dodatek? Możliwość, sprawczość, niewyobrażalną bez niego szansę transformacji i przejścia ku czemuś zupełnie nowemu.

Kolejne teksty numeru można zatem czytać jako opisy współczesnego ścierania się zupełnie sprzecznych dążeń – przejmowania energii związanej z produkcją dodatków lub jej uwalniania się i aktywizującego działania w nieoczekiwanych miejscach. Kenneth Goldsmith rekonstruuje nasz współczesny psychoparatekstualny świat życia, by przy okazji zauważyć, że lektura Portretu damy Jamesa wydaje nas całkowicie na jego transformujący wpływ. Andrzej Skrendo analizuje niezwykle twórczą praktykę dodawania w poezji Tadeusza Różewicza, który cały czas sprawdzał zdolność przechodzenia tekstu w nowe miejsca. Nowy status dokumentu filmowego towarzyszącego zdarzeniom literackim (spotkaniom autorskim, slamom poetyckim i in.) pozwala Piotrowi Pławuszcowskiemu na rozpoznanie tych cech dodatków filmowych, które zachowują transformujące energie literatury oraz tych, które otrzymaną szansę artystycznej sprawczości zaprzepaszcza. Konrad Dominas opisał funkcjonowanie dzieła literackiego w rozbudowanych supersystemach rozrywki, które są niepokojącymi molochami przemysłu rozrywkowego. Jako analogia przemysł ów pozwala jednak Inez Okulskiej na zaskakujące spojrzenie na zagadnienia przekładu literackiego. Nowatorskie wykorzystanie możliwości istnienia dzieła poprzez dodatki pojawiło się, jak wskazuje Piotr Gorliński-Kucik, w ostatniej powieści fantastycznonaukowej Jacka Dukaja porzucającej medium książki papierowej. Problematyka dodatku stała się także głównym zagadnieniem utopijnego (i wciąż pobudzającego poznawczo) projektu filologicznego Stefana Szymutki, Łukasz Żurek podkreśla, że obsesyjnie rozwijane przez badacza przypisy do powieści historycznych Teodora Parnickiego stały się przyczyną jego interesującej klęski filologicznej. O mawiane h a słowo b lurb (Ewa Kraskowska) oraz zwiastun książkowy (Cezary Rosiński) ujawniają dawne i nowe sposoby medialnego produkowania dodatków. Na koniec zderza się refleksja o dodatkowym charakterze epizodów w dawnych poetykach klasycystycznych (Helena Markowska) z uwagami o najnowszej propozycji teoretycznej związanej z kategorią „sequelu” zastosowaną przez Pawła Mackiewicza w jego książce o liryce Marcina Senddeckiego (Krzysztof Hoffmann).

W ten sposób powstają dzisiaj równocześnie poetyka kulturowego podatku VAT (podatku od wartości dodanej przez literaturę) oraz poetyka literackich VAT – wartości dodanych przez transformacje.

Psychoparatekstualność życia codziennego

Kenneth Goldsmith

Przeglądałem właśnie *Parateksty* Genette’a w PDF-ie, gdy zdarzyła się zabawna rzecz. Przewijałem kolejne „strony”, kiedy nagle, około strony 160, PDF przestał wyświetlać zawartość. Następne trzysta stron było puste. Trudno sobie wyobrazić, by to samo zdarzyło się Genette’owi w czasach, gdy pisał swą książkę. Jeśli elektroniczne *glitche* pustoszyły tekst, wiedziała o tym zaledwie garstka geeków¹; PDF-y wtedy nawet nie istniały. Obecność tekstu była czymś, co Genette przyjmował za pewnik: otwieramy książkę i tekst w niej jest. Ta stabilność umożliwiła teorię paratekstów. Lecz co się dzieje, gdy tekst znika? Choć parateksty mogą istnieć bez tekstu, książka bez tekstu wykraczała poza horyzont Genette’a. Ale mogę się mylić – być może omawiał to na ostatnich trzystu stronach swojej książki. Nigdy się nie dowiem. W pewnym sensie pokaźna część tekstu Genette’a nabrała zatem w moim doświadczeniu paratekstualnego charakteru. Owa sytuacja okazuje się niezamierzonym proroctwem, jako że w XXI wieku tekst i jego konsumpcja to ostatnie rzeczy, jakimi się przejmujemy. Jest inaczej: samo pojęcie tekstualności stało się paratekstualne.

Kwestia ilości. Być może Genette nie mógł sobie wyobrazić, że będziemy posiadać tak potężną (na miarę epoki cyfrowej) ilość tekstów, których nigdy nie przeczytamy. Choć jego horyzont naukowy był rozległy, był też, co zrozumiałe, ograniczony, a w jego zasięgu mieściło się tylko to, co mogły pomieścić regały na książki. Dziś jesteśmy przytłoczeni ogromną ilością tekstów, których nigdy nie przeczytamy, co sprawia, że samo czytanie staje się paratekstualne wobec faktyczności artefaktu. Dysk twardy mam zabałaganiony pierdyliardami nieprzeczytanych PDF-ów i EPUB-ów; ściągnąłem je, ponieważ usługi wymiany plików pozwoliły mi to zrobić za darmo. Nie mogę uwierzyć, że rzeczy, za które dekadę lub dwie temu słono bym zapłacił, kosztują tylko tyle, co kliknięcie. Czy to najlepsze kopie? Nie. Tak jak mój PDF z Genette’em mają błędy, ale biorę je,

¹ Chcieliśmy zachować idiom tekstu, który oscyluje pomiędzy naukową precyzją a językiem potocznym i komputerowym slangiem. Dlatego też czytelnik znajdzie w tekście używane w języku polskim przez informatyków zapożyczenie *glitche* (a nie „usterki”, „błędy oprogramowania”) albo „geeków” (a nie „informatycznych zapaleńców”) [przyp. tłum.].

bo są za darmo. *Glitch* jest częścią ekosystemu wolnej kultury, wskazuje na użycie i odzwierciedla historię. Ślady technologii są śladami pierwiastka ludzkiego, paratekstualnymi elementami dodanymi do artefaktów kulturowych. Może nie jestem w stanie przeczytać mojego PDF-a, ale mogę być posiadaczem jego kopii – nawet i niedoskonałej – co sprawia, że czytanie (tekstualność) staje się paratekstualne wobec doświadczenia ściągnięcia pliku.

Słucham właśnie utworu Django Reinhardta pod tytułem *Improvisation* zrzuconego z longplaya *Swing From Paris*. Wyszukiwanie prowadzi mnie do paratekstualnej informacji dyskograficznej, że plik, którym dysponuję, jest zrzutem z małej dziesięciocalowej płyty wydanej przez London Records w 1954 roku, którą jakaś życzliwa dusza skonwertowała do formatu MP3 i podzieliła się plikiem. Nagranie przesyczone jest *glitchami* – szmerami, przeskokami i trzaskami. Choć nie zaprzepaszczają muzyki w taki sam sposób, w jaki PDF z Genette’em zaprzepaścił tekst, usuwają jej część (przeskok literalnie przeskakuje fragment utworu), a szmery i trzaski tworzą akustyczną warstwę pod całym nagraniem; to artefakty, których obecności Reinhardt nie zakładał. Dziesięciocalowemu longplayowi, w jego oryginalnym formacie towarzyszyła mnogość materiałów paratekstualnych – naklejka wytwórni, okładka, książeczka itd. – ale wszystkie zniknęły, gdy ściągnąłem go jako MP3. *Improvisation* jest zatem dryfującym artefaktem, czymś co nazywam „nagim medium”, pozbawionym pochodzenia, wyrwanym z pierwotnego kontekstu, to znaczy, pozbawionym paratekstów. W taki sposób większość kulturowych artefaktów trafia dzisiaj na nasze dyski. Lecz wobec braków tradycyjnej paratekstualności, wyłaniają się nowe parateksty, związane ze sprzętem – sieci, serwery, platformy dystrybucji, oprogramowanie.

Gdy artefakt trafia na mój pulpit, nosi w sobie historię kogoś innego. Każde zadrapanie i przeskok wskazuje na rozlany kieliszek wina albo paznokiec przebiegający w poprzek rowków podczas niezdarnej próby zamocowania płyty na trzpieniu. Mogę podjąć się psychogeograficznej rekonstrukcji historii owego MP3 – tego, w jaki sposób zostało zadrapanie – ale to wszystko mrzonka. Tak naprawdę nie mam pojęcia. Moja romantyczna rekonstrukcja i królicze nory pamięci, w które w rezultacie wpadam, to psychoparateksty. Z czasem, tak samo jak psychogeografia, owe psychoparatekstualne elementy stopiły się z moim życiem. Z czasem zadrapania na mojej kopii *Improvisation* stały się moimi zadrapaniami. Wraz z tym, jak kawałek Django mości się w moim życiu – jako ścieżka dźwiękowa podczas długich podróży autobusem albo w tle rozmowy podczas wieczornego przyjęcia – owe przeskoki i zadrapania stają się *moimi* przeskokami i zadrapaniami, jakby powstały w okolicznościach mojego życia. Owe parateksty są teraz jego pierwszoplanową ścieżką dźwiękową. Jako że przy raz pobranym MP3 nie da się już majstrować – pewnie nie podejmę nawet prób czyszczenia go – owe skaży stały się trwałymi cechami.

Chodźmy krok dalej: owe zadrapania są psychoparatekstualnymi portalami do mojej historii, dźwiękami mojej młodości. Gdy byłem młody, dźwięk nigdy nie był „czysty”; kasety magnetofonowe topiły się w upalne letnie dni na samochodowych deskach rozdzielczych, wypaczając *Led Zeppelin IV* w polifonie rodem ze Stockhausena. Radio nadające Ronettes na długich falach i na cały regulator uporczywie wypełnione było szumem; gdy wjeżdżałem do tunelu na autostradzie, gubiłem dźwięk kompletnie, tak jak straciłem fragment PDF-a z Genette’em. Kładłem płyty Beatlesów jedna na drugiej na trzpieniu gramofonu, przez co, spadając na siebie, nawzajem się niszczyły; tak jak *Mémoires* Deborda i Jorna niszczyły książki stojące obok

na półce². Gdy *Revolver* kładłem na *Sgt. Pepper's*, spotkanie dwóch powierzchni przyniosło wzajemną destrukcję; prawie jak w sado-maso, każda z radością nosiła blizny przeżytego za obopólną zgodą zbliżenia. Gdybym chciał zrobić własny plik MP3 z owych nagrań, ich indywidualny zbiór zadrapań, byłby znakiem ich wyjątkowości. Oficjalne wersje *Revolver* sprzedawane jako MP3 są identycznie czystymi kopiami, którym brakuje tego bogactwa paratekstualnych ekosystemów. Dłoń każdego użytkownika dzielącego się plikami, powielając ich skazy, ponownie wpisuje paratekstualność w artefakt.

Skoro tak, to czy możemy powiedzieć, że nostalgia stanowi paratekst dla każdego doświadczenia? Jadę przez Long Island, przeskakuję stacje radiowe i nagle, ni z tego, ni z owego, leci *Wendy Beach Boys*. Zostaję natychmiast wyrwany z tekstu roku 2016 i wrzucony w moją paratekstualność lata 1976 roku. Wciąż prowadzę samochód w roku 2016, ale staje się to paratekstualne/peryferyjne wobec fali nostalgii wywołanej przez piosenkę, która teraz jest na pierwszym planie. Myśli gnają mi przez głowę, od dziewczyny, z którą chodziłem tamtego lata, przez sagę Briana Wilsona, po ostatni wywiad z Mike'em Love, znaleziony i przeczytany na Facebooku. Dwie minuty i szesnaście sekund później jestem z powrotem w teraźniejszości, skupiony na drodze, a paratekstualne echo *Wendy* wciąż gra w mojej głowie.

Czy możemy więc powiedzieć, że jesteśmy post-paratekstualni? Przyswoiliśmy wszystko, czego nauczył nas Genette, a mimo to zawieszamy nasz sceptycyzm i ulegamy przezroczystości wielkiej sztuki, osuwając się we wspomnienia i nostalgię. Kilka tygodni temu spontanicznie wziąłem z półki *Portret damy* Henry'ego Jamesa. Pochłonął mnie i nie byłem w stanie go odłożyć. Mimo lat spędzonych w cyfrowym zanurzeniu i metakrytycznego komentarza, zatraciłem się w tej książce, jakby był rok 1955. Jasne, miałem przy sobie telefon i od czasu do czasu zerkałem na powiadomienia z Twittera, ale Henry James półtora wieku później, mimo napływu teorii krytycznej i technologicznych rewolucji – których większości sam doświadczyłem – nadal mnie powala. Mimo krytycznego sceptycyzmu, wciąż omdlewam w obliczu wielkiej sztuki. Choć każdą książkę można zdekonstruować, niektóre opierają się takim zabiegom. Kiedyś próbowaliśmy z grupą studentów popsuć *Czerwoną taczkę* Williama Carlosa Williamsa, używając internetowych silników kierujących teksty. Nieważne jak bardzo tekst był rozbity, nadal chodził tak, jak zaplanował to Williams. Mogliśmy go zdekonstruować, ale nie mogliśmy go zniszczyć. Niektóre dzieła po prostu są odporne. Czasem treść pozostaje treścią.

Przypomina mi to czas, gdy mieliśmy z żoną pierwsze dziecko. Mimo wielu lat praktykowania feminizmu, kiedy przyszło co do czego i się ono zjawiało, uwidoczniły się zasadnicze różnice między płciami. Wszystko to przynajmniej tymczasowo poszło w odstawkę i zaczęły obowiązywać bardzo tradycyjne role genderowe. Nigdy nie zapomnieliśmy o naszym feminizmie i wróciliśmy do niego później, gdy już mogliśmy złapać oddech, ale na co najmniej dwa lata zawiesiliśmy naszą podejrzliwość. Choć mogłem do upadłego negować czytelność i kontekst, koniec końców zdarzają się sytuacje, kiedy wszystko to się rozmywa. Czyż nie jest tak, że nie jesteśmy tylko albo tacy, albo inni, że stanowimy raczej mieszaninę radykalnie sprzecznych impulsów? Mimo mnogości systemów dostarczania treści, technologii i interfejsów, gitara Django Reinhardta i słowa Henry'ego Jamesa nadal trafiają w dziesiątkę, rozbijając

² Okładka rzeczony książki wykonana była z papieru ściernego [przyp. tłum.].

wszystkie mury, które wokół nich wzniosłem. Genette odegrał kluczową rolę w uwidacznianiu tego, co było wcześniej niewidoczne, tak jak Cage albo Duchamp. Jednak tak jak w przypadku Cage’a czy Duchampa, możemy dostosowywać doświadczenia konsumpcji kultury, kręcąc gałką zależnie od charakteru każdego z nich. Mimo tego wszystkiego, co wiemy o Duchampie, nadal sikamy do pisuarów; mimo wszystkiego, co wiemy o Cage’u, nadal zakochujemy się w popowych piosenkach; mimo wszystkiego, co wiemy o Genetcie, nadal zatracamy się w lekturze. Skoro parateksty mojego MP3 zostały spłaszczone, czy możemy powiedzieć, że cyfrowość spłaszcza palimpsesty na rzecz kompresji? Czy pamięć jest paratekstem artefaktu? (Być może od zawsze tak było.)

Pójdźmy jeszcze o krok dalej i stwierdźmy, że technologia mobilna zmienia przestrzeń realną w paratekst. Świat wycofuje się na drugi plan; to pracujący w tle silnik, podrzędny do tego stopnia, że real staje się narzędziem w służbie tego, co cyfrowe. Na moim ekranie wyświetla się content, a cała reszta – w tym osoba siedząca przy mnie, też wgapiona w swój smartfon – staje się paratekstem. Jestem znacznie bardziej zainteresowany osobą, z którą esemesuję, niż osobą siedzącą obok mnie, a która sama też mnie sparatekstualizowała na rzecz kogoś fizycznie oddalonego. Czy możemy wobec tego powiedzieć, że z powodu smartfonów przestrzeń trójwymiarowa stała się paratekstem przestrzeni dwuwymiarowej? W niespodziewanym zwycięstwie Greenbergowskiego modernizmu płaskość ekranu stała się bardziej realna i prawdziwa niż geografia. Mapa rzeczywiście stała się terytorium. Informacja wyparła fizyczność.

Szukam słowa, które mogłoby opisać w realu grę pomiędzy pierwszym planem (przedmiotem) a tłem (paratekstem), jaka zdarza się w fotografii. Istnieją obiektywy i filtry, które skupiają ostrość na przedmiocie, podczas gdy całe tło zostaje rozmyte, co jest, jak sądzę, dobrą metaforą paratekstualności poza granicami strony. Możliwość zmiany ostrości pomiędzy pierwszym planem a tłem to przesuwalna paratekstualność. Stoimy tutaj w rozkroku pomiędzy tym, co informacyjne, a tym, co fizyczne. W tej chwili siedzę w poczekalni na lotnisku i piszę ten tekst na laptopie. Jasno świecący komputer w pełni skupia moją uwagę (wzrokową, fizyczną i intelektualną). A jednak ta przestrzeń jest wypełniona elementami paratekstualnymi: grupką mężczyzn, którzy niedaleko cicho rozmawiają, otaczającymi mnie dźwiękami lotniska, architekturą tego miejsca, różnymi elementami dekoracyjnymi i oświetleniowymi, i tak dalej, aż po sieć wi-fi, do której jestem podpięty; nawet krzesło, na którym siedzę, jest paratekstem tego eseju. Żyjemy w rysunku M.C. Eschera; zamieszkujemy czterowymiarowy sześciąt, który jednocześnie zwija się w sobie i rozszerza. Gra pomiędzy znaczącymi i znaczonymi ciągle trwa – niespokojnie morfują one pomiędzy tekstem i paratekstem, co odsyła nas na powrót do słabego punktu teorii Genette’a, to znaczy do założenia o istnieniu jakiejś stabilności. Przeciwnie, wraz z tym, jak parateksty stają się tekstami, a teksty przechodzą w parateksty, grunt wciąż osuwa się nam spod stóp i podobna rzecz dzieje się też ponad naszymi głowami.

przekład z języka angielskiego: Krzysztof Hoffmann i Weronika Szwebs

SŁOWA KLUCZOWE:

psychoparatekstualność

ABSTRAKT:

Artykuł opisuje doświadczenie psychoparatekstualności we współczesnym życiu codziennym. Na wybranych przykładach autor pokazał, w jaki sposób liczne zindywidualizowane, często przypadkowe dodatki do dzieł i tekstów występujące w używanych kopiach stają się tekstami właściwymi dla czyjegoś świata życia. Pozwala to na dalsze twierdzenie, iż we współczesnym środowisku medialnym paratekstualna stała się cała rzeczywistość wobec tekstów zjawiających się na ekranach laptopów i smartfonów.

parateksty

życie codzienne

NOTA O AUTORZE:

Kenneth Goldsmith jest autorem trzynastu książek poetyckich. Naucza sztuki pisania na Uniwersytecie Pennsylvanii. W maju 2011 r. został zaproszony przez Prezydenta Obamę do wystąpienia na Świącie Poezji Amerykańskiej zorganizowanym w Białym Domu, gdzie także przeprowadził warsztat poetycki dla Pierwszej Damy Michelle Obamy. W 2013 roku został Poetą Laureatem Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Nowym Jorku. Jego ostatnia książka, *Marnowanie czasu w Internecie*, zawiera refleksje o kulturze cyfrowej.

Różewicz

– praktyki dodatków

Andrzej Skrendo

Praktyki dodatków? A może na odwrót: praktyki odejmowania? Co się dzieje, kiedy Różewicz dodaje? Czy to dodawanie daje jakieś, pozwalające się obliczyć, sumy, czy może raczej – rodzi różnice? I jak te różnice pracują? I dlaczego sumy nie pozwalają się zsumować? Oto kilka pytań na początek. Zaczniemy jednak inaczej – zaczniemy od początku.

Tadeusz Różewicz dodaje. Jednak, jeśli się dobrze przyjrzeć, nie wiadomo co? Jeśli nie wiadomo co, to stopniowo, wraz z dodawaniem, coraz mniej wiemy, do czego? Jeśli nie wiemy lub coraz mniej wiemy, co dodaje do czego, narasta podejrzenie, że nie dodaje, lecz odejmuje. Dodaje, czyli odejmuje, a im więcej dodaje – tym bardziej zdaje się odejmować. A zatem – Różewicz odejmuje.

Tadeusz Różewicz odejmuje. Jednak nie jest jasne, od czego. Skoro nie jest jasne od czego, powoli, wraz z odejmowaniem, coraz mniej wiadomo, co odejmuje. Skoro pozostaje niejasne, co odejmuje, rodzi się pytanie o to, czy aby na pewno odejmuje, bo może dodaje? Odejmuje, czyli dodaje. A zatem – Różewicz dodaje.

Raz jeszcze: Różewicz dodaje. Dodaje do wierszy opublikowanych fotograficzne odbitki ich rękopisów lub pokreślonych maszynopisów. Do wierszy opublikowanych inne opublikowane pod tym samym tytułem. Do tomików te same tomiki. Do wyborów wierszy te same wybory. Do słów – zdjęcia i rysunki. Do druku głos. W efekcie – odejmuje. Odejmuje, bo dodaje w taki sposób, że to, do czego dodaje, upodabnia się do tego, co jest dodawane. Dodając dodatek (na przykład: zmienioną wersję tekstu już opublikowanego), doprowadza do tego, że znika to, do czego został on dodany (powiedzmy umownie: oryginał). Czy można odejmować – bardziej? Bardziej odejmująco – i bardziej dojmująco?

W Różewiczowskich praktykach dodawania rozstrzygające znaczenie ma nie to, że Różewicz często publikuje przed-teksty swoich tekstów – to się zdarza, choć u innych pisarzy zwykle z dużo mniejszą częstotliwością; nie to, że wydał taką książkę, jak *Historia pięciu wierszy* (Wrocław 2011), w której zamieścił zestawy rękopisów swoich kilku utworów – takie ciekawostki biblio-

logiczne też nie są niczym nadzwyczajnym; nie to, że opublikował *Wiersze przeczytane* (Wrocław 2014), wybór, któremu towarzyszy płyta z wygłaszanymi przez poetę wierszami zawartymi w tym wyborze – to robili wcześniej inni, na przykład Czesław Miłosz. Te wszystkie przedsięwzięcia są oczywiście istotne, mają znaczenie, ale właściwy sens uzyskują w zestawieniu z innymi działaniami Różewicza. Kluczowy okazuje się fakt – pozostający w kontrze wobec zwyczajów filologicznych, tradycji tekstologicznej i konwencji edytorskich – że książkowa publikacja utworu poetyckiego nie kończy pracy autora nad tymże utworem. Nie przerywa roboty nad nim. Nie skutkuje porzuceniem wiersza, lecz – na odwrót – prowokuje powroty do niego. Tak powstają jego kolejne wersje, które podlegają publikacji. I teraz dochodzi do ważnej zmiany: następujące po sobie wersje stopniowo przestają być wersjami i stają się czymś innym. Kłopot w tym, że nie bardzo wiadomo, czym? Kolejnymi oryginałami? Być może – ale co wówczas dzieje się z tak zwanym oryginałem? Oba te pojęcia – oryginał i wersja – niejako rozwarstwiają się.

Oczywiście, można (choć prawdę mówiąc – właśnie nie można) całą tę sprawę załatwić stwierdzeniem, że wielki poeta powiela się i staje się tym samym coraz mniej wielki, a może nawet – coraz mniej poetą. Ale wolno również uczynić inaczej: próbować razem z Różewiczem – i za jego zachętą, bo o tego rodzaju zachętę Różewiczowi idzie – przemyśleć raz jeszcze to, co uznajemy za kryterium oceny wysiłku pisarskiego. W szczególności kategorii oryginalności i wtórności, zerwania i kontynuacji, eksperymentu i tradycji. Krótki rzut oka na te trzy opozycje (a mogłoby być ich dużo więcej) pokazuje, że to, co robi Różewicz, nie sytuuje się za każdym razem po tej samej ich stronie albo nawet z trudem daje się w ramach tych opozycji usytuować – a okoliczność ta powinna dawać do myślenia. Podobnie zresztą jak fakt, że kolejne „wersje” przez Różewicza „dodawane” (używam cudzysłowu, bo już wiemy, że to dodawanie nie sumuje się, lecz wnosi różnice) nie są zwykle artystycznie gorsze od „oryginału”. Podobnie jak opublikowane wersje rękopiśmienne: niekiedy nawet, a prawdę mówiąc – dość często, wydają się one co najmniej równie dobre jak ta postać wiersza, którą przybrał on w druku.

Jak zatem nazwać to, co nie ma nazwy, i co wytwarza Różewiczowska praktyka dodatków? Może – bo to coś jest mnogie – *wiązkami wierszy*? Powiedzielibyśmy wtedy, że *wiązka wierszy* to grupa utworów połączonych relacjami podobieństwa rodzinnego (pokrewieństwa, ale także i powinowactwa), związanych ze sobą za pomocą różnych (niekiedy niejednoznacznych) decyzji autorskich lub wydawniczo-autorskich i występujących na tych samych prawach. W takich wiązkach przedteksty znajdują się razem nie tylko z po-tekstami, czyli z różnymi „wersjami” utworu pochodzącymi z różnych wydań, ale także z przekładami. Status Różewiczowskiego oryginału, a raczej „oryginału”, jest bowiem taki, jak status przekładu – który, jak wiadomo, stanowi serię, i to serię otwartą.

Owa otwartość ma kluczowe znaczenie. *Wiązki wierszy* są otwarte nie tylko w tym sensie, że póki żył autor, mógł zawsze coś do nich dodać (lub ująć); nie w tym, że istnieje jeszcze jakaś liczba, liczba skończona, takich wiązek do wykrycia lub ułożenia; ale w tym, że proces ich układania i sortowania jest, potencjalnie i teoretycznie, równie otwarty, jak proces układania nowych wyborów wierszy. Nie ma bowiem wyraźnej granicy – wprawdzie może być ona ustanowiona, ale zawsze mniej lub bardziej arbitralnie – między jedną wiązką a inną.

Dlaczego nie ma? Z wielu powodów. Bo Różewicz tworzy książki podwójne: „na nowo” pisze *Kartotekę* (1960), dając *Kartotekę rozrzuconą* (1997); *zawsze fragment* (1996) otrzymuje „uzupełnienie”

lub „rozwinięcie” w formie tomu *zawsze fragment. recycling* (1998); zaś *Płaskorzeźba* (1991) zostaje niejako „podwojona” od wewnątrz poprzez „dodanie” do każdego wiersza jego „wcześniejszej”, pokreślonej wersji rękopiśmiennej. Zwróćmy uwagę na pracę cudzysłowu w naszym opisie. Różewicz pisze „na nowo” tylko w cudzysłowie, bo wcale nie jest jasne, czy w przypadku *Kartoteki rozrzuconej* mamy do czynienia z tą samą sztuką, *Kartoteką*, tyle że zmienioną, czy z inną sztuką, tyle że do *Kartoteki* podobną. Tomy *zawsze fragment* i *zawsze fragment. recycling* coś bez wątpienia wiąże, ale rozstrzygnięcie, czy mamy w tym wypadku do czynienia z uzupełnieniem, rozwinięciem, czy może z czymś zupełnie innym, jest rzeczą wybitnie niejasną. Niejasną nie w tym sensie, że daje się ostatecznie rozstrzygnąć w wyniku skrupulatnych badań i rzecz tylko w tym, aby je podjąć, ale niejasną z tego powodu, że można ją jedynie uzasadnić, lepiej lub gorzej, w toku interpretacji, która *zawsze* – skoro jest interpretacją – podlega kolejnej interpretacji. Powiedzenie, że w *Płaskorzeźbie* do oryginałów wierszy dodano ich rękopisy, nie jest – wbrew pozorom i wbrew naszym przyzwyczajeniom – opisem, ale daleko idącą – i, moim zdaniem, nienajlepszą – interpretacją. Stawką przedsięwzięcia Różewicza jest bowiem to, żebyśmy uświadomili sobie, że nie wiadomo, co się w czym odbija: rękopis w oryginale czy oryginał w rękopisie? I czy w ogóle mamy tu do czynienia z relacją odbicia? Chodzi o to, żebyśmy pomyśleli, że nie jest po prostu tak (i tylko tak; i przede wszystkim tak), iż „dodając” do wersji drukowanej pokreślony rękopis/maszynopis (nigdy – zwróćmy uwagę – napisany ręką poety czystopis!), Różewicz chce nam pokazać „tajemnice warsztatu”. Zaświadczyć o tym, jak trudna jest jego praca. Nauczyć pisania. Zachęcić lub zniechęcić (ileż pracy, ileż poprawek!) do podjęcia twórczości literackiej. Nie przez przypadek, jak dowiadujemy się ze wstępu Bogusława Michnika do *Historii pięciu wierszy*, Różewicz odrzucił (jako „mało skromny”, s. 7) pomysł nazwania tej książki tytułem *Lekcja poezji*. Wybrał słowo „historia” dlatego, że jest to słowo neutralne, ale też i dlatego, jak wolno mniemać, że historia, wbrew tu i ówdzie rozsiewanym pogłoskom, to coś, co się nie kończy. W czym więc rzecz? Chodzi o to, żebyśmy wyobrazili sobie, że rękopis ze skreśleniami nie jest wcześniejszą i mniej doskonałą wersją utworu drukowanego, ale że utwór drukowany to swego rodzaju zubożona, jedna z możliwych, równoprawna – wśród innych rękopisów i innych „wersji” drukowanych – postać wiersza. Pomyślmy inaczej niż zwykle. Różewicz uchodzi za mistrza formy maksymalnie skondensowanej, dążącej, jak to się często mówi, do milczenia – a to znaczy, że jego praca polega na oczyszczaniu wiersza z tego, co zbędne. Tak, aby w momencie publikacji osiągnął on stan doskonały. I za to się go chwali. I chwali nadal za to samo, gdy dalej „oczyszcza” i „czeluje” – pracując nad wierszami już opublikowanymi. Tylko czy ta druga pochwała nie unieważnia poprzedniej? Czy można chwalić za oba te działania równocześnie? Jeśli nie, to może należy zmienić perspektywę? Uznać, że przerabiając wiersze już opublikowane, Różewicz sugeruje, że ujawnia swe rękopisy nie po to, aby pokazać, jak wiele odrzuca, ale że właśnie niczego odrzucić nie chce, lecz wszystko – każdą wersję każdego wiersza – chciałby zachować. I że nie wybiera między nimi, lecz tylko czasem nie ma innego wyjścia...

Być może zatem Różewicz chce nam powiedzieć mniej więcej tyle: mój tekst jest *zawsze tekstem wielorakim*, znajduje się w ruchu, ale nie do przodu, ku jakiemuś celowi, ale we wszystkich kierunkach jednocześnie i w nieprzewidywalny sposób. Nie wynika stąd, że ruch ten jest chaotyczny, ale jedynie – że wielokrotnie zdeterminowany. Nie należy go zatrzymywać, lecz zamiast tego ustalać determinacje, określać okoliczności, rozpisywać uwarunkowania. Rękopis nie jest żadną potencją, z której usiłując wydobyć ten jedyny, idealny kształt wiersza, ale jest elementem pewnej sieci – z jednej strony – i siecią sam w sobie, z drugiej; siecią, w której krąży sens. Krążenie to nie jest zamknięte, lecz przeciwnie: zmienia się przy najdrobniejszej zmianie kontekstu. A ja umiem i lubię zmieniać konteksty...

Jeśli tak, to powinniśmy teraz zapytać, jak zmienia się kontekst i co zmienia jego zmiana, a także, jak wymieniają się konteksty i jakie zmiany wprowadza ich wymiana? Z pierwszą sytuacją mamy do czynienia, na przykład, wtedy, gdy zostaje przerobiona kompozycja tomiku wierszy. Z drugą, gdy przybywa do niego (a jest to szczególnie uderzające, gdy mamy do czynienia z nominalnie nowym tomikiem) wiersz umieszczony pierwotnie w tomiku wcześniejszym, a więc (nominalnie) stary. Czy ten stary „postarza” nowe, czy nowe odnawiają stary? Za każdym razem jest inaczej, nie ma jednej odpowiedzi – i mamy tego rodzaju przypadków bardzo dużo. Dość powiedzieć, że do tomu *zawsze fragment. recycling* w edycji z *Utworów zebranych* (UZ, *Poezja* 3, 2006) nie weszło 19 wierszy z jego pierwodruku z roku 1998: tym samym zostało ich 15, mniej niż połowa. Niekiedy wymiana kontekstu oznacza przeniesienie z gatunku do gatunku lub z rodzaju do rodzaju (czasem z wszystkich po kolei: wiersz *Od jutra się zmienię* z *zawsze fragment. recycling*, najpierw był częścią *Kartek wydartych z dziennika* – pod tytułem *To się zaczęło 28 września 1992 roku*: to jego pierwszy wers – a potem dramatu *Kartoteka rozrzucona*). Owo przenoszenie wywołuje niekiedy potrzebę „dopasowania” wiersza do nowego kontekstu: zostaje on więc „poprawiony” (czasem z zachowaniem pierwotnej daty powstania). Niekiedy swego rodzaju luka w nowej całości zieje tak bardzo, że aby ją „zapchać”, Różewicz wyrywa fragment z innego tekstu, umieszcza w pustym miejscu, i tym samym czyni z fragmentu nową całość. Jak w *Matka odchodzi*. Ale to tylko przykłady. Nie sposób wynotować w tym miejscu wszystkich zabiegów, ale jest też tak, że nie ma takiej potrzeby. Nie będę chyba w błędzie, jeśli powiem, że dziś niemal każdy piszący o Różewiczu musi sobie zadać pytanie, jaki status ma tekst, na którym operuje i z jaką – by tak rzec – mnogością ma do czynienia. Świadomość osobliwego statusu tekstu Różewicza stosunkowo szeroko się rozpowszechniła, choć – rzecz jasna – różne wydobywa się z niej konsekwencje. W mojej ocenie, nie dość radykalne, a w każdym razie – mniej radykalne niż wyciągał sam Różewicz.

A robił on inne jeszcze, zastanawiające rzeczy. W wierszu *Drzwi* przeniósł z powrotem na grunt polszczyzny formułę z przekładu własnego tekstu: „nic / nie widzę” (UZ VII, *Poezja* 2, 324), w przekładzie angielskim „I see / nothing”¹, „widzę / Nic” w *Matka odchodzi* (UZ XI 63). Pozwalał swemu tłumaczowi na niemiecki, Karlowi Dedeciusowi, na tak daleko idące zmiany w kształcie utworów, które następnie zostały poddane przekładowi, że można by zaryzykować stwierdzenie, że Dedecius niejako dysponował własnymi oryginałami². Opublikował m.in. trzy wydania *Twarzy* (1964, 1966, 1968), trzy wydania tomu *Na powierzchni poematu i w środku* (1983, 1989, 1998), trzy wydania *Uśmiechów* (1955, 1957, 2001), nie wspominając o całej serii recydingowych książek wydanych w ostatnich 25 latach życia, wśród których szczególne miejsce zajmują wieloautorskie (w istocie) antologie *Matka odchodzi* (2001, 2004) oraz *Nasz Starszy Brat* (1994, 2004) – tym samym całkowicie zatarł granice między nowym tomikiem poezji, wznowieniem, drugim (zmienionym) wydaniem tomiku, tematycznym wyborem wierszy, wyborem wierszy, antologią. Nie wspominając o notorycznie krzyżujących się nawzajem i na liczne sposoby kolejnych wydaniach dramatu, prozy i esejów (zob. np. cztery wydania *Przygotowania do wieczoru autorskiego*: 1971, 1977, 1990, 2004). Zabiegi te niebywale komplikują śledzenie chronologii pisarstwa Różewicza i wszelkie ustalenia periodyzacyjne, tym bardziej że autor ten słynie z tego, iż pisze swe teksty przez dziesięciolecia. Oznacza to, że Różewicz mówi: w moim dorobku nie ma

¹ T. Różewicz, *Selected poems*, przeł. A. Czerniawski, posłowie T. Paulin, J. Pieszcachowicz, Kraków 1991, s. 145.

² Zob. szkic *Szczególny rodzaj nieprzekładalności* w mojej książce *Przedem Różewicz*, Warszawa 2012.

wierszy ani nowych, ani starych; stary wiersz staje się nowy, w nowym kontekście, a nowy może w każdej chwili okazać się stary, zależnie od kontekstu. Moje wiersze, tak jak nie mają stałej i jednej postaci, tak nie mają stałego znaczenia, lecz napełniają się nim lub są z niego wydrążane.

Owego ruchu nieustannej wymiany tożsamości nie kwestionuje w żadnym razie żadne wydanie zbiorowe Różewicza. Były trzy (*Poezje zebrane*, 1971 (wyd. 2 – 1976), *Sztuki teatralne*, 1972, *Proza*, 1973; *Poezja*, t. 1, 2, 1988, *Teatr*, t. 1, 2. Wyboru dokonał autor. Wstępem poprzedził J. Kellera, 1988, *Proza*, t. 1, 2, 1990; *Utwory zebrane* [12 tomów], 2003–2006), a każde z nich – szczególnie trzecie i ostatnie – stało się okazją nie do potwierdzenia jakiegoś kanonicznego kształtu twórczości, lecz do radykalnego zakwestionowania większości pewników. Przypomnijmy tylko, że Różewicz zaczął od tego, że po raz kolejny gruntownie przerobił swój debiutancki tom *Niepokój* z roku 1947³. *Dzieła zebrane* nie tyle zatem zamykają cokolwiek, ile otwierają wszystko: nie kończą, lecz na nowo zaczynają, choć nigdy od początku.

Efekt jest wielce osobliwy: wiersze w postaci *wariantów bez oryginału*. Różewicz okazuje się chyba jedynym pisarzem w nowoczesnej literaturze polskiej, który świadomie tak skonstruował swe dzieło, aby jego wiersze pojawiały się w wielu równorzędnych wersjach (nie są to już zatem wersje, lecz co najwyżej „wersje”). Oznacza to, że każdy może sobie wybrać wydanie, z którego chce korzystać, i wydobyć tę postać wiersza, która najbardziej mu się podoba – napisać o niej szkic, zamieścić w antologii, wysłać w mejlu do ukochanej... Każda wersja jest równie dobra, przynajmniej w założeniu, i każdy użytek, jaki z niej czynimy – przynajmniej teoretycznie – równie uprawniony. Niezwykle ciekawie pisze o strategii twórczej Różewicza jego wydawca, Jan Stolarczyk, w *Uwagach edytorskich do Historii pięciu wierszy*:

Wychodząc poza *Historię pięciu wierszy* napomknę, że autor niekiedy przywraca wykreślone słowa czy większe całości, a potem je znów opuszcza. Bywa, iż po pewnym czasie dopisuje coś czy skreśla na wersji, którą właśnie znalazł na biurku, tworząc kolejny wariant utworu. Sporo zmian (łącznie z tytułami) wprowadził w dawnych wierszach podczas układania *Utworów zebranych*. Wydawcy, interpretatorzy korzystają z rozmaitych wydań, stąd w antologiach, czytankach spotyka się różne odmiany tego samego utworu⁴.

A dalej, co może jeszcze istotniejsze, Stolarczyk zauważa: „nie mamy tu do czynienia z procesem «urabiania» formy, lecz ponowieniem jednej z wcześniejszych wybranych przez autora wersji”⁵. By być dokładnym: uwaga ta wprawdzie odnosi się do drugiego wydania *słowa po słowie. nowego wyboru wierszy* (2003), ale śmiało można odnieść ją do całego dzieła Różewicza.

Nie ma co ukrywać: podoba mi się, ten nieco nonszalancki, ton Stolarczyka. Różewicz zmienia swoje wiersze – wcale to nie znaczy, że ściga umykający ideał, lecz bierze do ręki to, co mu się nawinie. Poprawek nie traktuje z nabożeństwem: zrobi je, potem wycofa, albo i nie, albo w jakimś zakresie utrzyma, a w innym nie, na dłuższy czas, ale może i na krótszy... Kto wie... Jeden interpretator weźmie taką postać wiersza, inny inną... Jeden antologista wybierze to,

³ Zob. mój tekst *Przepisywanie Różewicza*, [w:] tegoż, *Przedem Różewicz*, Warszawa 2012.

⁴ J. Stolarczyk, *Uwagi edytorskie*, w: T. Różewicz, *Historia pięciu wierszy*, Wrocław 2011, s. 100.

⁵ T. Różewicz, *Historia pięciu wierszy*, Wrocław 2011, s. 100.

drugi co innego, choć niby obaj wybierają wciąż to samo... Nawet w czytankach dla dzieci wiersze Różewicza mogą występować w różnych odmianach, nigdzie nie skrywając swej postaci nieodmiennej i zmieniać się nie dając... Nie teleologiczny proces, nawet nie proces bez teleologii, jest obrazem Różewiczowskich *tekstów wielorakich*, lecz kapryśna, ale i uparta – wytwarzająca skomplikowane struktury – *praktyka ponowienia*. Od ponowienia do ponowienia: oto rytm Różewicza.

A skoro jesteśmy przy Stolarczyku, to jeszcze pytanie: czy ktoś już zwrócił uwagę na sporządzone przez niego *Noty wydawcy* zamieszczane do kolejnych tomów w 12-tomowej edycji *Utworów zebranych* (Wrocław 2003–2006)? Są bardzo ciekawe. Z dwóch powodów: po pierwsze, mają niecodzienny status, pod drugie, zawierają godne pamięci sformułowania. Jeśli chodzi o ich status, powiedzmy tyle. Edycja *Utworów zebranych* wyszła w całości za życia autora, wolno zatem przyjąć, że kształt wszystkich not został przez niego zaakceptowany. Noty te zawierają jednak nie tylko zasady i informacje o podstawie wydania, ale również wskazówki interpretacyjne. Fakt, że te wskazówki znajdujemy w wypowiedzi wydawcy, a nie autora, znacznie usztywnia ich sens, ogranicza pole ruchu czytelnika. Może jest w tym jakiś paradoks, może nie, ale słowa pisarza, niezależnie od przyjętej konwencji wypowiedzi, zawsze w większym zakresie podlegają zabiegom analitycznym i wyjaśniającym niż słowa wydawcy, które powinny być możliwie bezosobowe i mieć bardziej faktograficzny charakter. Pamiętając o tym wszystkim, zwróćmy uwagę, jak poważnie noty wydawcy napisane przez Stolarczyka modelują lekturę Różewicza. W nocie do *Przygotowania do wieczoru autorskiego* (UZ III, *Proza* 3, s. 431) czytamy, że wydanie to zostało „przejrzane, poprawione i mocno zmienione”. W nocie do drugiego tomu *Poezji* (UZ VIII, *Poezja* 2, s. 423) znajdujemy uwagę: „Autor dokonał wielu, niekiedy poważnych, poprawek w tekstach”. Z noty do tomu trzeciego *Poezji* (UZ IX, *Poezja* 3, s. 397) dowiadujemy się, że „Podobnie jak w poprzednich tomach *Utworów zebranych*, autor dokonał licznych zmian tekstowych i kompozycyjnych”. Nota do *Matka odchodzi* (UZ XI, s. 141) podaje, że wszelkie zmiany wynikają stąd, że Różewicz „uprawia od lat «dialog» z własnym dziełem”. Nota do tomu *Nasz Starszy Brat*⁶ zawiera ważną wskazówkę wyjaśniającą, na czym ów „dialog” polega. Otóż na tym, że Różewicz obficie korzysta ze swoich dawnych tekstów, zaś „Stary tekst kształtuje zależnie od artystycznych potrzeb [nowej] całości” (UZ XII, s. 263). Jak zatem – chciałoby się zapytać – wydawać Różewicza, skoro nie pozostawia on po sobie dzieła, lecz zapis urwanego – i osobliwego, bardzo radykalnie pojętego – dialogu?

W *Nocie wydawcy* do pierwszego w kolejności tomu *Utworów zebranych* znajdujemy uwagę, która w zasadzie nie powinna zadziwiać i budzić emocji: „Nie będzie to wydanie krytyczne, takie wymaga wielu lat przygotowań. Zamierzamy dać rzetelnie opracowany zbiór pism przejrzanych przez samego Autora” (UZ I, *Proza* 1, s. 387). Jednak w kontekście wszystkiego, co powiedzieliśmy dotąd – a także tego, co powiedział w notach do kolejnych tomów *Utworów zebranych* Jan Stolarczyk – to odkładanie na później wydania krytycznego brzmi niemal jak prowokacja. Trudno oprzeć się przed podejrzeniem, że byłoby to raczej wydanie „bezkrytyczne”... Nasuwa się niemal nieodparta myśl, że wydanie krytyczne dzieł Różewicza, w szczególności jego poezji, byłoby jakoś niepotrzebne, nawet gdyby było możliwe... Możliwa byłaby – być może

⁶ Tom napisany przez Tadeusza z bratem Stanisławem, reżyserem filmowym – tematem jest zabity przez gestapo podczas wojny trzeci z braci Różewiczów, Janusz, utalentowany młody poeta i konspirator.

– edycja genetyczna, w rozumieniu przybliżonym do tego, jakie znamy z tradycji francuskiej krytyki genetycznej. Choć, zastanawiając się nad tym, czy miałyby to być edycja dynamiczna, dyplomatyczna, czy automatyczna, dochodzimy rychło do wniosku, że nawiązanie do krytyki genetycznej pewne problemy wprawdzie usuwa, ale zarazem przynosi inne... Być może – tak być musi. Być może Różewicz chce bowiem niemożliwego: chciałby żeby jego teksty pracowały tak, jak pracują jego rękopisy; chce, żeby w taki sposób poruszało się całe jego dzieło; żeby stanowiło pewną organiczną całość rozrastającą się jak kłacze, we wszystkich kierunkach naraz, całkowicie samorzutnie, różnicując się i pomnażając w toku ponawianych nawiązań, połączeń, rozgałęzień. Nie ma chyba edytorskiego sposobu, który by zobrazował, czy raczej ustanowił odpowiednik owej Różewiczowskiej semiozy sensu. Jednak Różewicz usilnie sposobu tego szukał. Szukał form, które mogłyby być obrazem owej semiozy, a zarazem – i chyba przede wszystkim – stanowić jej część, przejaw czy może – mówiąc chyba najściślej – przestrzeń odrostów.

Owo poszukiwanie ma swoją historię, a historia ta posiada sporo walorów wyjaśniających. Zaczyna się wraz z pracą nad tomem uważanym zwykle za debiut Różewicza, czyli *Niepokojem* (1947). Różewicz wspomina, że już wiersze, które weszły w jego skład, miały „od dziesięciu do dwudziestu redakcji”⁷. W pewnym momencie – jak wolno sądzić – przejście między wielością równorzędnych wersji rękopiśmiennych a pierwodrukiem czasopiśmiennym i książkowym po prostu zaczęło się zacierać, zaś w książkach Różewicza – a potem także w czasopiśmie – zaczęły się pojawiać (stopniowo coraz częściej) odbitki jego rękopisów. Jednocześnie rękopisami, zwykle udostępnionymi przez autora, zaczęli się zajmować badacze (m.in. L. Śliwonik, T. Kłak, T. Drewnowski, R. Przybylski). Punktem przełomowym okazała się *Płaskorzeźba*, w której „praktyka dodatku” niejako się usystematyzowała. Choć początkowo osobliwy kształt *Płaskorzeźby* pojmowano – niektórzy pojmują do dziś – jako rodzaj eksperymentu, mającego ostatecznie cele chyba głównie dydaktyczne. Janusz Drzewucki pisał w recenzji *Płaskorzeźby* (a jest to jedna z lepszych recenzji), że dzięki zamieszczeniu tylu rękopisów „możemy naocznie przekonać się o ekspresyjnej powściągliwości poety, o jego niezrównanym formalnym cyzelatorstwie, możemy uświadomić sobie nie tylko ogromną pracę artystyczną pisarza – estetyczną i intelektualną, ale również pojąć wagę odpowiedzialności za słowo”⁸. Wszystko to prawda, ale systemowy sens praktyki Różewicza – nawet jeśli w istocie jest to sens antysystemowy – pozostaje poza zasięgiem namysłu. Być może w roku 1992, kiedy pisał swe słowa Drzewucki, było jeszcze za wcześnie... Potem Różewicz zaczął swą grę na dobre. Mało się zauważyło, że podwoił też *nożyk profesora* (2001). W wydaniu książkowym zamieścił tytułowy poemat w dwu postaciach, zaś wcześniej dwa z pięciu wierszy zawartych w tym tomie wydrukował wraz z faksymile rękopisów w „Twórczości”⁹. Jest to jakaś forma podwójności, choć trudno mówić w sensie ścisłym o „książce podwójnej”... Jednak ta historia rozwoju praktyki dodatków, czy może raczej *praktyk dodawania/ujmowania* (bo praktyka ta jest za bardzo różnorodna, by mieć jedno miano – i by dać się oddzielić od swego przeciwieństwa), musi pozostać w zarysie. Jest nazbyt poplątana. Dodajmy tylko, że ważną w niej rolę odgrywają autokomentarze samego Różewicza. Są wśród nich uwagi bardzo zastanawiające. Na przykład w *Dzienniku gliwickim* (zapis z 15 czerwca 1957 roku) czytamy: „To, co moi «krytycy» lub «koledzy po piórze» oceniali jako «powtarzanie się»...

⁷ *Wbrew sobie. Rozmowy z Tadeuszem Różewiczem*, oprac. J. Stolarczyk, Wrocław 2011, s. 332.

⁸ J. Drzewucki, *Poezja jest jak śmierć*, [w:] tegoż, *Smaki słowa. Szkice o poezji*, Wrocław 1999, s. 46.

⁹ „Twórczość” 2000, nr 10.

mówili: «Tadeusz R. się powtarza» – to była i może jeszcze jest najcenniejsza rzecz w całej mojej twórczości. Uporczywe przerabianie, powtarzanie, wracanie tej samej materii i tak... aż do końca» (UZ XI, s. 91). Jak widzimy, Różewicz bardzo wcześnie był bliski myśli, że jego twórczość to rodzaj krążenia wokół nieuchwytnego lub nieobecnego, raczej doraźnie wytwarzanego niż wcześniej obecnego, centrum. Podobnie w zakończeniu *Poematu otwartego* (1956): „krążymy / dokoła / lecz nie ma środka” (UZ VIII, *Poezja* 2, s. 19).

Z historii powstawanie Różewiczowskiej praktyki dodatków wynikają możliwości poprowadzenia dalszych jej ciągów: w różne strony. W jakie? Po pierwsze, chodzi o tradycyjnie pojętą sztukę edytorstwa oraz tekstologię. Po drugie, o lingwistyczną teorię tekstu, w szczególności koncepcję jego spójności (mam tu na myśli prace m.in. M.R. Mayenowej i T. Dobrzyńskiej). Po trzecie, o tak zwane postmodernistyczne koncepcje tekstu, np. Derridy, Kristevej czy Barthes’a¹⁰. Po czwarte, chodziłoby o tekst pojęty, by użyć określenia z podtytułu książki J. Mowitta jako „obiekt anty-dyscyplinarny”¹¹. Po piąte, o związki z kategorią podmiotu pojętego jako miejsca skrzyżowania, czy nałożenia się, tekstu i ciała. Punktów przejścia między problematyką tekstu i podmiotu – dodajmy – jest u Różewicza sporo: mniej lub bardziej oczywistych. Sam nie wiem, do której należy, na przykład, motyw ręki. Różewicz często wypowiada swe przywiązanie do czegoś, co nazywa się czasem duktem ręki. Podkreśla, że pisze tylko i wyłącznie ręką, nie używa maszyny do pisania ani komputera, że praca nad wierszem, to – tym samym – praca ciała, a nie tylko umysłu. Z kolei w jego wierszach znajdziemy, na przykład, obraz ręki, która niejako uniezależnia się od woli autora, opiera się jej, bo chce zapisać wiersz, przed czym powstrzymuje ją świadomość piszącego (jak w *Wierszu*, UZ, *Poezja* 3, s. 240–241).

Krótką uwagę dotyczącą punktu pierwszego. Otóż kwestii statusu tekstu Różewiczowskiego nie da się, jak mi nie mam, ani przedstawić na gruncie tekstologii, ani opisać jej językiem. W momencie, w którym przechodzimy od pracy autora nad tekstem nieopublikowanym do pracy autora nad tekstem opublikowanym, tak jakby był on rękopisem, tekstologia – jak się wydaje – ulega paraliżowi. O tyle, w każdym razie, o ile uznajemy za jej cel ustalenie podstawy wydania (ewentualnie ze wskazaniem odmian tekstu), opierając się na woli autora wynikającej ze żmudnej rekonstrukcji jego intencji przedstawionej w różnych przypisywanych mu tekstach i wypowiedziach, a także w innych świadectwach. Nie trzeba przy tym wielkiej wnikliwości, aby zauważyć, że intencja – przy wszystkich różnicach w jej pojmowaniu – zawsze jawi się na gruncie tekstologii jako wola jedności, czyli hierarchii i prawdy.

Rozważmy trzy fragmenty z prac trzech wybitnych polskich tekstologów. Pierwszym z nich będzie Konrad Górski. W swej *Tekstologii i edytorstwie dzieł literackich* autor w ogóle nie rozważa sytuacji, w której wola autorska byłaby wolą raczej rozbicia pojęcia tekstu kanonicznego niż jego ocalenia. Przyjmuje jedynie, że czasem zachodzą sytuacje, w których „rzeczywistej intencji twórczej pisarza” nie sposób dociec. Powołuje się wtedy – rzecz znacząca – na zasadę prawną *impossibulum nulla est obligatio* i stwierdza, że „takie graniczne wypadki zmuszające nas do kapitulacji przed trudnościami nie upoważniają do wniosku, że nierozwiązywalność pewnych

¹⁰Nieżyłym wprowadzeniem do tej problematyki jest szkic J. Cullera *Zmienne koleje tekstu* z jego książki *Literatura w teorii*, przeł. M. Maryl, Kraków 2013.

¹¹J. Mowitt, *Text – The Genealogy of an Antidisciplinary Object*, Durham 1992.

wypadków ma być regułą i że dla bezpieczeństwa i świętego spokoju lękliwych umysłów lepiej nie wprowadzać różnicy między intencją twórczą autora i tym, co w oczach niektórych ludzi za ową intencję uchodzi”¹².

Równie uderzających formuł używa Roman Loth. W swych *Podstawowych pojęciach i problemach tekstologii i edytorstwa naukowego* pisze: „Są pisarze, ulepszający stale swoje utwory – w każdej kolejnej publikacji, w każdym kolejnym wydaniu. Edytor musi jednak znaleźć punkt, który uzna za podstawowy dla brzmienia dzieła i stan tekstu z tej właśnie fazy jego powstania przyjąć za kształt skończony. W tym punkcie proces twórczy zostaje przez edytora sztucznie przecięty – ten właśnie punkt decyduje o brzmieniu utworu w głównym zrębie edycji, ten punkt wyznacza podstawę druku. Wszystko, co jest przed nim i po nim, wchodzi do wydania w innym kształcie – w formie redakcji obocznych lub wariantów”¹³.

Z kolei Zbigniew Goliński zauważa: „tekst autorski konkretnego utworu może istnieć w licznych wariantach (jako tekst) w obu fazach swego istnienia: przed publikacją i po publikacji. Sytuacja pierwsza – ewolucja tekstu odbywająca się w trakcie powstawania utworu uznawana bywa za zjawisko normalne i wówczas mówi się o koncepcjach, szkicach, brulionach, różnych redakcjach etc., natomiast o sytuacji drugiej, kiedy autor zmienia tekst utworu w kolejnych publikacjach, mówić się zwykło, że autor posiada żywy stosunek do własnej twórczości bądź do określonego utworu, co ma walor czegoś w rodzaju uogólnienia teoretycznego”¹⁴.

Krótki komentarz. Górski dostrzega niektóre kłopoty, ale motywuje go to do wzmożenia wysiłku. Dodaje edytorom rezonu, czyniąc z nich egzekutorów prawa, po czym wysyła przeciw „lękliwym umysłom”, czyli tym, którym brakuje woli do podjęcia wyprawy po prawdziwy i jedyny kształt tekstu. Loth, jakby zagrzany do boju, w sytuacji, w której autor w skandaliczny sposób wyrzeka się swego prawa do ustanowienia ostatecznej wersji tekstu lub lekkomyślnie (lub lękliwie) zapomina to uczynić („ulepszając” bez końca swe dzieło), oddaje całą niemal władzę edytorowi. To edytor wyręcza autora i niejako działa w jego imieniu. Najwyraźniej bowiem edytor, czyli prawo, wie ostatecznie lepiej od autora, czego autor powinien chcieć i czym powinien się zająć. Z kolei Goliński sytuację, w której autor zmienia tekst po publikacji, nazywa (nie wprost) nienormalną (przeciwstawiając ją, jako „tę drugą”, tej pierwszej, „normalnej”) i opisuje (ironicznie?) jako przejaw „żywego stosunku [autora] do własnej twórczości”. Określeniu temu (znów ironicznie?) przypisuje „walor czegoś w rodzaju uogólnienia teoretycznego”. Bardzo ciekawe.

Tadeusz Różewicz to zatem autor, który „posiada żywy stosunek do własnej twórczości”. To mogłoby być – niezupełnie ironiczne – podsumowanie tego szkicu. Coś jednak jeszcze dodajmy (skoro o dodatkach mowa). Pytaliśmy, co właściwie Różewicz dodaje w ramach swej *praktyki dodatków*, sugerując, że tyleż dodaje, ile odejmuje; albo – że robi te dwie rzeczy jednocześnie; albo że jedno działanie nie daje się odróżnić od drugiego. Przy czym – pierwszy ruch, i w tym sensie uprzywilejowany, to dodawanie. Spośród nich ten najważniejszy to dodanie do drukowanej postaci wiersza innej jego postaci, przez co nie wiadomo już, co jest czego postacią. Słowem:

¹²K. Górski, *Tekstologia i edytorstwo dzieł literackich*, Toruń 2011, s. 35.

¹³R. Loth, *Podstawowe pojęcia i problemy tekstologii i edytorstwa naukowego*, Warszawa 2006, s. 59.

¹⁴Z. Goliński, *O problemie tekstu kanonicznego w edytorstwie*, „Pamiętnik Literacki” 1967, z. 4, s. 444-445.

dodanie do tego samego wiersza tego samego wiersza sprawia, że wiersz zaczyna się różnić sam od siebie. Różewiczowski oryginał – mówiąc inaczej – wchodzi w relacje sam ze sobą, a cała ta sytuacja przypomina relację, w jakie oryginał wchodzi ze swymi przekładami.

Oryginał ów, wchodząc w relacje sam ze sobą, postuluje jakiś nowy język lub jakąś nową tekstologię. Ta bowiem, która wypracowała swe prymarne pojęcia na podstawie relacji, jakie zachodzą *przed* opublikowaniem kanonicznej podstawy tekstu, nie daje się przenieść na relacje, jakie pojawiają się *po* jego publikacji. To, co *przed*, i to, co *po*, to tylko pozornie sytuacje podobne. Ale nie zmienia to faktu, że powinny być one rozpatrywane łącznie: i na tym polega kłopot. Z pewnością wydatną pomocą służyć tu może współczesna nauka o mediach – ale to odrębna kwestia.

W tym miejscu powinienem powiedzieć o innych jeszcze „dodatkach”: zdjęciach i rysunkach. Na przykład o zdjęciu młodej, nagiej, martwej więźniarki leżącej na śniegu przed obozowym barakiem, umieszczonym na kartach tytułowych *nożyka profesora*, i tak przerobionym, że wkomponowuje się w to zdjęcie tytuł, a ono samo przypominać zaczyna akt. Na szczęście napisano na ten temat rzeczy trafne i ciekawe – i mogę do nich po prostu odesłać¹⁵.

Zakończmy anegdotą. Podaje ją sam Różewicz w tomie *Margines, ale...* (Wrocław 2011, s. 272): „Zapytałem kiedyś profesora Tadeusza Kłaka, czy mogę teraz przerabiać i poprawiać moje dawne wiersze...? Odpowiedział z uśmiechem: «Poeta – póki żyje – ma prawo wprowadzać zmiany i poprawki, ale nie powinien». – Cemu? – zapytałem – przecież pierwotne teksty istnieją i są dostępne dla naukowców i czytelników. Dla wszystkich. Czytam na przykład wiersz *Pożegnanie*. Napisałem go w roku czterdziestym piątym lub czterdziestym szóstym: «Myślała / że świat jest smutny / dokoła / że kwiaty są smutne i deszcz / że smutek się zagnieździł / w szorstkiej wełnie / pachnącej rezedą». Chodziło tam nie o «wełnę», ale o wełniane ubranie. Po latach zmieniłem rezedę na lawendę, ale po kilku miesiącach skreśliłem lawendę i przywróciłem rezedę...»¹⁶. Piękna przypowieść, można by powiedzieć. Piękniejsza – i pełna znaczenia – tym bardziej że występuje w dwóch równorzędnych wersjach¹⁷.

¹⁵H. Marciniak, *Wizualna przestrzeń postpamięci. Poetyka sekundarnego świadectwa w „nożyku profesora” Tadeusza Różewicza*, „Wielogłos” 2013, nr 1; teŹe, *Obraz fotograficzny – między archiwum a pozorem. Fotografie „nożyka profesora” Tadeusza Różewicza*, „Przestrzenie Teorii” 2014, nr 21; głos Marka Zaleskiego w dyskusji *Jak wyśpiewać sekcję zwłok?* „Res Publica Nowa” 2001, nr 7, s. 80; B. Krupa, *Ciało róŹy. Fotograficzne reprezentacje Zagłady w „nożyku profesora”*, [w:] *Niepokoje. Twórczość Tadeusza Różewicza wobec Zagłady*, red. P. Krupiński, Warszawa 2014.

¹⁶T. Różewicz, *Margines, ale...*, Wrocław 2010, s. 272.

¹⁷Oto ta druga: „Zapytałem kiedyś profesora Tadeusza Kłaka, czy mogę teraz przerabiać moje dawne wiersze... Odpowiedział z uśmiechem: «Poeta – póki żyje – ma prawo wprowadzać zmiany, poprawki, ale... nie powinien.» – Cemu? – zapytałem – przecież pierwotne teksty istnieją i są dostępne dla naukowców i czytelników... oraz tropicieli, sędziów i oprawców... Czytam np. wiersz *Pożegnanie* – jeden z moich ulubionych wierszy (napisałem go w roku 1945 albo 1946): «Myślała / że świat jest smutny / dokoła / że kwiaty są smutne i deszcz / że smutek się zagnieździł / w szorstkiej wełnie / pachnącej rezedą» (chodziło tam nie o «wełnę», ale wełniane ubranie). W ciągu lat zmieniłem rezedę na lawendę... niedawno – skreśliłem rezedę, wpisałem lawendę, ale po kilku miesiącach skreśliłem lawendę i przywróciłem rezedę”. Zob. *Tadeusz Różewicz. Doctor honoris causa Universitatis Silesiensis*. Katowice 1999, s. 32-33.

SŁOWA KLUCZOWE:

edytorstwo

Tadeusz Różewicz

ABSTRAKT:

Tematem szkicu są działania, jakim poddaje swoje teksty – zwłaszcza poetyckie, ale nie tylko – Tadeusz Różewicz. Polegają one na różnorodnych przekształceniach, w wyniku których wiersze Różewicza stają się tekstami wielorakimi, okazują się swego rodzaju wariantami bez oryginału. Autor opisuje sposoby dokonywania owych przekształceń oraz zastanawia się nad ich konsekwencjami.

P O E T Y K A

tekst

NOTA O AUTORZE:

Andrzej Skrendo – historyk i teoretyk literatury, pracuje na Uniwersytecie Szczecińskim w Instytucie Polonistyki i Kulturoznawstwa. Zajmuje się literaturą nowoczesną. |

Tekst i jego dodatki, dodatki i tekst

– od supersytemu rozrywkowego do uniwersum kulturowego

Konrad Dominas

Tekst literacki wydaje się współcześnie nieustannie zapośredniczany przez nowe media oraz literaturę i kulturę popularną. Przestrzenie te nadają nowy ton relacjom między tekstem a jego otoczeniem, w nowej perspektywie stawiając pytanie o to, czym jest dodatek do tekstu i jaką pełni on funkcję. W wyniku tych zmian powstaje swoisty system różnorodnych elementów – literatura, film, animacje, serwisy internetowe, media społecznościowe, komiks itp. – którego wyznacznikiem jest powolne zacieranie się granic między poszczególnymi częściami zbioru. Tekst przestaje być w tym układzie punktem odniesienia a staje się np. dodatkiem do filmu lub animacji komputerowej.

Opisanie powyższych relacji jest zadaniem nie tylko trudnym, ale i ryzykownym. Najważniejszym problemem staje się interdyscyplinarność zagadnienia oraz brak odpowiedniej metodologii. Pomimo tego, przedstawiciele różnych dyscyplin naukowych podejmują próby wypracowania teorii łączącej teksty literackie, nowe media i popkulturę a następnie nadania im za pomocą rozmaitych narzędzi badawczych jednorodnego charakteru. Cechą wyróżniającą owe teorie jest swoista unifikacja, polegająca na wypracowaniu terminologii, która swym zakresem objęłaby całą, skomplikowaną problematykę. I tak Marsha Kinder w pracy *Playing with Power in Movies, Television, and Video Games. From Muppet Babies to Teenage Mutant Ninja Turtles* z 1991 roku¹, wprowadza dwa niezwykle istotne pojęcia: supersystem transmedialnej interaktywności (*supersystem of transmedia intertextuality*) oraz supersystem rozrywko-

¹ M. Kinder, *Playing with Power in Movies, Television, and Video Games: From Muppet Babies to Teenage Mutant Ninja Turtles*, Berkeley 1991. O supersystemie rozrywkowym w polskiej literaturze przedmiotu zob. A. Mazurkiewicz, *Teksty kultury cyberpunkowej w systemie rozrywkowym*, „Studia Pragmalingwistyczne” 2011, r. III, s. 30-50; Z. Wałaszewski, *Papierowy jednorożec, klubówka i Łowca Androidów. O powstawaniu supersystemu rozrywkowego*, [w:] *Literatura i kultura popularna. Badania, analizy, interpretacje*, red. A. Gemra, Wrocław 2015, s. 217-230.

wy (*supersystem of entertainment*). Henry Jenkins w *Kulturze konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów* (2007)² używa terminu opowiadanie transmedialne, uściślając je w dalszych częściach pracy jako opowiadanie synergiczne. Natomiast w antropologii kulturowej oraz w pracach poświęconych literaturze i kulturze popularnej stosuje się pojęcie uniwersum kulturowego³.

Wybór powyższych terminów nie jest przypadkowy. Układają się one w następujący algorytm: intertekstualność → supersystem transmedialnej interaktywności → opowiadanie synergiczne → uniwersum kulturowe. Pierwsze trzy elementy zbioru ilustruję w niniejszym artykule trylogią Lilly i Leny Wachowski: *Matrix*, *Matrix Reaktywacja*, *Matrix Rewolucje*, natomiast uniwersum kulturowe rozmaitymi przykładami z szeroko pojętej kultury popularnej. Zaproponowana terminologia nie tylko odnosi się do procesów między tekstami a ich otoczeniem, lecz także w nowym świetle sytuuje pojęcia intertekstualności, transtekstualności, pantekstualności oraz relacje, które za Ryszardem Nyczem możemy określić jako tekst-tekst, tekst-gatunek, tekst-rzeczywistość⁴.

Zależności tekst-dodatek/tekst-otoczenie ukazują zatem w zupełnie innym kontekście: kontekście systemu, w którym tekst stanowi jeden z elementów nieustannych odniesień do pozostałych części zbioru i odwrotnie, pozostałe części zbioru są nieustannie uzupełniane przez tekst. Jest to zatem droga, która z perspektywy badacza, nawet szeroko pojętej tekstualności, wydać się może końcowym etapem przemian.

Od *Matriksa* do supersystemu rozrywkowego

W jednym z początkowych fragmentów filmu *Matrix* (*The Matrix*, reż. Lilly Wachowski i Lana Wachowski, Australia, USA 1999), Thomas Anderson, ukrywający się pod hakerskim pseudonimem Neo, otrzymuje trzy elektroniczne wiadomości: „Obudź się, Neo...” („Wake up. Neo...”), „Matrix Cię więzi...” („The Matrix has you...”), „Podążaj za białym królikiem” („Follow the white rabbit...”)⁵. Kilka chwil później główny bohater sięga po książkę, w której ukrywa nośniki z nielegalnie zdobytymi danymi. Za dwa tysiące dolarów jeden z nich wręcza kontrahentowi Choiowi. Fragment kończy scena rozgrywająca się w klubie, w którym Neo pośród dźwięków psychodelicznej muzyki spotyka po raz pierwszy Trinity. Opisany fragment filmu rozgrywa się między 7 a 12 minutą filmu. W ciągu zaledwie 5 minut odbiorca otrzymuje niezwykle wymowny intertekst, którego rozszyfrowanie przebiega na trzech poziomach oraz w dwóch wymiarach: znaczeniowym (interpretacyjnym) i medialnym (mechanicznym).

² H. Jenkins, *Kultura konwergencji: zderzenie starych i nowych mediów*, przeł. M. Bernatowicz, M. Filiciak, Warszawa 2007.

³ Pojęcie uniwersum kulturowego stosowane jest w różnych kontekstach i perspektywach. Zob. *Literatura i kultura popularna...*; *Literatura i kultura popularna. Badania i metody*, red. A. Gemra, A. Mazurkiewicz, Wrocław 2014; *Dawno temu w Galaktyce Popularnej*, red. A. Jawłowski, Warszawa 2010; J.Z. Lichański, W. Kajtoch, B. Trocha, *Literatura i kultura popularna. Metody: propozycje i dyskusje*, Wrocław 2015.

⁴ R. Nycz, *Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, światy*, [w:] egoż, *Tekstowy świat*, Kraków 2000, s. 87-100. Warto jednak w kontekście nowych analiz odnoszących się do tekstualności pamiętać o słowach Jurija M. Łotmana: „W różnych okresach nauka wyrzuca na powierzchnię słowa takiego właśnie rodzaju, które wskutek lawinowego wzrostu ich występowania w tekstach naukowych zatracają swą niezbędną jednoznaczność. Słowa te nie tyle ściśle terminologicznie oznaczają jakieś pojęcie naukowe, ile stanowią hasło wywoławcze aktualnego problemu i wskazują na obszar, na którym się rodzą nowe idee naukowe”. J.M. Łotman, *Tekst w teorii*, przeł. J. Faryno, „Literatura na Świecie” 1985, nr 3, s. 325.

⁵ Wszystkie cytaty i tłumaczenia pochodzą z następującego wydania filmu: *Matrix*, DVD, Galapagos 2010.

Pierwszy poziom intertekstualnych odniesień dotyczy białego królika przedstawionego w postaci tatuażu na plecach jednej z partnerek Choia. Jest to bezpośrednie i łatwe do rozszyfrowania nawiązanie do *Alicji w Krainie Czarów* Lewisa Carrolla. Poziom drugi związany jest z tytułem książki, w której Neo ukrywa skradzione informacje. W filmie ukazany zostaje jedynie jej tytuł. Tą książką jest *Simulacra and Simulation* Jeana Baudrillarda⁶. Poziom trzeci wykracza poza ramy *Matriksa* i polega na połączeniu poszczególnych dialogów z muzyką – utworem *Du hast* niemieckiej grupy Rammstein⁷. Znaczenie w tym przypadku ma zarówno warstwa słowna utworu, jak i teledysk wyreżyserowany przez Philippa Stölzla⁸.

Powyższe nawiązania przebiegają w dwóch wymiarach. Wymiar znaczeniowy (interpretacyjny) pozwala odbiorcom dostrzec w filmie jego główne założenia i swoistą filozofię, mieszczące się między przeciwstawnymi sobie pojęciami:

– jawa – sen: „Zdarza ci się czasem, że nie wiesz, czy to sen, czy jawa” – słowa Neo do Choia,

– rzeczywistość – fikcja – książka *Simulacra and Simulation*,

– wolność – niewola – komunikat „Matrix Cię więzi” i później „Obserwują Cię. (...) Wysłuchaj mnie. Wiem, po co tu przyszedłeś. Wiem, czym się zajmujesz. Czemu nie śpisz. Dlaczego jesteś sam i całe noce ślęczysz przy komputerze. Szukasz go” – słowa Trinity do Neo,

– świat realny – świat magii – komunikat „Podążaj za białym królikiem”.

Trzypoziomowe rozszyfrowywanie znaczeń opiera się więc na powiązaniu poszczególnych fragmentów filmu ze znanymi z literatury i muzyki odniesieniami. W pierwszym przypadku mamy do czynienia ze wspomnianą już *Alicją w Krainie Czarów*, w drugim z pracą Jeana Baudrillarda i podstawami jego filozofii, w trzecim z odniesieniami do tekstu piosenki zespołu Rammstein (szczególnie słowa: „Du.../Du hast.../Du hast mich.../Du hast mich.../Du hast mich gefragt/Du hast mich gefragt/Du hast mich gefragt und ich hab’ nichts gesagt”)⁹ oraz do niezwykle wymownego teledysku tej grupy inspirowanego filmem Quentina Tarantino *Wściekłe psy* (*Reservoir Dogs*, reż. Quentin Tarantino, USA 1992).

Wymiar medialny dotyczy mechanizmów, za pomocą których odbiorcy udaje się rozszyfrować opisane powyżej znaczenia. Mechanizmy te nie tylko opierają się na jego wiedzy (autorstwo książki *Simulacra and Simulation*), lecz także na spostrzegawczości i refleksie. To te właśnie umiejętności pozwalają wyłapać krótkie, zaledwie kilkusekundowe sekwencje filmu. Wymiar

⁶ J. Baudrillard, *Simulacra and Simulation*, Ann Arbor 1994. Oryginalne wydanie francuskie pochodzi z roku 1981 (Éditions Galilée), polskie z 2005 roku (Wydawnictwo Sic!).

⁷ Utwór ten nie występuje na ścieżce dźwiękowej filmu, został dołączony do oficjalnej płyty *The Matrix: Music from the Motion Picture* (Warner Bros/Maverick, 1999) zawierającej 12 utworów związanych z produkcją Lilly i Lany Wachowskich.

⁸ Rammstein, *Du hast*, reż. Philipp Stölzl, oficjalna strona teledysku: <<https://www.youtube.com/watch?v=W3q8Od5qJio>> [dostęp: 4 czerwca 2016].

⁹ Piosenka *Du hast* pochodzi z roku 1997, jej producentem jest Jacob Hellner i Rammstein. Utwór, którego autorem tekstu jest Till Lindemann, został wydany przez Motor Music.

medialny wymaga zatem od odbiorcy nawet kilkakrotnego obejrzenia poszczególnych scen: fragment po fragmencie, a być może klatka po klatce.

Najciekawszym zagadnieniem omawianej części *Matriksa*, jest jednak rola, jaką odgrywają w filmie liczne cytacje i nawiązania. Najprostszym wytłumaczeniem tego problemu jest potraktowanie wszystkich wskazówek jako drogowskazów służących znalezieniu odpowiedzi na temat istoty *Matriksa* – komputerowego systemu funkcjonującego w celu pozyskiwania przez maszyny energii. Morfeusz pyta „Czym jest Matrix? Władzą. To cyfrowy świat stworzony, by nad nami panować i zmieniać ludzi w to”, po tych słowach pokazuje on Neo baterię. Świat realny istnieje poza systemem, to, czego doświadczają mieszkańcy *Matriksa*, jest zaledwie ułudą wygenerowaną przez program komputerowy. Niezwykle wymowne okazuje się w tym kontekście nawiązanie do filozofii Jeana Badrillarda i pojęcia symulaków. W ten sposób rozszyfrowanie poszczególnych wskazówek przypomina grę, jaką scenarzyści i reżyserzy prowadzą z widzami. Warto jednak powrócić do medialnego wymiaru *Matriksa*. Połączenie wszystkich elementów w logiczną całość wymaga od odbiorcy kilkakrotnego obejrzenia filmu, a następnie odniesienia wszystkich zdobytych informacji do świata muzyki, literatury, sztuki itp.

Powyższa analiza przypomina konwencję lektury palimpsestowej, do której nawiązuje Gérard Genette, omawiając pojęcie hipertekstualności¹⁰. To właśnie hipertekstualność jako szczególny rodzaj transtekstualności „ma na swój sposób wiele wspólnego z majsterkowaniem (bricolage)”¹¹; „(...) jest sztuką tworzenia czegoś nowego z czegoś starego”¹². Idąc dalej tym tropem, moglibyśmy zapytać, co w tej konwencji jest hipertekstem, a co hipotekstem i jakie relacje występują między poszczególnymi elementami? Rozmaite nawiązania w *Matriksie* można odczytywać przede wszystkim jako intertekstualne, chociaż wielu badaczy zaproponowałoby zapewne dyskusję wokół tradycyjnych filologicznych badań wpływów i zależności oraz komparatystyki¹³. Warto zaznaczyć, iż większość produktów kultury popularnej traktuje się jako mozaikę ogromnej liczby motywów i toposów literackich, zawsze wtórnych wobec pierwowzoru¹⁴. Wszystkie nawiązania i cytacje stają się zatem jednym z podstawowych mechanizmów współczesnej kultury¹⁵.

Matrix stał się pewnego rodzaju fenomenem kultury, zjawiskiem w oczach wielu odbiorców wręcz kultowym. Według koncepcji Marsha Kindera film ten można opisać jako supersystem rozrywkowy, a dokładniej jako *supersystem of transmedia intertextuality*. Kinder pojęcie intertekstualności wpisuje w kontekst medioznawczy, pomimo tego że część metodologiczną rozpoczyna od nawiązań do tekstów Julii Kristevej¹⁶. Według autorki

¹⁰G. Genette, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. A. Milecki, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, oprac. H. Markiewicz, t. 4, cz. 2, Kraków 1992, s. 363-364.

¹¹Tamże, s. 363.

¹²Tamże.

¹³H. Markiewicz, *Odmiany intertekstualności*, [w:] tegoż, *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków 1996, s. 218. Por. M. Głowiński, *O intertekstualności*, „Pamiętnik Literacki” 1996, LXXVII, z. 4, s. 76-77.

¹⁴Zob. A. Gemra, *Wprowadzenie [do:] Literatura i kultura popularna...*, s. 7-13.

¹⁵W kontekście *Matriksa* szczególnie widoczne są np. odniesienia do literatury cyberpunkowej. Zob. A. Mazurkiewicz, *Z problematyki cyberpunku. Literatura – sztuka – kultura*, Łódź 2014, s. 337-340.

¹⁶M. Kinder, *Playing with Power in Movies...*, s. 1-2.

intertekstualność oznacza, że każdy pojedynczy tekst (taki rodzaj sztuki, jak film lub powieść albo bardziej powszechny tekst jak artykuł w gazecie, billboard albo zwyczajna uwaga słowna) jest częścią szerszego kulturowego dyskursu i z tego powodu musi być odczytywany w relacji z innymi tekstami i ich rozmaitymi tekstualnymi strategiami i ideologicznymi założeniami¹⁷.

Transmedia intertextuality jest zatem swoistym uzupełnieniem intertekstualności o nowy system znaków: film, animacje, gry komputerowe, telewizję śniadaniową itp. *Supersystem of transmedia intertextuality* oznacza więc nową transmedialną przestrzeń intertekstualności, w której rozpoczyna się wspomniany we wstępie proces powolnego zacierania się granic między poszczególnymi elementami systemu, który Kinder nazywa supersystemem rozrywkowym¹⁸. Jego cechą charakterystyczną jest to, że wszelkie nawiązania intertekstualne odwołują się do ogólnej wiedzy odbiorców. Znaczenie ma nie tyle znajomość danego tekstu, ile umiejętność odnalezienia go w przestrzeni medialnej i połączenia go z innymi tekstami. Warto jednak zaznaczyć, że przestrzeń medialna w ujęciu Kinder odsyła czytelnika przede wszystkim do telewizji i świata gier komputerowych – *Playing with Power in Movies, Television...* została wydana w roku 1991, nie odnosi się więc do mediów skupionych wokół Internetu¹⁹.

Od supersystemu rozrywkowego do opowiadania transmedialnego

Pierwsza część *Matriksa* tworzyła pewną zamkniętą całość, a liczne odwołania i zapożyczenia w połączeniu z efektami specjalnymi i czterema Oscarami uczyniły z niej jeden z najbardziej kultowych filmów końca XX wieku²⁰. W odróżnieniu od części pierwszej, *Matrix Reaktywacja* (*The Matrix Reloaded*, reż. Lilly Wachowski i Lana Wachowski, Australia, USA 2003) i *Matrix Rewolucje* (*The Matrix Revolutions*, reż. Lilly Wachowski i Lana Wachowski, Australia, USA 2003) wydają się niedokończone, a niekiedy wręcz niezrozumiałe. Gdyby brać pod uwagę jedynie opinie krytyków, musielibyśmy uznać, że filmy te to typowy przykład nieudanej kontynuacji pierwszej części. Produkcji tych broni Henry Jenkins.

¹⁷ „(...) intertextuality has come to mean that any individual text (whether an artwork like a movie or novel, or a more commonplace text like a newspaper article, billboard, or casual verbal remark) is part of a larger cultural discourse and therefore must be read in relationship to other texts and their diverse textual strategies and ideological assumptions”. Tamże, s. 2.

¹⁸ W ramach prowadzonego przeze mnie fakultetu *Współczesna kultura jako supersystem rozrywkowy* studenci Wydziału Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu zaproponowali następujące supersystemy rozrywkowe: *Angry Birds*, powieść *Władca pierścieni* J.R.R. Tolkiena, współczesne kampanie wyborcze, serial *Miasteczko Twin Peaks* (*Twin Peaks*, reż. D. Lynch, M. Frost, USA 1990–1991), serial *Gra o tron* (*Game of Thrones*, reż. D. Benioff, D.B. Weiss, USA 2011–). Zajęcia były prowadzone w roku akademickim 2015/2016.

¹⁹ Najpopularniejsza dziś usługa Sieci – World Wide Web została opracowana przez Tima Bernersa-Lee i Roberta Cailliau w 1989 roku w Europejskiej Organizacji Badań Jądrowych (CERN). W 1993 roku pojawiła się pierwsza przeglądarka internetowa, Mosaic, niezbędna do przeglądania stron internetowych. Aplikacja powstała w National Center for Supercomputing Applications (NCSA) i stała się jednym z najważniejszych elementów późniejszej komercjalizacji Sieci. Dopiero w 1995 roku amerykańska Federalna Rada Sieci Komputerowych (*Federal Networking Council* – FNC) wprowadziła definicję Internetu, zaś Google pojawiło się w WWW w 1997 roku. Zob. T. Berners-Lee, *The World Wide Web: Past, Present and Future*, <<https://www.w3.org/People/Berners-Lee/1996/ppf.html>> [dostęp: 4 czerwca 2016]; <<http://www.google.com/about/company/history/>> [dostęp: 4 czerwca 2016]; <<https://www.w3.org/People/Berners-Lee/1996/ppf.html>> [dostęp: 4 czerwca 2016]; <<http://www.internetsociety.org/internet/what-internet/history-internet/brief-history-internet>> [dostęp: 4 czerwca 2016].

²⁰ W 2000 roku *Matrix* otrzymał cztery Oscary za najlepsze efekty specjalne (John Gaeta, Janek Sirrs, Steve Courtley, Jon Thum), najlepszy dźwięk (David E. Campbell, David Lee, Gregg Rudloff, John T. Reitz), najlepszy montaż (Zach Staenberg) oraz najlepszy montaż dźwięku (Dane A. Davis).

Sądzę jednak – pisze autor – iż nie mamy jeszcze dobrych kryteriów estetycznej oceny dzieł wykorzystujących różne media. Zbyt mało było w pełni transmedialnych opowiadań, by twórcy mogli z wystarczającą pewnością ocenić, jak wygląda najlepsze wykorzystanie tej nowej formy narracji lub by krytycy i konsumenci wiedzieli, jak rozmawiać o tym, co działa lub nie działa wewnątrz takiej marki²¹.

Według Jenkinsa trylogia Lilly i Lany Wachowskich otwiera przed odbiorcami nowy typ narracji: opowiadanie transmedialne, którego istotą jest fakt, iż rozwija się ono na różnych platformach medialnych, „a każdy tekst stanowi wyróżniającą się i ważną część całości”²². *Matrix* jako opowiadanie transmedialne składa się z następujących elementów: wspomnianych trzech produkcji filmowych (1999–2003); filmu dokumentalnego *The Matrix Revisited* (reż. Josh Oreck, USA 2001); gier komputerowych: *Enter the Matrix* (Shiny Entertainment, USA 2003) wyprodukowanej przez Davida Perry’ego, *The Matrix Online* (Monolith Productions, USA 2005) według scenariusza Paula Chadwicka, *The Matrix: Path of Neo* (Shiny Entertainment, USA 2005); dziewięciu krótkometrażowych filmów animowanych pt. *Animatrix* (Japonia, USA 2003)²³; całej serii książek i komiksów, m.in. *The Art of the Matrix* Spencera Lamma (Newmarket Press, 2000), *Enter The Matrix: Official Strategy Guide* Douga Walsha (Brady Games, 2003), *The Matrix Comics* wydawanych przez Titan Books między 2003 a 2005 rokiem. Jak pisze Jenkins „Matrix integruje niezliczone teksty kultury, by stworzyć opowieść tak wielką, że nie zmieściłaby się w jednym tylko środku przekazu”²⁴.

Opowiadanie transmedialne niekiedy określane przez Jenkinsa jako opowiadanie synergiczne²⁵ wpisuje się w trzy główne koncepcje jego książki: konwergencję mediów, kulturę uczestnictwa oraz zbiorową inteligencję. Pierwszy z tych terminów obejmuje rozmaite zmiany w przestrzeni technologicznej, przemysłowej, kulturowej i społecznej, które doprowadziły do nieustannego przepływu informacji (treści) między różnymi platformami medialnymi²⁶. W odróżnieniu od wcześniejszych teoretyków mediów, konwergencja jest dla Jenkinsa przede wszystkim konceptem kulturowym, angażującym niezliczone rzesze konsumentów w procesy związane z archiwizowaniem, komentowaniem, przejmowaniem i redystrybuowaniem treści medialnych²⁷. Jego tezy w sposób oczywisty nawiązują do koncepcji tzw. kanadyjskiej szkoły

²¹H. Jenkins, *Kultura konwergencji...*, s. 96.

²²Tamże, s. 95.

²³Polska wersja ukazała się w tym samym roku. Serię tworzą następujące tytuły: *Ostatni lot Ozyrysa*, *Drugie odrodzenie, część I*, *Drugie odrodzenie, część II*, *Historia ucznia*, *Program*, *Rekord świata*, *Nawiedzony dom*, *Opowieść detektywa*, *Zniewolony*. Dokładne dane na temat reżyserów i scenarzystów, zob. <<http://www.imdb.com/title/tt0328832/>> [dostęp: 4 czerwca 2016].

²⁴H. Jenkins, *Kultura konwergencji...*, s. 95. Innym przykładem opowiadania transmedialnego może być *Immortals. Bogowie i herosi* Tarsema Singha (*Immortals*, USA 2011). Wraz z filmem Archaia Entertainment wydało komiks *Immortals. Gods and Heroes* (Los Angeles, 2011) – zbiór dziewięciu opowiadań podzielonych na dwie części: *Gods* (pięć opowiadań) i *Heroes* (cztery opowiadania). Opowiadania te nie tylko rozwijają poruszone w filmie wątki, lecz także modyfikują je i przekształcają. Dopiero przeczytanie komiksu pozwala czytelnikowi w pełni zrozumieć konflikt między Olimpijczykami i Tytanami. Dokładna analiza filmu w kontekście recepcji literatury antycznej i opowiadania transmedialnego zob. K. Dominas, *Bogowie i herosi w kulturze popularnej na przykładzie produkcji Wolfganga Petersena „Troja” oraz Tarsema Singha „Immortals. Bogowie i herosi”*, [w:] *Fantastyczność i cudowność. „Homo mythicus”. Mityczne wzorce tożsamości*, red. B. Trocha, G. Trębicki, H. Kubicka, Zielona Góra 2014, s. 79–86.

²⁵Tamże, s. 100–107.

²⁶Tamże, s. 9. Zob. również: <http://henryjenkins.org/2006/06/welcome_to_convergence_culture.html> [dostęp: 7 czerwca 2016].

²⁷Tamże, s. 135.

medioznawczej (Harold A. Innis, Eric A. Havelock, Walter J. Ong, J. Goody, M. McLuhan, Derrick de Kerchove), a w pewnym sensie są ich ucieleśnieniem, co jednak warto podkreślić, nie powielają jednak typowego dla Marshalla McLuhana determinizmu technologicznego²⁸. Konwergencja jest zmianą paradygmatu opierającego się na odejściu od treści wytwarzanych w obrębie jednego medium w stronę informacji przepływających przez różne kanały medialne²⁹. Zmiany te realizują się dzięki konsumentom i interakcjom między nimi, tworzącym oddolną kulturę uczestnictwa. Konsumpcję postrzega Jenkins jako proces kolektywny i za francuskim cybernteoretykiem Pierre'em Lévyem wyznaje teorię, którą można streścić jednym zdaniem: „nikt z nas nie może wiedzieć wszystkiego, ale każdy z nas ma jakąś wiedzę”³⁰. Zdanie to w pełni oddaje koncepcję zbiorowej inteligencji, jednego z filarów nie tylko poglądów Jenkinsa, ale i całego trendu Web 2.0³¹, do którego odwołuje się we wstępie autor *Konwergencji mediów*³².

Opowiadanie transmedialne łączy zatem różne platformy medialne w jeden wspólny organizm, któremu treść nadają konsumenci – użytkownicy systemu. Współpracują oni ze sobą dzięki nieustannej wymianie informacji oraz zbiorowej inteligencji. Warunkiem uczestnictwa w tym systemie jest ciągle poszukiwanie i zaangażowanie w procesy wytwarzania nowych treści. Ponadto każdy element zbioru jest tak samo ważny, każdy powinien być w pełni poznany przez uczestnika procesu.

Ku uniwersom kulturowym

Współczesną kulturę popularną coraz częściej można określić jako zbiór nawzajem przenikających się i uzupełniających uniwersów kulturowych. Przykładami owych uniwersów mogą być: *Gwiezdne wojny*, Marvel, DC Comics, Lego, Transformers i wiele innych. Systemy te, obejmujące rozmaite elementy zbioru, pozostają w ciągłej i nieustannej nieokreśloności, której kształt nadają odbiorcy. Lepiej więc powiedzieć „uniwersum Lego Ninjago” niż „uniwersum klocków Lego”. Lepiej powiedzieć „uniwersum Marvela” niż „uniwersum komiksów Marvela”, bowiem system ten tworzą filmy, animacje, zabawki, książki itp.³³ Klocki, które do niedawna były główną materią firmy Lego, stały się obecnie częścią szerszego zbioru. Jedną z najnowszych propozycji duńskiej firmy, Lego Nexo Knights, oprócz 28 zestawów obejmuje: przewodniki po świecie Nexo Knights, bestiariusze, katalogi, komiksy³⁴, filmy animowa-

²⁸Zob. D. Mersch, *Teorie mediów*, przeł. E. Krauß, Warszawa 2010, s. 106-127; É. Maigret, *Socjologia komunikacji i mediów*, przeł. I. Piechnik, Warszawa 2012, s. 144-157.

²⁹H. Jenkins, *Kultura konwergencji...*, s. 235.

³⁰Tamże, s. 9. O pojęciu inteligencji zbiorowej, zob. R. Maciąg, *Pragmatyka Internetu. Web 2.0 jako środowisko*, Kraków 2013, s. 143-145.

³¹Web 2.0 jest pewnego rodzaju trendem w zakresie wykorzystania Internetu do tworzenia i zarządzania treścią, rozwoju technologii i aplikacji internetowych, takich jak Ajax, Google Maps i innych oraz generowania zysków dzięki udostępnianiu usług za darmo. Za A. Shuen, *Web 2.0. przewodnik po strategiach*, przeł. A. Stefański, Gwiliwice 2009, s. 13-16.

³²H. Jenkins, *Kultura konwergencji...*, s. VII.

³³Por. S. Howe, *Niezwykła historia Marvel Comics*, przeł. B. Czartoryski, Kraków 2013. Zob. również <<http://www.marvelcomics.pl/>> [dostęp: 4 czerwca 2016].

³⁴Prawa autorskie uprawniające do wydawania materiałów związanych z Lego Nexo Knights posiada Wydawnictwo Ameet. Zob. <<http://www.ameet.pl/kategoria-produktu/katalog/lego/nexo-knights/>> [dostęp: 4 czerwca 2016].

ne³⁵ oraz cały arsenał marketingowych dodatków rozpowszechnianych za pomocą wszelkich możliwych kanałów dystrybucji, w tym w coraz większym zakresie za pomocą aplikacji internetowych³⁶.

Dotychczasowe badania koncentrowały się na jednym, konkretnym produkcie kultury popularnej, a wszelkie jego uzupełnienia traktowano jako dodatki. Główny element uniwersum (film, zbiór komiksów, zestaw klocków lego, konkretny bohater, opowiadanie, tekst) tworzył więc jądro, wokół którego gromadziły się kolejne elementy, które interpretowano jako wtórne wobec pierwowzoru. Podobną sytuację można było zaobserwować, kiedy to określony tekst literacki, dzięki swej popularności, uzupełniany był o rozmaite dodatki: filmy, komiksy, reklamy, amatorskie filmy na YouTube, literaturę *fan fiction* itp.³⁷

Pojęcie uniwersum rozumiane przeze mnie jako system naczyń połączonych niemal w całości eliminuje pojęcie „dodatku”. Dodatkiem może być np. koszulka z nadrukiem Optimusa Prime’a, kubek, pościel, zegarek itd. Jednym słowem wszechobecny marketing, który z jednej strony podtrzymuje sprzedaż, z drugiej zaś identyfikuje odbiorcę z konkretnym uniwersum. Jeśli jednak nadruk przedstawiałby nieznaną dotąd przygodę przywódcy Autobotów, wówczas koszulka/dodatek przestawałaby być uzupełnieniem uniwersum, a stałaby się jego częścią – tekstem wpisanym w system i pozostającym w nieustannych relacjach z innymi tekstami/elementami³⁸.

W *Kulturze konwergencji* Jenkins stwierdza, iż opowiadanie transmedialne to sztuka tworzenia światów. „Aby w pełni doświadczyć każdego fikcyjnego świata – pisze uczony – konsumenci muszą przyjąć rolę myśliwych i zbieraczy, ścigających fragmenty opowieści na różnych kanałach medialnych porównujących między sobą notatki w sieciowych grupach dyskusyjnych i współpracujących”³⁹. Jenkins za Pierre’em Lévym sięga po koncepcję „atraktora kulturowego”, który powstaje w wyniku zacierania się granic między autorami i czytelnikami, producentami i widzami, twórcami i interpreterami⁴⁰. Sam Jenkins posługuje się terminem „konsument” o wiele częściej niż „odbiorca”, „widz”, „czytelnik”. Pojęcie to jest dla

³⁵W 2015 roku powstał duńsko-amerykański serial animowany *Lego: Rycerze Nexo* (*Nexo Knights*, 2015) emitowany w stacji Cartoon Network. Premiera polska miała miejsce pod koniec 2015 roku.

³⁶Na oficjalnej stronie Lego Nexo Knights można nie tylko poznać świat bohaterów serii, lecz także zagrać w multimedialne gry, obejrzeć filmy animowane, a nawet wstąpić do Akademii Rycerzy Nexo Knights. Zob. <<http://www.lego.com/pl-pl/nexoknights/products>> [dostęp: 4 czerwca 2016].

³⁷Na szczególną uwagę zasługuje literatura *fun fiction* omawiana przez Jenkinsa w kontekście serii powieści o *Harrym Potterze* J.K. Rowling. H. Jenkins, *Kultura konwergencji...*, s. 168-193. Zob. również L. Gąsowska, *Fan fiction. Nowe formy opowieści*, Kraków 2015.

³⁸Tajwańska firma ASUS, czołowy producent sprzętu komputerowego, której nazwa pochodzi od słowa „Pegasus” powiązała mitologię antyczną, taoizm (pięć cnót ASUS-a) oraz politykę korporacji opartą na regułach *lean thinking*. Na głównej stronie firmy czytamy: „Nazwa ASUS pochodzi od czterech ostatnich liter słowa Pegasus (Pegaz) – skrzydlatego konia z greckiej mitologii reprezentującego inspirację sztuki i nauki. ASUS uosabia siłę, kreatywność i czystość, których symbolem jest owo dostojne, mitologiczne stworzenie. Poprzez każdy produkt wypuszczony na rynek, firma wzbija się na nowe szczyty jakości i innowacyjności”, <https://www.asus.com/pl/About_ASUS/Pochodzenie_slowa_ASUS/> [dostęp: 7 czerwca 2016]. Dokładna analiza przykładu w kontekście mitu i jego recepcji zob. K. Dominas, *Internetowa recepcja mitu na przykładzie wybranych podań grecko-rzymskiej literatury*, [w:] *Studia mitoznawcze. Współczesna obecność mitu*, red. I. Błocian, E. Kwiatkowska, Toruń 2012, s. 135-156.

³⁹H. Jenkins, *Kultura konwergencji...*, s. 25.

⁴⁰Tamże, s. 95.

niego podstawowym wykładnikiem wpisującym się w kulturę uczestnictwa oraz, stanowiącą jej podstawę, inteligencję zbiorową⁴¹. Paul Levinson w pracy *Nowe nowe media* posunie się w tym kontekście o krok dalej. Zaproponuje on wprowadzenie nowego paradygmatu opierającego się na założeniu, iż podstawą współczesnych przemian w kulturze i społeczeństwie jest przejście od roli konsumenta treści do ich producenta⁴². To ta właśnie zmiana stanowi według Levinsona główną cezurę między nowymi a nowymi nowymi mediami.

W odróżnieniu od supersystemu rozrywkowego i opowiadania transmedialnego, uniwersum kulturowe jest w całości zapośredniczone przez nowe technologie, których mechanizmy i zasady funkcjonowania wyznaczają procesy tworzenia, przeglądania, interpretowania i udostępniania informacji. To właśnie informacje, a nie wiedza, stanowią zatem punkt wyjścia każdej analizy uniwersum. Nie istnieje w nim żadne konkretne jądro (tekst, film, animacja), wokół którego gromadzą się pozostałe elementy. System ten zakłada jedynie początek, który w historii uniwersum możemy określić np. jako premierę pierwszego filmu z serii *Gwiezdnych wojen* (*Star Wars*, reż. George Lucas, USA 1977). Użytkownik systemu, będący jednocześnie odbiorcą i nadawcą, sam określa sposób budowania uniwersum poprzez dodawanie kolejnych części zbioru. W środowisku uczestników może jedynie powstać dyskusja na temat kanoniczności tworzących ją produktów. Sposób łączenia poszczególnych elementów, dzięki nieograniczonemu i wieloplatformowemu (komputer, smartfon, telewizor itp.) dostępowi do sieci komputerowych staje się natychmiastowy. Wszystko i wszędzie można sprawdzić i zweryfikować. Istnieją setki miejsc (przestrzeni cyfrowych), gdzie można publikować, komentować i tworzyć nowe części systemu. Uniwersa stają się zatem zarówno nową formą opowiadania transmedialnego i supersystemu rozrywkowego, jak i ich skrajnym dopełnieniem.

⁴¹Inteligencję zbiorową krytykują w swoich pracach Andrew Keen oraz Wojciech Orliński. Zob. A. Keen, *Kult amatora. Jak internet niszczy kulturę*, wprowadzenie K. Krzysztofek, przeł. M. Bernartowicz, K. Topolska-Ghariani, Warszawa 2007, s. 52-75; W. Orliński, *Internet. Czas się bać*, Warszawa 2013, s. 119-147.

⁴²P. Levinson, *Nowe nowe media*, przeł. M. Zawadzka, Kraków 2010, s. 11-13. Levinson zwraca również uwagę na wzajemne, katalityczne relacje pomimo rywalizacji oraz na większe znaczenie nowych nowych mediów w stosunku do usług wcześniejszych: wyszukiwarek internetowych i poczty elektronicznej. Zob. tamże.

opowiadanie transmedialne

SŁOWA KLUCZOWE:

tekst

*u n i w e r s u m**kulturowe*

tekstualność

supersystem rozrywkowy

*intertekstualność***ABSTRAKT:**

Celem artykułu jest analiza nowych form relacji między tekstem a jego dodatkami: supersystemem rozrywkowym opartym na transmedialnej interaktywności (koncepcja Marshy Kinder); opowiadaniem transmedialnym (koncepcja Henry’ego Jenkinsa); uniwersum kulturowym (koncepcja własna na podstawie bogatej literatury przedmiotu). Teorie te zostały zaprezentowane jako pewnego rodzaju proces polegający na zacieraniu się granic między tekstualnością a medialnością we współczesnej literaturze i kulturze popularnej.

NOTA O AUTORZE:

Konrad Dominas – adiunkt na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Filolog klasyczny i informatyk. Autor i redaktor prac z zakresu recepcji grecko-rzymskiego dziedzictwa w nowych mediach oraz w literaturze i kulturze popularnej, m.in. *Antiquity in popular literature and culture* (wspólna redakcja z E. Wesołowską i B. Trochą, Cambridge Scholars Publishing, 2016). Członek Komitetu Redakcyjnego „Literatury i Kultury Popularnej”. Obecnie pracuje nad habilitacją *Internet jako nowa przestrzeń recepcji literatury antycznej*. Na co dzień popularyzator starożytności i projektant witryn internetowych. |

Nie tylko do archiwum.

Wokół literackiego zdarzenia i filmowego dokumentu

Piotr Pławuszewski

Nie wykracza poza truizm stwierdzenie, że kultura filmowa, już od najwcześniejszych etapów swego rozwoju, na wielu płaszczyznach przenikała się z kulturą literacką. Ta ostatnia nierzadko pełniła w tym układzie funkcję edukatora (podpowiadając między innymi konwencje opowiadania, strategie narracyjne czy chwytów dramaturgiczne), dostarczycielki historii (olbrzymia przestrzeń zagadnień adaptacyjnych), ale też zwierciadła dla wielu zagadnień wykraczających poza sam wytwór pracy artystycznej (czego przykładem choćby refleksja nad publicznością literacką i filmową). Szeroka, ponad 100-letnia perspektywa czasowa pozwala jednak zauważyć, że z pewnością nie mamy tu do czynienia z jednostronnym przepływem „wartości”. Film, z dekady na dekadę wzbogacając środki wyrazu (zainspirowane teatrem, malarstwem czy literaturą, ale i prymarnie wykreowane dla swego medium¹), uczył inne sztuki choćby tego, jak w szybki i twórczy sposób reagować na społeczno-polityczną teraźniejszość – zarówno w wariacie fabularnym (szybko przekonał o tym widownię Charlie Chaplin w *Dzisiejszych czasach* [1936]), animowanym (np. radzieckie produkcje propagandowe z lat dwudziestych i trzydziestych), jak i dokumentalnym (*vide* kroniki filmowe w okresie II wojny światowej, między innymi amerykańska *The March of Time* i kanadyjska *The World in Action*). Przy ostatniej z wymienionych konwencji przedstawieniowych warto zatrzymać się na dłużej – wracając jednocześnie do szeroko pojętej kultury literackiej. Z kilku powodów tak zaprojektowana płaszczyzna spotkania zdaje się nieoczywista. Po pierwsze, jakkolwiek dalekie od jedności były i są definicje kina dokumentalnego (trudno tu o rekapitulację toczonych od niemal

¹ W znanym, ciekawie problematyzującym kwestię wypowiedzi kinematograficznej eseju *Kino poezji* Pier Paolo Pasolini zapisał: „Prawdą jest, że w trakcie niemal pięćdziesięciu lat istnienia kino wypracowało swego rodzaju słownik kinematograficzny, tj. ustaliła się pewna konwencja, która jest o tyle interesująca, że ma wymiar przede wszystkim stylistyczny, a dopiero w drugiej kolejności – gramatyczny”. P.P. Pasolini, *Kino poezji*, [w:] tegoż, *Po ludobójstwie. Eseje o języku, polityce i kinie*, przeł. M. Salwa, Warszawa 2012, s. 150.

początku XX wieku dyskusji na ten temat), to ciągle żywa na gruncie fabuły i animacji tradycja filmowego adaptowania literatury pozostaje poza jego granicami². Po drugie, nie ignorując faktu, iż między literaturą (zwłaszcza w odmianie „non-fiction”) a kinem faktów również w jakimś stopniu dochodziło na przestrzeni dekad do wzajemnej inspiracji, to mimo wszystko należałoby podkreślić zwiększoną w stosunku do filmu fabularnego „samodzielność” rozwoju form dokumentalnych. Jak ujął to Jack Ellis: „Film dokumentalny, jako forma artystyczna, to technika i styl, które zrodziły się na gruncie ruchomych obrazów”³ (przy czym, zaraz dodaje badacz, trudnym do zmarginalizowania uzupełnieniem obrazu są tu między innymi osiągnięcia dziewiętnastowiecznej fotografii). Po trzecie, o ile zauważalnym zjawiskiem jest powstawanie książek na bazie istniejących wcześniej filmów fabularnych (ang. *novelization*⁴), o tyle kino faktów podlega temu procesowi znacznie rzadziej (jednym z polskich wyjątków potwierdzających regułę jest *Dziedzictwo* [1993] Henryka Grynberga, pokłosie dokumentalnego arcydzieła Pawła Łozińskiego *Miejsce urodzenia* [1992]). Rodzi się zatem pytanie, gdzie z większym powodzeniem szukać wspomnianego miejsca spotkania: kultury literackiej i filmowego dokumentu. Przychodzi do głowy refleksja, by podkreślić w tym miejscu nieodzowną (choć różnie realizowaną) funkcję tego ostatniego, jaką jest – dokumentowanie/rejestrowanie niezainscenizowanej rzeczywistości⁵. A przecież *taką* rzeczywistość *zapewniają* także niektóre przejawy kultury literackiej, choćby te o charakterze „niepowtarzalnej” w danym kształcie zdarzeniowości. Slam poetycki i spotkanie z pisarzem – oto takie „zdarzenia”, w oczywisty sposób od siebie różne, ale też skłaniające, w ramach zarysowanej problematyki, do nakreślenia pewnych analogii. Niech oświecla je (eksplikowana w toku rozważań) ogólniejsza refleksja, że filmowy dokument – jeśli tylko stojąca za nim intencja nie ogranicza się do chęci zwykłej „archiwizacji” rzeczywistości – może skutecznie wykroczyć poza rolę dodatku w kierunku zdarzenia i stać się jego uważnym interpretatorem.

Na początek wyrastający z lat osiemdziesiątych slam poetycki: „pierwsze wydarzenie poetyckie, które połączyło elementy przedstawienia, piśmiennictwa, rywalizacji oraz udziału publiczności”⁶. Hybrydyczny charakter slamu, dynamika zarówno ludzkiej zbiorowości, jak i każdorazowego przed nią występu konkretnego człowieka, dramaturgia wpisana w formułę współzawodnictwa (nie mówiąc po prostu o potencjalnych walorach literackich prezentowanej

² Intrigującym „wariantem” (ciągle jednak – rzadkim) tak pomyślanego zetknięcia literacko-filmowego jest sytuacja, gdy konkretna książka staje się dla przyszłego dokumentu bezpośrednią inspiracją (przykładowo: dzieło amerykańskiego historyka, Andrew Wiesty, *Boys of '67: Charlie Company's War in Vietnam* [2012] dało początek dokumentowi *Brothers in Wars* [2014] w reżyserii Liz Reph; analogiczny proces miał miejsce w przypadku książki Margaret Atwood *Payback: Death and the Shadow Side of Wealth* [2008] i filmu Jennifer Baichwal *Payback* [2012]).

³ Zob. J. Ellis, *The Documentary Idea: A Critical History of English-Language Documentary Film and Video*, Englewood Cliffs, N.Y. 1989, s. 1-14.

⁴ J. Mahlnecht, *The Hollywood Novelization: Film as Literature or Literature as Film Promotion?*, „Poetics Today” 2012, nr 22, s. 137-168.

⁵ Piszący te słowa ma pełną świadomość, w jak dużym stopniu każda składowa tak skonstruowanego zdania otwiera się na mnogość wątpliwości i zagadnień bardziej szczegółowych. Jak hierarchizować (jeśli w ogóle) funkcje wpisane w filmowy dokumentalizm? Kiedy rejestracja przy użyciu kamery przestaje być wyłącznie mechaniczną notacją pewnego fragmentu rzeczywistości, a zyskuje miano dzieła filmowego? Czy „niezainscenizowana rzeczywistość” implikuje tezę, iż jakiegokolwiek działania inscenizacyjno-aranżacyjne są w kontekście *documentary* wykluczone? Niemniej jednak, na potrzeby tego tekstu, chcąc naświetlić bardzo konkretne zjawisko z pogranicza literacko-filmowego, w punkcie wyjścia przyjęto rozumienie dokumentu niejako bazowe, w kolejnych akapitach niuansowane wtedy, gdy zdaje się tego wymagać podejmowany wątek.

⁶ M. Bañales, *Slam Poetry*, [w:] *Encyclopedia of Activism and Social Justice*, t. 3, red. G.L. Anderson, K. Herr, Thousand Oaks, CA 2007, s. 1290.

twórczości) – wszystko to bez wątpienia ciekawe tworzywo dla dokumentalnej kamery. Co istotne, może ona, towarzysząc poetom-zawodnikom, wykroczyć poza rolę wyłącznie rejestratora-archiwisty. Dowiódł tego Paul Devlin w dokumencie *SlamNation* (1998), pełnometrażowej relacji z National Poetry Slam (Portland, Oregon 1996), wielodniowej imprezy, skupiającej uczestników z różnych zakątków Stanów Zjednoczonych. Pomijając wartość „humanistyczną” filmu (slamowe współzawodnictwo nie wyklucza tu szacunku dla poetyckiego rywala), warto zwrócić uwagę na trzy sprawy: (1) użycie więcej niż jednej kamery pozwala na etapie montażu niejako podążyć za słowem mówionym (i prędkość wypowiedzianego go oddać na przykład za pomocą zwiększonej liczby cięć); (2) to właśnie filmowemu dokumentowi udaje się chwilami uchwycić jeden z ważniejszych aspektów poetyckiego slamu, jakim jest raczej swobodny stosunek do zapisanego tekstu – na powiązanie z tym spostrzeżeniem ujęcie zwrócił uwagę w swej recenzji *SlamNation* Roger Ebert: „W swej istocie, poetyckie slamy są sztuką performatywną, nie literacką. Jest takie ujęcie z nowojorskim wydawcą literackim, który wzdycha przy stercie slamowych rękopisów, zdając sobie sprawę, że czasami poezja ta źle znosi przeniesienie na zadrukowaną stronę”⁷; (3) taki film, jak *SlamNation*, zwłaszcza we fragmentach z występami poetów-zawodników, potrafi nie tyle usunąć, co zminimalizować stratę wpisaną w sytuację odbioru poetyckiego slamu, gdy jest on (odbior) zapośredniczony – widz, mając oczywiście świadomość „skonstruowanego widzenia” (rodzaj obiektywu, kąt patrzenia, montaż itp.), jest wówczas bliżej wielu istotnych „jakości” zdarzenia, niż gdyby był w sytuacji przekazu wyłącznie audialnego. Tak o niezbywalnej wartości wizualnego pierwiastka w doświadczeniu slamu poetyckiego pisze Susan B.A. Somers-Willett: „Nie przede wszystkim dzięki aktowi słuchania zwiększyło się grono entuzjastów poetyckiego slamu; choć płyty CD i pliki MP3 są popularnym sposobem dokumentowania slam poety, to najlepszą okolicznością odbioru jest tu występ na żywo. (...) Publiczność nie tylko słucha tych wierszy, ale reaguje na całościowy akt ich wypowiedziania, czasami od razu reagując zwrotnie w kierunku poety czy gospodarza imprezy: przez aplauz, złośliwe syczenie albo wykrzykiwane komentarze. Widzowie odbierają prezentowany wiersz, doświadczając, jak poeta się rusza, jak wygląda, jak brzmi i fizycznie ucieleśnia swoją poezję”⁸.



Kadry z filmu *SlamNation* P. Devlina

⁷ R. Ebert, *SlamNation* (<<http://www.rogerebert.com/reviews/slamnation-1998>> [dostęp: 6.06.2016]).

⁸ S.B.A. Somers-Willett, *The Cultural Politics of Slam Poetry: Race, Identity, and the Performance of Popular Verse in America*, Michigan 2009, s. 17.

Filmowe dokumentowanie *poetry slam* (ale też takiego typu „literackiego zdarzenia”, jakim jest spotkanie z pisarzem, o czym więcej za moment) rodzi zasadnicze pytanie o status audio-wizualnego materiału. Na przykład: w tkankę łączącego różne konwencje przedstawieniowe filmu *Baczyński* (2013) Kordiana Piwowarskiego wplecione zostały ujęcia ze slamu poetyckiego: zorganizowano go w Warszawie w roku 2011, okazją była 90. rocznica urodzin tytułowego poety, uczestnicy prezentowali przed publicznością jego wiersze. To z pewnością istotny element filmu, bo w niedosłowny sposób pozwala zastanowić się, czy (cytując słowa padające ze sceny w kierunku widowni): „ta poezja jeszcze dzisiaj żyje, czy do was jakoś przemawia”. Dla tego tekstu istotniejsze jest jednak pytanie, czy (jeśli w ogóle) owa rejestracja warszawskiego slamu mogłaby funkcjonować poza *Baczyńskim* Kordiana Piwowarskiego jako autonomiczne dzieło filmowe – jako coś więcej, niż „zjęcia czysto kronikalne, w których chodzi jedynie o najbanalniejsze zarejestrowanie złożenia wieńca czy podanie ręki przez dostojnika”⁹. To kwestia bardzo złożona, zwłaszcza w kontekście wieloaspektowej materii kina faktów. Na potrzeby tego tekstu, pozostawimy przy cennym (choć przecież dalekim od prostych wskazań) rozpoznaniu Kazimierza Karabasa:

Jeżeli [dokumentalne zdjęcia – P.P.] nie mają być zdawkową notacją faktów, muszą mieć przynajmniej dwie cechy: być profesjonalnie sfotografowane (plan, kąt patrzenia) oraz posiadać swoją „energię wewnętrzną”. Pierwsza cecha jest oczywista, a druga? Trzeba zachowanie człowieka (ludzi) bardzo uważnie śledzić w trakcie ujęcia. Kiedy jego energia wewnętrzna się „nasyciła”? To sprawa wycucia temperatury toczącego się zdarzenia... Operator może chcieć za wcześniej wyłączyć kamerę – reżyser musi czuwać (i do tego nie dopuścić). Mogą oczywiście zrobić następne ujęcie. Ale to już będzie inny moment. O czymś innym¹⁰.

– dochodzi do tego oczywiście etap montażu, kiedy zebranemu materiałowi „teraz dopiero należy nadać jakiś kształt”¹¹. Biorąc to wszystko pod uwagę, można wyobrazić sobie, że slamowo-poetyckie partie *Baczyńskiego* – ze swym uważnym przypatrywaniem się twarzom (i widocznym na nich emocjom), zróżnicowanym perspektywom spojrzenia, kolorystycznym ograniczeniem do czerni i bieli, starannym spleceniem ścieżki dźwiękowej i obrazowej – mogłyby zaistnieć jako osobny film dokumentalny. Film zawężający swój świat przedstawiony do miejsca poetyckiej rywalizacji, w nim tylko szukający uzasadnienia dla swego kształtu i ewokowanego sensu. Przykładem tak skonstruowanego dzieła jest nakręcony w Los Angeles krótki metraż *Poetry Slam* (2005, reż. Jordi Ortega). Jednocześnie, należy podkreślić, że znacznie częstszą praktyką jest ta, gdy udokumentowane zdarzenie-slam poetycki staje się elementem większej całości, na którą składają się również np. wywiady do kamery czy sceny z życia codziennego bohaterów (szeroko zakrojony „horyzont” spojrzenia zapewniają między innymi niemiecki dokument *Dichter und Kämpfer: Das Leben als Poetryslammer in Deutschland* [2012, reż. Marion Hütter] i bardzo intrygujące, podkreślające terapeutyczny wymiar „mówionej poezji” dzieło amerykańskich twórców, Grega Jacobsa i Jona Siskela, *Louder Than a Bomb* [2010]).

⁹ K. Karabas, *Odczytać czas*, Łódź 2009, s. 20.

¹⁰Tamże.

¹¹Tamże, s. 24.



Kadry z filmu *Dichter und Kämpfer: Das Leben als Poetryslammer in Deutschland* M. Hütter



Kadry z filmu *Louder Than a Bomb* G. Jacobsa i J. Siskela

Niezależnie od formy, jaką przybiera spotkanie slamu poetyckiego i filmowego dokumentu, jest ono wartym badawczej refleksji (nierzadko ciekawym artystycznie i bogatym w znaczenia) faktem. Innym zdarzeniem z przestrzeni kultury literackiej o, zdawałoby się, podobnym potencjale – ale znaczenie dłuższej tradycji – w zetknięciu z dokumentalną kamerą jest spotkanie autorskie z pisarzem: na targach książki, w związku z wydaniem nowego dzieła, w ramach literackiego festiwalu itd. „Zdawałoby się”, bo ów przeczuwany potencjał – przynajmniej w odniesieniu do rodzimej kinematografii, najlepiej rozpoznanej dla piszącego te słowa – nigdy nie został w pełni wykorzystany.

Po pierwsze, powraca tu wiele zagadnień, które wymagały wspomnienia już w kontekście slamu poetyckiego. Jednym z nich jest charakter zarejestrowanego materiału – w dobie powszechności zapisu cyfrowego nie może dziwić fakt, iż od około dekady niemal każdy festiwal literacki, w różnym ilościowo wymiarze, dokumentuje audiowizualnie swój przebieg. Organizowane w ramach imprezy spotkania autorskie nie są wyjątkiem – tyle że w ogromnej większości przypadków mamy tu do czynienia z prostą, statyczną notacją, niewykraczającą funkcjonalnie poza (cenną skądinąd) chęć archiwizacji danego zdarzenia. Po drugie, wzmiankowana statyka operatorska ma swe oczywiste źródło w specyfice spotkania autorskiego: uczestnicy („po obu stronach stołu”) nie zmieniają zwykle swego położenia, dość przewidywalne są też zwyczajowe komponenty takiej sytuacji (rozmowa prowadzącego z literatem, głośna lektura wyimków z jego twórczości, pytania od publiki, ew. podpisywanie książek). Nie brak w audiowizualnych archiwach imprez literackich takich przykładów, gdy ustawiona na statywie kamera nie tylko nie zmienia swego położenia w przestrzeni, ale też nie wykonuje żadnych ruchów, choćby poziomej panoramy między autorem a publicznością (ten pierwszy – inaczej niż w demokratycznie urządzonym poetyckim slamie – bezapelacyjnie odgrywa tu wiodącą rolę). Po trzecie, podkreślony wcześniej, niejako immanentny walor dramaturgiczny *slam poetry* nie ma prostego odpowiednika w ramach spotkania z pisarzem (które w standardowej formule nie obrazuje wznoszenia się ku punktowi kulminacyjnemu, jakim jest na przykład rozstrzygnięcie współzawodnictwa; tu pierwiastek zaskoczenia może brać się po

prostu z niespodziewanego przebiegu zdarzeń¹²). Biorąc pod uwagę już choćby te trzy aspekty, można zastanawiać się, czy twierdzenie o niewykorzystanym potencjale spotkania dokumentu ze zdarzeniem literackim nie jest w tym wypadku przesadzone. Kilka refleksji na ten temat.

W udokumentowanym filmowo spotkaniu autorskim (jak i slامية poetyckim) bez wątpienia tkwi potencjał naukowy. Na poziomie niejako podstawowym: to zawsze, nawet w najbardziej surowym kształcie, źródło historyczne (inspirując o filmie jako świadectwie historycznym, na szeroko zarysowanym tle zagadnienia wizualności, pisał m.in. Peter Burke¹³). Idąc dalej, ów potencjał, jakkolwiek ogólnikowo to brzmi, zawiera się w rejestracji wycinka pewnej rzeczywistości społeczno-kulturowej, która może być cennym materiałem badawczym dla praktyków socjologii/antropologii wizualnej. Nie niwelują tego wniosku (stanowiące *de facto* inną problematykę) ani trudności ze zdefiniowaniem filmu socjologicznego czy dokumentu etnograficznego, ani dyskusje wokół traktowania zapisów audiowizualnych jako wypowiedzi naukowej równoprawnej z tekstem pisany. „Wykorzystywanie mediów wizualnych i praktyk reprezentacji (jako uzupełnienie bezpośredniej obserwacji) w roli środków pozyskiwania trwałego – aczkolwiek nieuchronnie zapośredniczonego – dostępu do naturalnie występujących zjawisk lub artefaktów kulturowych stało się dziś nieco mniej obce praktyce naukowej”¹⁴. Opinia Luca Pauwelsa, odniesiona do omawianej tu kwestii, pozwalałaby sądzić, że spotkanie autorskie – jeśli udokumentowane z przynajmniej podstawową wiedzą na temat warsztatu filmowego oraz intencją naukową (czy – jak pisze Jerzy Kaczmarek w kontekście socjologii – z „kompetencją socjologiczną”¹⁵) – może przynieść ze sobą ciekawe poznawczo efekty, dotyczące np. interakcji między widownią a twórcą czy stylów prowadzenia z nim rozmowy przez „gospodarza” spotkania. Zważywszy zaś na fakt, że olbrzymia większość takich dokumentacji ograniczała i ogranicza się do wspomnianej już prostej archiwizacji (dokonywanej bez zamierzeń naukowych), cenne zdaje się przytoczenie innego fragmentu rozważań Jerzego Kaczmarka:

[...] film socjologiczny może również powstać z materiału zastanego, którego sam socjolog nie jest autorem, lecz wykorzystał istniejące już wcześniej ujęcia bądź powstały one na jego polecenie. Jednakże rozstrzygające jest tutaj to, że badacz nadaje temu materiałowi odpowiednią strukturę i w drodze interpretacji, na bazie swojej wiedzy socjologicznej, tworzy odrębną wypowiedź naukową¹⁶.

Potencjał naukowy to jednak nie wszystko. Inną z praktykowanych dróg twórczego użycia audiowizualnego zapisu spotkania autorskiego jest bowiem uczynienie go składową większej struktury: filmu dokumentalnego (zrealizowanego bez intencji *stricte* badawczych). Właśnie: składową. Mowa

¹²„Siwy pan z pierwszego rzędu patrzył w sufit, dziewczęta wpatrywały się we mnie. Kierowniczka klubu siedziała sztywno, miała zmarszczone brwi, bibliotekarka w zielonym sweterku cały czas, jak czytałem, uśmiechała się. W pewnej chwili jakiś chuligan otworzył drzwi, wsunął głowę i powiedział: – Łeee... Na sali i w korytarzu wybuchł śmiech. Młoda kierowniczka klubu wyszła na korytarz, a bibliotekarka wstała i uciszyła salę wzrokiem. Czytałem dalej, a kiedy skończyłem, rozległy się zaraz oklaski”. K. Filipowicz, *Moja kochana, dumna prowincja*, [w:] tegoż, *Biały ptak i inne opowiadania*, Kraków 1973, s. 277.

¹³Zob. P. Burke, *Naoczność. Materiały wizualne jako świadectwo historyczne*, przeł. J. Hunia, Kraków 2012 (szczególnie rozdziały: *Narracje wizualne* [s. 164-182]; *Od świadka do historyka* [s. 183-194]).

¹⁴L. Pauwels, *Zwrot wizualny w badaniach i komunikacji wiedzy. Kluczowe problemy rozwijania kompetencji wizualnej w naukach społecznych*, przeł. M. Frąckowiak, [w:] *Badania wizualne w działaniu*, red. M. Frąckowiak, K. Olechnicki, Warszawa 2011, s. 22.

¹⁵J. Kaczmarek, *Zobaczyć społeczeństwo. Film i wideo w badaniach socjologicznych*, Poznań 2014, s. 203.

¹⁶Tamże, s. 202.

bowiem o literackim zdarzeniu, które bardzo często podlega wizualno-dźwiękowej archiwizacji, nierzadko współtworzy materię ekranowego portretu pisarza, ale właściwie nie występuje jako sytuacja godna autonomicznego dzieła. Może to zastanawiać tym bardziej że te „niesamodzielnie” funkcjonujące fragmenty wcale nie dowodzą, iż ich walor sensotwórczy wyczerpałby się poza szerszym kontekstem. Trzy polskie przykłady: w *Dziennik pisany pod wulkanem* (1995) Andrzeja Titkova włączone są między innymi ujęcia z kilku spotkań z Gustawem Herlingiem-Grudzińskim, które odbyły się w czasie jego wizyty w Polsce w 1994 roku. Reżyser nie lekceważy słów bohatera – ale też w pełni korzysta z możliwości medium, by niekiedy oddać kumulowaną w czytelnikach przez lata chęć nawiązania kontaktu z pisarzem (na jego wizerunek nałożono więc jednocześnie kilka ścieżek dźwiękowych z pytaniami), a innym razem podążyć za przedmiotem (powracająca drewniana laska lub pudełko z tabletkami). Już przez te wizualno-audialne detale ze spotkań autorskich przebiega coś istotnego – choćby przecucie, jak długo musieli na siebie czekać pisarz i jego polscy odbiorcy (w 1991 roku Herling-Grudziński przybył do Polski po raz pierwszy po 52 latach nieobecności).



Kadry z filmu *Dziennik pisany pod wulkanem* A. Titkova

Na innej zasadzie opiera się użycie analogicznych ujęć w *Radości pisania* (2005) Antoniego Krauze-go, dokumencie poświęconym Wisławie Szymborskiej. Spotkanie z poetką, prowadzone przez Teresę Walas i Ryszarda Krynickiego, odbywa się niedługo przed podróżą do Sztokholmu i odbiorem Nagrody Nobla. Tu najważniejsze są słowa bohaterki – wyraźnie świadczące o tym, że powstała sytuacja jest dla niej niemałym brzemieniem, a na pewno próbą, by nadal być „osobą”, nie zaś „osobistością”. Rzecz ciekawa: to samo spotkanie powróci na kilka sekund z obrazem poetki podpisującej książki oraz – z niechęcią i dezaprobatą reagującej na jakiegoś kamerzystę, który podchodzi bardzo blisko stolika. Łatwo przypuszczać, że tak korespondujące ze sobą ujęcia – z oświetlającymi się nawzajem elementami werbalnymi i niewerbalnymi – same mogłyby stać się tworzywem bardzo ciekawego dokumentu, choćby na temat wspomnianej, uporczywej chęci pozostania „osobą”. Taka myśl to całkiem logiczny pomost do ostatniego przykładu, tym razem związanego ze Sławomirem Mrożkiem. „Ja odrzucam zasadę policyjną: że przesłuchiwany siedzi na krześle albo stoi, ekipa policyjna świeci mu w oczy i on musi odpowiadać na każde pytanie i nie ma prawa nie odpowiadać” – mówił pisarz w *Sławomir Mroźek przedstawia* (1997) Pawła Łozińskiego, nie kryjąc się z niechęcią do formuły „pytanie-odpowiedź”. Większość dokumentów poświęconych pisarzowi, jakby chcąc zniwelować tę okoliczność, bazuje na zasadzie kompilacji, mieszając wypowiedzi bohatera i ludzi go znających z archiwaliów czy materiałem obserwacyjnym. Wspomniany Paweł Łoziński cały swój dokument nakręcił na meksykańskim ranczu pisarza. Powstał z tego portret niezwykle kameralny, bardzo odległy od założeń i aury takiego wydarzenia, jakim jest m.in. spotkanie autorskie. Pojawia się jednak Mroźek w tym akapicie nieprzypadkowo, mimo że specyficzny może wydać się kontekst: chodzi bowiem o udostępnioną w Internecie przez Wydawnictwo Literackie relację z pobytu dra-

maturga w Polsce w marcu 2012 roku. Założenie musiało być proste: kilka dokumentalnych migawek z podpisywania książek w Katowicach i Krakowie (plus uroczystość wręczenia w tym ostatnim mieście Orderu Ecce Homo). Mimo że nie mamy tu do czynienia z „pełnowymiarowym” spotkaniem autorskim i zupełnie niepotrzebnie dodano podkład muzyczny, warto docenienia są inne walory tej krótkiej produkcji, przede wszystkim jej wymiar obserwacyjny. „Przez moment zaglądamy w życie takim, jakim jest ono przeżywane. Społeczni aktorzy wchodzą ze sobą w relacje, ignorując twórców filmowych. Często postacie są związane naglącymi potrzebami i uwikłane we własne kryzysy. Wszystko to wymaga ich uwagi i odciąga ją jednocześnie od obecności twórców. Sceny, podobnie jak w filmie fabularnym, ujawniają najczęściej aspekty charakteru i indywidualności”¹⁷ – pisze o obserwacyjnym trybie filmowego dokumentu Bill Nichols, jednocześnie podając celną charakterystykę tych ujęć, kiedy w Katowicach kolejni czytelnicy proszą Sławomira Mrożka o wpis do książki. Ktoś mówi o wspólnym znajomym, ktoś jest z Japonii, ktoś zdradza „obecność Mrożka” na maturze, wreszcie: ktoś nieśmiało pyta o możliwość podania ręki. A pisarz, przy całym swym wycofaniu, odpowiada na te gesty z sympatią i cierpliwością. Dyskretna obserwacja jest tu nieoceniona – bo to dzięki niej widz ma szansę przyjrzeć się „społecznym aktorom” (pisarzowi i czytelnikom) oraz ich jakże zniuansowanym relacjom (podziw, trema, radość, zaciekawienie...). Tak oto kilka ujęć reporterskiej z ducha relacji pozwala podtrzymać opinię, iż spotkanie autorskie jest dla reżysera-dokumentalisty potencjalnym źródłem wielu filmowych inspiracji.

Próbując szkicowo uogólnić i podsumować: wartym namysłu punktem przecinania się ścieżek kultury literackiej i filmowego dokumentu jest niepowtarzalna w tym samym kształcie zdarzeniowość, w tekście uobecniona pod postacią slamu poetyckiego i spotkania autorskiego. Oba „zdarzenia” – choć tak odmienne w swej specyfice – w równym stopniu otwierają się na możliwości dokumentalnej kamery, której funkcja nie musi polegać ani na zaledwie „notowaniu” rzeczywistości, ani poddawaniu jej różnego typu zabiegom subiektywizacji¹⁸. Ślady rozsiane po wielu filmowych przykładach podpowiadają, że efektywną metodą docierania do wzmiankowanych zjawisk jest uważna obserwacja, wyczulenie na obraz, ale też dźwięk. Taki zaopatrzony w kamerę obserwator może wiele dostrzec i zarejestrować: choćby temperaturę/odbiór słowa (zarówno na poetyckim slamie, jak i w trakcie spotkania z pisarzem). Wiele jednak jeszcze do zrobienia – prezentowany tekst to zaledwie wycinek szerszego horyzontu zagadnień, a i sami dokumentaliści zdają się ciągle tylko połowicznie wierzyć w filmowy potencjał przywołanych tu fenomenów literackiego mikrokosmosu.

Nie należy do nich Gur Bentwich, który kilka lat temu postanowił towarzyszyć pisarzowi Edgarowi Keretowi w czasie serii nowojorskich spotkań z czytelnikami. Powstał z tego dokument *What Animal Are You?* (2012), którego podstawowym spoiwem są właśnie ujęcia z owych spotkań. Często nieostre, lekko rozedrgane, z Keretem głośno czytającym, śmiejącym się, opowiadającym niekoniecznie o książkach. Jako całość układają się te brudnopisowe zapiski filmowe w klucz do literackiego świata o nieprzeciętnej wartości. I trudno pozbyć się wrażenia, że to w tym samym stopniu zasługa pisarza, co tworzącego jego portret dokumentalisty.

¹⁷B. Nichols, *Typy filmu dokumentalnego*, przeł. M. Heberle, D. Rode, [w:] *Metody dokumentalne w filmie*, red. D. Rode, M. Pieńkowski, Łódź 2013, s. 23.

¹⁸Zob. tamże, s. 37-42 (rozważania B. Nicholasa na temat trybu performatywnego w dokumencie).

SŁOWA KLUCZOWE:

film dokumentalny

interpretacja

D O D A T E K

kamera

spotkanie

obserwacja

ABSTRAKT:

Artykuł jest próbą przyjrzenia się miejscu spotkania: kina dokumentalnego i kultury literackiej, pojmowanej tu w kontekście „zdarzeniowości” i jej dwóch konkretnych przejawów, czyli poetyckiego slamu i spotkania autorskiego. Rozważając to zagadnienie, trudno poprzestać na wniosku, iż dokumentalna kamera, towarzysząc slamowej rywalizacji lub spotkaniu z pisarzem, musi ograniczyć swój udział wyłącznie do nieskomplikowanej funkcji archiwizacyjnej. Analiza wybranych przykładów (warto od razu dodać – katalog filmowych tytułów, uosabiających sformułowane rozpoznania, nie jest bogaty) dowodzi, że wspomniany „styk” zawiera w sobie potencjał znacznie szerszy: dokument potrafi skutecznie uchwycić choćby unikalną dramaturgię zdarzenia, jego semantykę wpisaną nie tylko w słowo, ale i obraz, kryje on w sobie też niemałe możliwości interpretacyjne. Innymi słowy, jeśli ujmować filmowy dokumentalizm jako „dodatek” do literackiego zdarzenia, to tylko ze świadomością tych nie zawsze oczywistych, lecz istotnych znaczeniowo implikacji.

d o k u m e n t a l i z m

OBRAZ

slam poetycki

autor

kultura literacka

słowo

literatura

NOTA O AUTORZE:

Piotr Pławuszcowski – dr, pracownik Katedry Filmu, Telewizji i Nowych Mediów Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Jego zainteresowania badawcze koncentrują się przede wszystkim wokół teorii/praktyki kina dokumentalnego oraz historii filmu polskiego. Autor monografii twórczości Władysława Ślesickiego (w druku); współredaktor tomu *Pogranicza dokumentu* (Poznań 2012) oraz monograficznego numeru pisma „Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication” (t. XIV, 2014); publikował m.in. w „Images”, „Kinie”, „Kwartalniku Filmowym”, „Pleografie” i „Ekranach”. |

Przeprowadzka literatury

Piotr Gorliński-Kucik

Poetyka powieści e-bookowej

Śmiałe, światotwórcze pomysły Jacka Dukaja i ich brawurowe realizacje sprawiły, że czytelnicy prozy autora *Lodu* zaczęli sobie zadawać pytania, mogące się wyrażać mniej więcej w takiej formie: „co on jeszcze wymyśli?” lub: „jak daleko się posunie?”. Chodziło, rzecz jasna, o jakości *stricte* literackie: przesuwanie granic niemożliwego do wyobrażenia i przesuwanie ludzkiego języka na granice *innego*.

Jednakże, po związaniu się Dukaja z Wydawnictwem Literackim zaczął się stopniowy proces przenikania się jego twórczości literackiej z środkami wyrazu innych mediów. Mam tu na myśli okładki projektowane przez Tomasza Bagińskiego i jego ekranizację opowiadania *Katedra*, wydanie tego tekstu w specjalnej edycji, następnie pojawienie się *Wrońca* (z ilustracjami Jakuba Jabłońskiego, nadającym publikacji charakter ilustrowanej baśni, względnie: komiksu), w końcu audiobooków i e-booków.

Nie są to oczywiście poczynania specjalnie nowatorskie – z takich zabiegów (obliczonych także na przyciąganie czytelników) korzystali inni pisarze, związani z *mainstreamem*, niepiszący fantastyki. A adaptacje, filmowe czy teatralne, w ogóle już nie muszą być zależne od twórcy. Nowa sytuacja komunikacyjna, spowodowana w dużej mierze przez rozwój mediów społecznościowych, sprawiła, że książki przygotowuje się w wersji audio albo w formie elektronicznej. Jest to najpewniej powodowane także imperatywem ekonomii: książki muszą się sprzedawać, a dodatki i wyszukane formy publikacji są swego rodzaju chwytem reklamowym, łatwym do wyeksponowania w Internecie. Sama literatura to dziś za mało. Minął czas prozaików wydających dwadzieścia kolejnych powieści w ładząco podobnych okładkach. A może i formy promocji (reklamy) wymuszają pewną inwencję twórczą w tym zakresie?

Powstała ostatnio „moda na czytanie”, podsycana przez liczne blogi książkowe (a czasem i krytycznoliterackie) oraz profile w mediach społecznościowych¹ czy „book challenge”². To oznaka zmian w obrębie komunikacji literackiej. Czytanie stało się hipsterskie i chociaż taka sytuacja kreuje pewnie „empikowych czytelników”, to jednak w jakimś stopniu poprawia polskie czytelnictwo, znajdujące się ostatnio w zapaści.

Natomiast kolejny krok Dukaja, czyli pojawienie się *Starości aksolotla*³, oznaczało już nie tylko gest wpisania się w istniejący trend, ale wytyczenie nowego, związanego z wychodzeniem literatury poza swoje naturalne otoczenie – jej przeprowadzką w inne miejsce. Otóż: powieść ta nie ukazała się (i nie ukaże) w formie papierowej – od początku pomyślana była jako e-book. Co niezwykle istotne – ma to też niebagatelny wpływ na interpretację powieści.

Nie chodzi tu tylko o wydanie tekstu w formacie *epub czy *mobi, ale o wykorzystanie możliwości tej nowej formy: dodanie grafik i przede wszystkim hiperłączy, które odsyłają czytelnika do notatek wyjaśniających świat powieści i pełniących funkcję przypisów. Nie ma tu jednak mowy o powieści hipertekstowej – Dukaj nie odstępował od „twardego kośćca fabularnego”, nie kieruje się (przynajmniej na razie) w stronę nieliniowych narracji. W *Starości aksolotla* odwołania i grafiki stanowią swoiste dopełnienie świata przedstawionego. Autor *Lodu*, jak większość autorów fantastyki, swoje światy wyjaśniał już wcześniej, ale opisy praw nimi rządzących były (swoją drogą dość sprawnie) wplecione w narrację. Zabieg wyrzucenia definicji do przypisów pozbawia opowieść zbędnych retardacji, a jednocześnie czytelnik jest w stanie – być może nawet w większym stopniu – konstrukt myślowy autora odtworzyć.

Jak pisarz sam wyjaśnia⁴, gra toczy się o coś innego, mianowicie o stworzenie poetyki powieści e-bookowej, a zatem powieści warstwowej, czyli takiej, która jest tworzona z zamiarem wyzyskania możliwości, jakie daje forma digitalna. Przypisy (*sensu largo* – dźwięk, obraz, film) zamazują granicę między realem a wirtualnym. Fantastyka nadaje się to tego bodaj najlepiej, bowiem fantastyczne światy w większym stopniu wymagają „dotłumaczenia” czytelnikowi, konkretyzacja znaczeń pewnych elementów jest w tym przypadku trudniejsza. W formie elektronicznej wydaje się głównie literaturę gatunkową (fantastykę, kryminał), autor *Lodu* wymienia kilka zalet e-booków, ale najważniejszą ich cechą jest to, że powieść warstwowa („spotkanie z tekstem otoczonym dziesiątkami innych strumieni informacji”) służy rozszerzeniu lektury. Jakkolwiek mózg człowieka (w odróżnieniu od komputera) nie funkcjonuje w trybie multitasking, nie jest wielozadaniowy, to jednak nowe pokolenie, na cyfrowych artefaktach chowane i kształcone, być może w jakiś sposób się do tego przystosuje (to, jak na Dukaja przystało, zakamuflowany ewolucjonizm). Tekst w „Książkach” godny jest polecenia, i pewnie polemiki, w każdym razie kończy go pisarz stwierdzeniem, że literatura poradzi sobie bez formy papierowej książki. I to stwierdzenie jest dla mnie niezwykle istotne.

¹ Takie jak: „Lubię czytać”, „Nie jestem statystycznym Polakiem, lubię czytać książki” czy „Nie czytasz? Nie idę z Tobą do łóżka”.

² W stylu: „przeczytaj 52 książki w ciągu roku”.

³ J. Dukaj, *Starość aksolotla*. *Hardware dreams*, Allegro 2015. Paginacja w tekście głównym z dopiskiem SA, za wydaniem w formacie *pdf.

⁴ J. Dukaj, *Bibliomachia*, „Książki. Magazyn do Czytania” 2015, nr 1. Zob. też: *Wymyślić e-booka od nowa. Z Jackiem Dukajem rozmawia Michał Cetnarowski*, „Nowa Fantastyka” 2015, nr 4, s. 4-6.

Starość aksolotla nie oznacza raczej e-bookowej rewolucji, ale jest ważnym, nowatorskim krokiem, który – jeśli znajdzie kontynuatorów – może być kamieniem milowym w rozwoju nowego gatunku. Oczywiście, można było pójść krok dalej, dołączyć do pliku filmy, ścieżkę dźwiękową, jeszcze więcej grafik. Ale pamiętajmy, że to pociąga za sobą olbrzymie koszty⁵.

Stawiam tezę o synergii działającej w obrębie tego konkretnego wydarzenia literackiego (publikacji *Starości aksolotla*). Chodzi mi o swoistą „współpracę”: zagadnień, o których mówi powieść, formy książki i wypowiedzi pozaliterackiej Dukaja (tekst z „Książek”), które w efekcie dają więcej, niż gdyby zastosować je osobno. Mówią o transhumanistycznej ewolucji człowieka i przemianach w obrębie komunikacji literackiej (mają zatem w sobie pierwiastek metaliteracki). Przyjrzyjmy się tematowi *Starości aksolotla*.

Post-Apo

Pierwsza dekada XXI wieku – w obrębie szeroko rozumianej popkultury – charakteryzuje się wyraźną obecnością myślenia apokaliptycznego. W filmach *science fiction* (lub *quasi-science fiction*) superbohaterowie ratują świat przed zagładą (bądź samo-zagładą), w nowej fali horrorów – walczą z zombie. Wyglądałoby to zatem tak, że posthumanizm, czy to w wersji „mokrej” (białkowej), czy „suchej” (*hardware/software*⁶), budzi nasze przerażenie, czujemy zagrożenie nie-ludzkim. To oczywiście uproszczona interpretacja, tak naprawdę narracje te mówią przede wszystkim o człowieku ustawionym „wobec” i zajmują się typowo ludzkimi problemami. Co ciekawe, bodaj po raz pierwszy w twórczości autora *Lodu* pojawia się fascynacja *hardware* – sprzętem, materią. Może w tym zwrocie jest coś z trzeciego odłamu posthumanizmu (pierwszy to transhumanizm, drugi – ekoposthumanizm) – antropologii rzeczy? Jak dotąd u Dukaja sprzęt odgrywał tylko i wyłącznie rolę drugorzędną – choć był niezbędny o tyle, że został sfunkcjonalizowany jako „nośnik” człowieczeństwa⁷. Tutaj – gra rolę pierwszoplanową i jednocześnie nadal jest tym „nośnikiem”. O ile w filmach o *zombie* mamy do czynienia z powrotem (wypartej) cielesności i śmierci, w *Starości...* – białkowce są w odwrocie⁸. Jedno ze zdań – „Pod bieżnikowanym metalem stóp chrześcijały kości Japończyków oraz drobniejsze kości elektronicznych gadżetów i plastikowego śmiecia” (SA, s. 63) – przywołuje na myśl słynną, pierwszą scenę z filmu *Terminator*⁹, w której gąsienica czołgu przejeżdża po ludzkich czaszkach, symbolizując nową erę dominacji maszyn.

Myślę, że symboliczną sceną „wcielenia”, *embodiment*, jest ta, w której Grześ po raz pierwszy jako maszyna zwiedza Władystok i znajduje zwłoki kobiety trzymającej działający wciąż sprzęt. Nie jest w stanie go obsługiwać, więc: „sięgnął jej dłoni i oderwał palec wskazujący mu-

⁵ Książka jest tańsza niż wcześniejsze, papierowo wydane powieści autora *Lodu*. Użycie kilkudziesięciu logotypów gildii i aliansów jest odwołaniem do poetyki gry komputerowej, która – z natury swojej – operuje identyfikacją graficzną łatwiej niż (tekstowa) literatura.

⁶ „Informatycy osiągnęli na lata przed Zagładą taki stopień zjednoczenia z Cyfrą, że całkowicie odkleili się od *hardware'u*. Wyłonił się był wobec tego odrębny klan fachmanów od IT, których główne zajęcie stanowiło pełzanie pod biurkami i kratownicami i którzy przechowywali w swych głowach bezcenną wiedzę, jaki kabel wetknąć w jaki slot i które karty ciągnąć najlepiej pod jakimi radiatorami” (SA, s. 23).

⁷ Był analogicznie ważny jak materia, od której odbija się duch w systemach gnostycznych.

⁸ „Grześ lubił podchodzić swoim mechem do samej krawędzi dachu, aż żyroskopy dygotały od byle podmuchu wiatru, i z brzegu tej monumentalnej przepaści oglądać życie martwego miasta, *urban zombie*” (SA, s. 63).

⁹ *The Terminator*, reż. James Cameron, USA 1984.

mii. Odtąd to tym palcem operował na tablecie” (SA, s. 26). Kiedy się to udało – „To jak powrót do ojczyzny, jak widok dachów rodzinnego miasta albo smak chleba dzieciństwa – powinien tu paść na kolana i całować świętą ziemię Google’a” (SA, s. 27). Jedna materia (organiczna) ustępuje miejsca drugiej (nieorganicznej) – ale duch żyje dalej. W Internecie.

Zresztą scena ta operuje groteską w stylu księdza Baki: „Łamał sobie nad tym głowę (niegłównie), kiwając się tam na dwóch kołach i zezując kamerą naokoło po ulicy-kostnicy” (SA, s. 26) i ponurego horroru: „Podmuch wiatru przylepił jej do głowy plastikową reklamówkę; teraz wyglądało, jakby kobieta się dusiła, łapiąc pod folię ostatnie oddechy” (SA, s. 26).

Dukaj mieściłby się zatem ze swoją *Starością aksolotla* w tym popkulturowym nurcie, tyle, że podszedł do tematu ze znaną sobie oryginalnością. Jako że mamy do czynienia z powieścią – przynajmniej w pewnym sensie – postapokaliptyczną, narracja zaczyna się od katastrofy: fala neutronowa niszczy wszelką materię organiczną, doprowadzając do eksterminacji biologicznego życia na ziemi (wróć do tego później). Jedynym ratunkiem jest pospieszna przesiadka na materię nieorganiczną – *hardware*.

Można tego dokonać dzięki *up loadowi*, czyli zeskanowaniu „zawartości” ludzkiego mózgu do pamięci komputera. Tak robi główny bohater powieści – Grzesiek, pochodzący z Polski. Digitalizacji dokonali tylko ci, którzy mieli akurat pod ręką odpowiedni do tego sprzęt – InSoul3 (stąd: IS3 i „ajesunek”). To sprzęt potrzebny do sczytania zawartości mózgu w takim stopniu, aby stworzyć grywalnego awatara w środowiskach wirtualnych. Ostatecznie z pomysłu się wycofano, ale w odmętach Internetu kwitł „czarny rynek”, amatorskie kody i rozwiązania „artystów softu neuro” (SA, s. 14). A więc ratunek pod ręką mieli w głównej mierze nastoletni nerdowie. I już tu, na samym początku, otrzymujemy aluzję do technostycznego spojrzenia na ewolucję: „Ale duch, duch przetrwa” (SA, s. 16).

Grzesiek oraz osiemnaście tysięcy innych uratowanych stanowią zatem nową elitę społeczeństwa¹⁰. Akcja powieści dzieje się w niedalekiej przyszłości. Futurologicznych ekstrapolacji tu niewiele, ale są za to znaczące. Przykładem niech będzie prognozowany monopol Google – można odnieść wrażenie, że potentat ten niemal całkowicie zawładnął wirtualnym światem¹¹.

Kolejne partie powieści dzieją się już w rzeczywistości postapokaliptycznej. „Dusze” nielicznych ocalałych przesiadły się do wszelkiej maści robotów i próbują zorganizować swoje życie, a przede wszystkim – zapewnić przetrwanie. Co ciekawe, pozbawione biologicznych ciał intelektu nie ewoluują (mogą się co najwyżej kopiować), zatem Grześ – jeden z niewielu specjalistów od *hardware’u* – staje się rozchwytywanym specjalistą. Pomędzy ocalałymi tworzą się frakcje, z reguły skonfliktowane i wobec siebie konkurencyjne (tu bardzo przydają się przypisy-definicje, uzupełnione jeszcze o logo każdej z grup).

¹⁰To zaledwie 0,00025 % społeczeństwa (licząc podług danych na rok 2015).

¹¹Pół żartem pół serio pisze Dukaj o marihuanie: „status prawny marihuany w RP osiągnął poziom «prawa kwantowego»: marihuana znajduje się w superpozycji legalności i nielegalności — zarazem można ją posiadać i używać, i zarazem nie można jej posiadać i używać” (SA, przypis).

Ciekawe są opisy „przejścia” z jednego sposobu funkcjonowania podmiotu w drugi.

Obudził się tam i nie miał zmysłów, nie miał ciała, miał tylko instynkty i granice bólu. Szarpał się w tym karczerze prawdziwą wieczność – czyli cztery i pół minuty – zanim znalazł szczelinę cienką na bit i przez lokalny Matternet wszedł w municypalną sieć CCTV [telewizja przemysłowa]. Pooglądał martwe ulice zasłane trupami. Popadłszy w depresję, zwolnił się do stu ticków [cykle zegarowe procesora] na sekundę (SA, s. 25).

Grześ cierpi na tę samą przypadłość co bohaterowie *Linii oporu* – *nolensum*, czyli swoistą odmianę melancholii, a może nostalgii – to tęsknota za dawnym sposobem funkcjonowania i uczucie rozerwania między jednym światem a drugim. Już wcześniejsze powieści Dukaja cechował ambiwalentny stosunek do nowych etapów rozwoju *homo sapiens* – z jednej strony entuzjazm wobec ewolucyjnych zmian, z drugiej – żal za utraconym człowieczeństwem. W *Starości aksolotla* widać to bodaj najwyraźniej. Stany depresyjne Grzesia ustępują, gdy instaluje sobie aplikację symulującą sen. W każdym razie opis początków jego transformerowego żywota stylizowany jest na opowieść mityczną, jakąś *hardwero-dyceę* („A zaczęło się od tego, że Grześ sam siebie poskładał do kupy” – SA, s. 24). Zwróćmy uwagę na to, że „transformer” to właśnie ktoś o zmienionej (zmieniającej się) formie. Użycie przez Dukaja tego określenia jest oczywiście nawiązaniem do inteligentnej rasy robotów, bohaterów filmów, seriali i komiksów (to znaczy: całkiem logiczne jest wyjaśnienie takie, że to bohaterowie *Starości aksolotla* sami tak siebie nazwali – znając ten kontekst)¹².

W najnowszej powieści autor *Lodu* w roli bohaterów obsadza garstkę ludzi, którzy z musu dokonali niekompletnego zabiegu *up loadu*, a który – choć przesunął ich w nowe środowisko – to jednak na swój sposób okaleczył. Dlatego:

Stalowe paluchy z chirurgiczną precyzją obejmują delikatne szkło. Są do tego specjalne programy wspomagające motorykę, do picia wódki. Oczywiście nie piją wódki, te trunki to atrapy. Niczego nie piją, niczego nie jedzą, ćwierćtonowe mechy w barze (...) mogą tylko odgrywać te gesty życia, z mozołem powtarzać przyzwyczajenia przebrzmiałej biologii (SA, s. 31).

Innymi słowy:

Nikt z nas nie zdałby porządnego testu tożsamości. Jesteśmy transformerami – i też nie wiemy, co to znaczy. Nie zmieniamy się, nie uczymy. Nie śpimy. Tęsknimy za ciałem. Powtarzamy się mechanicznie, dzień po dniu, rok po roku, wieczność po wieczności. I w tym wszystkim nijak nie potrafimy znaleźć dla siebie życia innego niż ta straszna parodia życia człowieka (SA, s. 140).

I jeszcze jeden cytat: „Problem epigenetyki spędzał Grzesiowi sen z powiek. (Nie z powiek, i nie do końca sen – ale uczucie to samo)” (SA, s. 100). O ile jednak we wcześniejszych powieściach opisy tej swoistej melancholii były stosunkowo niezbyt obszerne, w *Starości aksolotla* zajmują całkiem sporo miejsca, stają się wręcz nachalne.

¹² „Pod dwupiętrowym billboardem z plakatem *Transformers 9* Michaela Baya, na środku bezludnej dzielnicy handlowej Tokio, dwa mangowe seksboty boksowały się po polimerowych bużkach” (SA, s. 20). Michael Bay wyreżyserował kilka filmów o Transformerach – w 2011 pojawił się film z numerem 4.

Z poczucia okaleczenia, swoistego braku, bierze się zamiysł powrotu do biologii, projekt „Genesis 2.0”. Roboty o ludzkich mózgach przystępują do rekonstrukcji człowieka, mają bowiem mapę jego DNA, a mimo wszystko efekt nie jest zadowalający: „Cóż, genom jest ten sam. Ale sposób ekspresji genów – które geny się włączają, które nie, i na jakim etapie – to wszystko jest zapisane poza DNA, w ciągłości pamięci międzypokoleniowej” (SA, s. 101). Tak jak człowiek poddany *up loadowi* nie był tym samym człowiekiem, tak człowiek zbudowany od nowa, w laboratorium, nie jest tym samym człowiekiem – każde przejście obarczone jest stratą. Ale i zyskiem, z tego przeformułowania wynikającym. Mechy (roboty) budują w końcu stacje orbitalne, gdzie „nie trzeba projektować (...) hermetycznych puszek ciepłego powietrza dla białkowych mięczaków” (SA, s. 119).

Występuje też Dukaj z (pozorną) krytyką kapitalizmu, który „dotąd zawsze wracał (...) tylnymi drzwiami, a z nim wszystkie jego etyki, estetyki, mentalności, lifestyle, kompleksy i marzenia. Nie dlatego, że kapitalizm leży w naturze człowieka, ale dlatego, że stanowi najprostsze, najoczywistsze rozwiązanie problemu zarządzania dobrami ograniczonymi” (SA, s. 140). Ludzie byli szczęśliwi (równi, wolni, zdrowsi, pozbawieni hierarchicznego układu społecznego) w czasie, gdy nie zaczęli jeszcze uprawiać roli, gdy funkcjonowali w kulturze zbieracko-łowieckiej; odkrycie możliwości uprawy ziemi było wygnaniem z raju, „Tak się zaczęła cywilizacja, ale też tak zaczął się upadek w kapitalizm i w niewolę pracy, i w całą jej kulturową nadbudowę” (SA, s. 141). Człowiek – nawet zaklęty w mechaniczne ciało – nie jest w stanie uwolnić się z imperatywu pracy: „Czy dostrzeżesz jakikolwiek sens egzystencji w nicnierobieniu, w stagnacji, w wegetacyjnym przemijaniu dni i lat?”; nie, to tylko „upiorny teatr człowieka pracującego, żeby żyć” (SA, s. 142). A zatem, zdaje się mówić Dukaj, kapitalizm jest zły, ale innego wyjścia nie ma – to jedyna droga progresu cywilizacji (podobnie w poprzednich powieściach pisał o konserwatyzmie i hierarchicznym układzie społecznym)¹³.

W każdym razie świat nie znosi stagnacji, stworzeni przez mechy ludzie – ludziaki – zaczęły funkcjonować w nowym świecie, tyle że oderwanym od kulturowego *continuum*:

I zaczął się przekładaniec, jak wszędzie: ludziaki się ajesują, transformują, wchodzą w alianse i rodują własne ludziaki, ale już na epigenezie mocno hollywoodzkiej, a to wszystko wżera się stopniowo w mac, wektory nakładają się na wektory – wrzuc fast forward i po trzydziestu kilodniach masz taki Raj: *Król Lew*, biblioteka Disneya i Pixara, park bajek i komiksów, z każdą generacją bardziej i bardziej infantylny i oderwany od prawdy o człowieku (SA, s. 142).

Nie byłby Dukaj sobą, gdyby bohaterowie jego powieści nie próbowali dociec, dlaczego doszło do eksterminacji organicznego życia na ziemi, skąd fala neutronowa się wzięła i czy faktycznie jej celem było zniszczenie ludzi. Logiczne wynikanie doprowadziło ich do wniosku, że bardzo zaawansowana technicznie cywilizacja – przy użyciu *wormhole’a*, tunelu czasoprzestrzennego – „skasowała” życie na ziemi, aby prewencyjnie zlikwidować zagrożenie (w perspektywie tysięcy lat *homo sapiens* mógłby się nim stać). Teraz wiedza nie przyrasta, „Po Zagładzie zostaliśmy jedynie zmuszeni używać owych narzędzi inaczej. Ten Promień wytrącił nas z jednokierunkowej oczywistości. Nie zmieniła się technologia; zmieniły się cele i sensory, do których ją

¹³ Jeśli mechy nie podążyłyby za imperatywem kapitalistycznego rozwoju – utknęłyby w rozwoju.

przykładamy” (SA, s. 161). Pytania zadawane przed eksterminacją ludzi – na przykład o granice człowieczeństwa – straciły sens, „Wypadliśmy poza stary układ współrzędnych” – mówi mech do mecha.

Mamy tu do czynienia z dwoma kierunkami oddziaływania intertekstów. Pierwszy operuje niejako wewnątrz powieści – to cytaty, aluzje i nawiązania do różnych tekstów kultury, funkcjonujące na prawach postmodernistycznej parodii niesatyrycznej. Drugi z nich działa odśrodkowo, jest intersemiotyczny, operuje obrazem i dotykiem (jeśli ktoś powoła do życia robota za pomocą drukarki 3D). Niektóre elementy oddziałują z powodzeniem w obu kierunkach, znosząc jego zamkniętość i umieszczając w ogólnoludzkim uniwersum tekstów kultury. Oto przykład.

Zaryzykuję stwierdzenie, że *Starość aksolotla* jest najprawdopodobniej jedną z najbardziej romantycznych powieści Jacka Dukaja. W tym znaczeniu, że wyjątkowo mocno ornamentuje historiozoficzne tezy romantycznymi kontekstami, nie rezygnując przy tym (albo i: akcentując) ze swojej patchworkowej, postmodernistycznej intertekstualności.

Romantyzm był – w uproszczeniu – reakcją przeciwną normom Oświecenia, a więc regułom społecznym, scjentyzmowi w nauce i racjonalizmowi. Postulował zwrot w stronę tego, co niewidoczne za pomocą „szkiełka i oka”. Na podobnej zasadzie działa technoza – łączeniu wiedzy i pierwiastka mistycznego (pozazmysłowego).

Powieść kończy się poetycką refleksją nad mijającym czasem w perspektywie kosmicznej:

Życia bez życia, tymczasem brak już energii choćby na zdziwienie, tak szybko przemykają wektory, przyrody, sny i cywilizacje, 200K, 300K, milion dni po Zagładzie, i kolejny, i 5M, 10M, i nikt pewnie już nie pamięta Zagłady, nikt pewnie już nie pamięta człowieka, brak mocy i zasobów na tę pamięć, zresztą czy warto, nie warto, tak naprawdę nie ma przecież żadnej różnicy, nie ma żadnej różnicy, wiesz to z pewnością absolutną, *only hardware remains*. 100M, 200M, 300M, bije radosny zegar pustki, a w popękanych obiektywach przerdzewiałego mecha wschodzą i zachodzą galaktyki i wszechświaty (SA, s. 171).

Całość opatrzona jest swoistą ramą cytatów. Na początek motto z Mikołaja Bierdiajewa („Były to czasy takiego upadku kultury filozoficznej, że za poważny argument przeciwko istnieniu duszy uważano fakt, iż podczas sekcji zwłok duszy nie znajdowano” – SA, s. 7); na koniec – z *Last and First Men* Olafa Stapledona („W istocie jedynie poprzez taką literacką sztukę mogą oddać przekonanie, że cała nasza współczesna kultura jest niczym więcej niż chaotycznym i zacinającym się pierwszym z eksperymentów” – SA, s. 173). Dzięki temu wpisuje Dukaj swoje rozważania w swoiste ramy: po pierwsze lokuje swoją powieść jako ogniwo pewnego łańcucha myśli, po drugie usprawiedliwia się niejako, że pokazuje tylko pierwszy rozdział ewolucji *homo sapiens* (w odróżnieniu od Stapledona). Bo niby po co nam dziś takie wielkie narracje?

Pod ekslibrisami lokuje zaś Dukaj cytaty, będące parodiami znanych tekstów kultury, połączonych na zasadzie kolażu. Przyjrzyjmy się niektórym. „All that lives must die, passing through steel to eternity”, czyli „Wszystko, co żyje, musi umrzeć, przechodząc poprzez stal do

wieczności” to parafraza słów królowej Gertrudy z *Hamleta* Wiliama Shakespeare’a: „All that lives must die, Passing through nature to eternity”, czyli „Wszystko, co żyje, musi umrzeć, przechodząc poprzez naturę do wieczności”¹⁴ (SA, s. 17). „Ciało, ojczyzna moja” to oczywista parafraza słów „Litwo! Ojczyzna moja!” z *Pana Tadeusza* Adama Mickiewicza¹⁵ (SA, s. 22). „Death is not the end” to tytuł piosenki Nicka Cave’a¹⁶ (SA, s. 37). Motto: „Cóż to za robot piękny i młody, i cóż to za robotniczka” pochodzi ze *Świtezianki* Adama Mickiewicza („Jakiż to chłopiec piękny i młody? Jaka to obok dziewczyna?”)¹⁷ (SA, s. 45). „Show must go on” to tytuł piosenki zespołu Queen¹⁸ (SA, s. 62). Fraza „Would you kindly... kill!” pochodzi od słynnego „Would you kindly...” z gry *BioShock*¹⁹ (SA, s. 64). „Niebo nad rajem miało barwę ekranu monitora nastrojonego na aksolotłowy kanał” to parafraza słynnego zadania: „Niebo nad portem miało barwę ekranu monitora nastrojonego na nieistniejący kanał” z *Neuromancera*²⁰ (SA, s. 74). Jest i parafraza *Księgi Rodzaju* („Stworzył więc Bóg człowieka na swój obraz, na obraz Boga go stworzył: stworzył ich mężczyznę i niewiastę” – Rdz, 1, 27)²¹ w postaci: „Stworzył więc mech człowieka na swój obraz, na obraz gadżetu go stworzył: stworzył dziecko i dziecko” (SA, s. 82). „Czyja dłoń przelała groźbę tę w symetrię ciała?” to dwuwiersz „Jakaż ręka nieśmiertelna / Twój straszliwy kształt poczęła” (lub: „Czyje oczy nieśmiertelne / Mogły stworzyć twą symetrię”) z *Tygrysa* Williama Blake’a²² (SA, s. 90). „War, war never changes” to fraza pochodząca z gry *Fallout 2*²³ (SA, s. 98). „Trzeba mieć chaos w sobie, by narodzić tańczącą gwiazdę” to słowa Zaratustry „Powiadam wam, trzeba mieć chaos w sobie, by zrodzić gwiazdę tańczącą”²⁴ (SA, s. 130). „Wszystkie te światy znikną jak łzy w deszczu” parafrazuje fragment dialogu z filmu *Łowca androidów* („All those moments will be lost in time, like tears in rain”)²⁵ (SA, s. 139). „The truth is out there” to motto kultowego w latach dziewięćdziesiątych serialu *Z archiwum X*²⁶ (SA, s. 158). „Kto nie dotknął ziemi ni razu” pochodzi z II części *Dziadów*: „Kto nie dotknął ziemi ni razu, ten nigdy nie może być w niebie”²⁷ (SA, s. 164). A fraza „The mech is not enough” jest – najprawdopodobniej – parafrazą tytułu jednego z filmów z Jamesem Bondem²⁸ (SA, s. 165).

Kolaż fraz kieruje nas w dwóch kierunkach: ku tekstom SF i ku tekstom odwołującym się do światopoglądu romantycznego, duchowości, tajemniczości. Każde z nich ilustruje ponadto określoną scenę powieści. Ekslibrysy też są znaczące, aluzyjne. „Death is not the end” (SA, s. 37) to

¹⁴W. Szekspir, *Hamlet*, przeł. W. Tarnawski, wyd. VI, Wrocław 1971, s. 20 (BN II, 20). W tym tłumaczeniu: „Wiesz, że to rzecz zwyczajna – ten, kto żyje, / Umierać musi i przez ziemskie życie / Przechodzić do wieczności”.

¹⁵A. Mickiewicz, *Pan Tadeusz, czyli ostatni zajazd na Litwie*, Warszawa 2004, s. 5.

¹⁶Nick Cave and the Bad Seeds, *Murder Ballads*, Mute 1996.

¹⁷A. Mickiewicz, *Świtezianka*, [w:] tegoż, *Wiersze i powieści poetyckie*, Warszawa 2004, s. 49-54.

¹⁸Z płyty *Innuendo* (1991).

¹⁹*BioShock*, 2K Games, 2007.

²⁰W. Gibson, *Neuromancer*, przeł. P. Cholewa, Warszawa 1992, s. 9.

²¹*Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, wyd. 5, Poznań 2012 (*Biblia Tysiąclecia*).

²²W. Blake, *Tygrys*, [w:] tegoż, *Wiersze i poematy*, Warszawa 1994, s. 20 (przeł. J. Kozak), s. 21 (przeł. K. Puławski).

²³*Fallout 2*, Black Isle Studios, 1998.

²⁴F. Nietzsche, *Tako rzecze Zaratustra. Książka dla wszystkich i dla nikogo*, przeł. W. Berent, Kęty 2004.

²⁵*Łowca androidów*, reż. Ridley Scott, USA 1982.

²⁶*Z Archiwum X*, USA, 1993–2002.

²⁷A. Mickiewicz, *Dziady*, Warszawa 2004, s. 30.

²⁸*The World Is Not Enough*, reż. Michael Apted, USA 1999.

połączenie *Człowieka witruwiańskiego* Leonarda da Vinci i elementów wykorzystywanych przy obrazowaniu początków człowieka (drzewo, liść figowy). „Stworzył więc mech człowieka na swój obraz, na obraz gadżetu go stworzył: stworzył dziecko i dziecko” (SA, s. 83) to parodia *Stworzenia Adama* Michała Anioła (robot podaje jabłko dziecku)²⁹. „Stworzył więc mech człowieka na swój obraz, na obraz gadżetu go stworzył: stworzył dziecko i dziecko” (SA, s. 104) nawiązuje (jak sądzę) do spaceru Krzysia i Kubusia Puchatka przez Stumilowy Las. „Kto nie dotknął ziemi ni razu” (SA, s. 164) nawiązuje do graficznych przedstawień upadku Ikara.

Ten kolaż tworzy feerię nawiązań, która ma sprawić wrażenie, że „przesiadka intelektu” była już wcześniej „przeczuta” w różnych tekstach kultury – takim samym chwytem posługują się narracje H+ i techgnozy. Aluzje do romantyzmu i duchowości mają z kolei pokazać, że takimi właśnie prawami rządzą się próby wpisania człowieka w prawa ewolucji – nie tyle rozumianej po darwinowsku czy w kategoriach społecznych, ale – w kategoriach metafizycznych, historiozoficznych, może nawet antropozoficznych. Tchną one mityzacją, ale przecież sparodiowaną, spastiszowaną, posklejaną – że niby pół żartem, pół serio, że niby nie na poważnie (bo nie wypada popadać w patos), ale jednak trochę... To ukryta wzniosłość ponowoczesności, ukrywająca się za spastiszowaną intertekstualnością postmodernizmu.

Rozmnażająca się larwa

Starość aksolotla budują: tekst główny, dwa motta/cytaty, tytuł, tytuły rozdziałów, ilustracje, ekslibrisy, przypisy, szkice koncepcyjne mechów oraz logotypy aliansów i gildii. W zasadzie można powiedzieć, że jest to powieść ilustrowana z przypisami³⁰.

Tyle tylko, że obrazy nie stanowią tu jedynie zachęty do czytania, jak w ilustrowanych książkach dla dzieci, ani jakiejś odmiany *Biblii Pauperum*, mającej zastępować tekst. Mają być intersemiotycznym, immersywnym rozszerzeniem literackiego świata, będącego wszakże ukłonem w stronę wirtualnej kultury obrazkowej początków XXI wieku. To ten drugi kierunek oddziaływania intertekstów.

I tu wracamy do tezy Dukaja: literatura translokuję. Piszący te słowa nie jest ekspertem w analizie i interpretacji gier komputerowych, ale też nie trzeba nim być, aby zauważyć, że cRPG (zwłaszcza one) coraz częściej nawiązują do literatury. Nie tylko na poziomie „warsztatowym”: budowania fabuły, prowadzenia narracji, charakteryzowania bohaterów, ale także na poziomie intertekstualnym, żeby wspomnieć serię *Wiedźmin* (będącej bodaj najbardziej efektywnym ambasadorem polskiej kultury naszych czasów). A zatem: niektóre gry komputerowe stają się coraz bardziej „literackie”, a niektóre powieści – coraz bardziej „wirtualne”. Granice pomiędzy tymi porządkami zasypują się, ale wszędzie tu mieszka literatura.

Pytanie zatem, jak odnieść to do intertekstualności? Sądzę, że ważniejsza jest tu kwestia

²⁹Zob. też „pietę” w wersji transformerów (SA, s. 144).

³⁰Jakkolwiek *Starość aksolotla*, będąc powieścią *science fiction*, nie jest allotopią, tak jak rozumie to Krzysztof M. Maj. Allotopia (αλλότοπια, inne miejsce) byłaby zatem rodzajem fikcyjnego świata narracji (*storyworld*) opartego na ontogenetycznym modelu światotwórstwa (*world-building*) i uzależniającego jakiejkolwiek realizacje fabularne od uprzedniego zmediatyzowania kompetencji encyklopedycznej” (K.M. Maj, *Allotopie. Topografia światów fikcyjnych*, Kraków 2015, s. 258.), to warto zaznaczyć, że obszerne przypisy tworzą tu coś w rodzaju swoistej encyklopedii, połączonej z wykreowanym światem i pozwalającej się w nim odnaleźć.

metodologii niż przemian „badanego przedmiotu”. Dlaczego? *Starość aksolotla* jest z jednej strony zaledwie ilustrowaną książką z przypisami, z drugiej – wytycza nowe trendy w literaturze. Ale to też kwestia perspektywy – gry komputerowej nie można już nazwać „książką z obrazkami”. Biorąc pod uwagę kwestie ekonomiczne, o czym już pisałem na początku, nie dało się *Starości*... wzbogacić bardziej (o filmy, ścieżkę audio). Producenci gier komputerowych dysponują znacznie większym budżetem. Może więc należy wyczekiwać informacji o tym, że autor *Lodu* rozpoczął współpracę z jednym ze studiów tworzących gry (nie, żebym coś podpowiadał...)? Byłaby to jedna z logicznych konsekwencji rozwoju jego warsztatu. Na razie jednak Dukaj zaangażował się w produkowany przez Allegro projekt „Legendy Polskie”, który skupia pisarzy i filmowców pod wodzą Tomka Bagińskiego, tworzących ekranizacje sparodiowanych tekstów kultury polskiej³¹.

Wróćmy jeszcze do tekstu. Ambystoma meksykańska (*Ambystoma mexicanum*) jest słodkowodnym, drapieżnym płazem. To gatunek endemiczny, a więc występujący w jednym zaledwie regionie – jeziorze Xochimilco w Meksyku. Ambystoma dotknięta jest neotenią, czyli możliwością płciowego rozmnażania się larw (larwa to postembrionalne, młodociane stadium rozwoju zwierzęcia). Larwy te nazywane są aksolotlami. Neotenia powodowana jest brakiem jodu w ich naturalnym środowisku. Po laboratoryjnym podaniu hormonów jest on w stanie przemienić się w postać lądową. W świecie powieści Dukaja, w ramach projektu Genesis 2.0, odtwarza się Ambystomę z łatwością, została bowiem – jako gatunek ginący – dobrze opisana.

Analogia wydaje się oczywista: Człowiek (jako gatunek lub jako konstrukt intelektualno-duchowy) jest aksolotlem – wymierającym, drapieżnym gatunkiem, który zamieszkuje tylko jeden rejon i wskutek niesprzyjających warunków otoczenia nie rozwija się, ale mimo niedojrzałości – rozmnaża. Grześ mówi tak:

Cała forma życia na nic, na wiwat, z głupiego odruchu ewolucji. Co miało być postacią larwaną, przejściową – rozmnaża się samo z siebie. I popatrz: cała późniejsza dojrzałość potwora okazuje się kompletnie zbędna, ot, wybryk natury. Po co to istnieje? Po co? (SA, s. 92).

Wszystko układa się w całość: ludzie dają życie ludziom, a dzięki promieniowi śmierci – odpowiedniemu hormonowi – wydali formę wyższą: transformery. „Bo zawsze, zawsze musi przyjść ktoś z zewnątrz – i dopiero tak wyrzywa je przemocą z aksolotlowatości” (SA, s. 93). Kolejne stadium człowieka to mech, białkowiec jest zaledwie wersją larwalną. Starość aksolotla jest smutna – to zbędna, zapomniana odnoga ewolucji. Na razie jesteśmy rozmnażającymi się larwami, czekającymi na podanie hormonu wzrostu.

Oczywiście – Dukaj jest niekonsekwentny – z jednej strony interesuje go rozwój, z drugiej strony – Grześ lamentuje: „[...] nie powinniśmy byli się transformować. Wstrzyknęliśmy sobie ten hormon, ten ajes – i co teraz pamiętamy z człowieka?” (SA, s. 92). Ale to lament (postępowego) konserwatysty. Nawiasem mówiąc w takich właśnie chwilach, lamentu i nostalgii, ucieka Grześ w sen – aplikuje sobie większą dawkę cyfrowego snu z morfeuszowej aplikacji.

³¹Zob.: <<http://legendy.allegro.pl>> dostęp: 20.09.2016.

Podmiot powieści Dukaja stał zawsze na stanowisku, że esencja, istota, ośrodek (życie, intelekt, człowiek – jakkolwiek to rozumieć) przetrwa ostatecznie wszystkie zmiany, nawet jeśli zmianie ulegną też warunki jego funkcjonowania. Przy okazji *Starości aksolotla* dodaje jeszcze jeden argument: literatura poradzi sobie bez papierowej książki – przetrwa, czy to jako e-book, gry komputerowe, czy jako seriale. Zmieni się przy tym, to oczywiste, ale jako taka nie zginie. I podobnie jest z naszym gatunkiem: poradzi sobie, nawet bez swojej biologicznej podstawy. Przesiądzie się na *hardware*, potem na coś jeszcze innego, ulegnie pewnym modyfikacjom, zmieni się jego – metaforycznie rzecz ujmując – poetyka, ale jako taki ostatecznie przetrwa wszelkie zmiany.

I oto jedna z ważniejszych – moim zdaniem – lekcji, jaka płynie z lektury powieści Dukaja. Życie (w najszerszym rozumieniu) jest wzajemnym, synergicznym, oddziaływaniem formy i treści, gdzie jedno znacząco wpływa na drugie, a niepodlegająca ocenie aksjologicznej, etycznej czy estetycznej ewolucja jest progresem, w efekcie którego (pomimo strat) obie wychodzą ulepszone względem panujących warunków. „Treść” – przetrwa. I jest jeszcze jedna lekcja: jesteśmy rozmnażającą się larwą, żyjącą z nadzieją na doczekanie się „hormonu wzrostu”.

Jeszcze krok dalej: jeśli ta analogia działa, znaczy to, że literatura właśnie doczekała się „hormonu wzrostu” zaaplikowanego z zewnątrz. I staje się nową jakością. Tego akurat doczekamy.

SŁOWA KLUCZOWE:

NOWE MEDIA

powieść e-bookowa

Jacek Dukaj

science fiction

ABSTRAKT:

W artykule autor dokonuje analizy i interpretacji powieści Jacka Dukaja *Starość aksolotla*, będącej realizacją poetyki powieści e-bookowej, a więc tworzonej bezpośrednio pod wydanie cyfrowe, wzbogacone licznymi grafikami i hiperłączami do przypisów wyjaśniających świat przedstawiony. Stawia tezę o synergii elementów wydarzenia literackiego, jakim była publikacja powieści, w efekcie której wyczytać da się dobrze uargumentowaną tezę o przenoszeniu się literatury poza podstawowe dla niej medium, jakim jest drukowana książka (i jednocześnie spójnej z poglądami podmiotu powieści Dukaja na transhumanistyczną ewolucję *homo sapiens*).

NOTA O AUTORZE:

Piotr Gorliński-Kucik (ur. 1987) – doktor nauk humanistycznych, literaturoznawca, zajmuje się polską prozą współczesną, w roku 2016 ukaże się przygotowywana przez niego książka *TechGnoza, uchronia, science fiction. Proza Jacka Dukaja*.

Od przekładu intersemiotycznego do produktów typu *tie-in*, czyli transmedialny storytelling jako strategia tłumaczenia

Inez Okulska

Przekład intersemiotyczny, obok intra- oraz interlingwalnego stanowił jeden z trzech typów przekładu wyróżnionych przez Romana Jakobsona w słynnym artykule *Językowe aspekty tłumaczenia*, i obejmować miał taką sytuację translatorską, w której następował transfer pomiędzy odmiennymi systemami semiotycznymi – językiem naturalnym a maszynowym, tekstem literackim a obrazem, obrazem a dźwiękiem itp. Rozwój nowych technologii, prawa autorskiego (redefiniującego m.in. pojęcia autorstwa, oryginału czy licencji) oraz strategii marketingowych dotyczących produktu i sprzedaży sprawiają jednak, że pojęcie przekładu intersemiotycznego wymyka się swojej pierwotnej definicji, bez wątpienia jednak zjawisko przez nie opisywane nie przestaje intrygować badaczy, również w szerszym niż tylko translologicznym kontekście. Mnie również. Zamierzam przyjrzeć się sytuacjom translatorskim, w których punkcie wyjścia znajdował się interlingwalny przekład literacki, ale nie stanowił on wyłącznie końcowego produktu, lecz także bodziec do powstania transmedialnych derywatów, które wspólnie tworzą transmedialną translatorską serię. Edward Balcerzan rozumiał tę ostatnią jako serię przekładów literackich tego samego utworu oferowanych przez różnych tłumaczy, ja proponuję to pojęcie rozszerzyć na serię przekładów, które na przestrzeni różnych mediów interpretują oryginał lub które pozostają w relacji zależności wobec samych siebie, tworząc wzajemny ciąg inspiracji. Jaką funkcję może w takiej serii pełnić przekład intersemiotyczny? W poszukiwaniu odpowiedzi pukam do sąsiada, bo jak wiadomo ekonomia humanistyce raczej po sąsiedzku, i zamiast z cukrem czy mąką wychodzę z transmedialnym storytellingiem i produktami *tie-in*.

Tradycyjna hierarchia i temporalny porządek sugerujące, że dzieła literackie są adaptowane do medium filmowego zostały zaburzone przez *novelization* [beletryzacja], ideę chętnie wykorzystywaną przez producentów w celu zwiększenia emocjonalnego związku odbiorcy z oferowanym produktem – jeśli urzekła nas historia na wielkim ekranie, możemy otrzymać także jej wersję literacką (aż prosi się, by wziąć ten epitet w cudzysłów ze względu na nierzadko wątpliwe artystyczne walory takiego intersemiotycznego przedsięwzięcia), czyli książkową adaptację filmu. Taki sprzedażowy dodatek pełni funkcję zarówno pragmatyczną – bryku (bez konieczności przesuwania suwaka po osi czasu filmu możemy znaleźć informacje na temat przebiegu akcji, imion bohaterów itp.) czy źródła cytatów z ulubionych dialogów, jak i emocjonalną, pozwalającą zbudować i umocnić więź odbiorcy (transmedialnego, który jest np. zarówno widzem, jak i czytelnikiem) z wyjściowym produktem. Tego typu oferta produktowa nie budzi większego zdziwienia, podobnie jak niezwykle rozbudowana oferta gadżetów towarzyszących inauguracji ważnych medialnych dzieł opartych na szeroko rozumianych narracjach (najczęściej dotyczy to filmu lub książki, ale może towarzyszyć również wydaniu komiksu, albumu muzycznego, otwarciu wystawy czy wprowadzeniu nowej agresywnej kampanii reklamowej, która staje się autonomicznym produktem w sensie narracyjnym – miarą będzie nie tyle medium, co potencjał identyfikacji marki).

Te towarzyszące produkty-dodatki noszą miano *tie-in* [powiązanych] i choć można nabyć je osobno¹, ontologicznie pozostają w relacji hierarchicznej zależności, podobnie jak przekład względem oryginału czy epiteksty względem tekstu głównego. Produkty typu *tie-in* mogą być narracyjne lub nienarracyjne². Nienarracyjne towary powiązane to między innymi praktyczne przedmioty (koszulki, torby, kubki z motywem), zabawne gadżety (np. podajnik wykałaczek w kształcie Lorda Vadera – wykałaczka automatycznie wysuwa się w miejscu miecza) czy „wzbudzające artefakty” [*evocative artefacts*], o których pisze Allison Thompson w kontekście fanów Jane Austin – lawendowe mydło czy pióro do pisania tworzące klimat odpowiadający wyobrażonej reprezentacji świata autorki i bohaterki jej powieści: „Jane z pewnością używała gęsiego pióra do napisania tej powieści, myśli sobie fanka, to ja też będę”³. Do najdziwniejszych produktów *tie-in* należą m.in. lód na patyku w kształcie Jamesa Bonda odgrywanego przez Daniela Craiga, trumny nawiązujące do stylistyki *Star Treka*, wibrująca miotła Harry’ego Pottera czy kawa sprzedawana w sieci marketów 7 Eleven pod egidą serialu *Sherlock Holmes*, która jednak nie nawiązywała do powiązanej marki za pomocą walorów smakowych, aromatu czy formy kubka, a wyłącznie dzięki obudowie tekstowej – na plakatach i przy stanowiskach pojawiały się gry i quizy („Ile masz w sobie Sherlocka?”) oraz pojęcia z pola semantycznego charakterystycznego dla tego superbohatera: „mystery”, „investigation”, „intrigue”⁴.

¹ Pierwotne definicje strategii sprzedaży *tie-in* zakładały rzeczywistą relację zależności, czyli sprzedaż warunkową – zakup jednego produktu wymagał zakupu drugiego u tego samego producenta (m.in. M.L. Burstein, *The Economics of Tie-in Sales*, „The Review of Economics and Statistics” 1962, nr 42, s. 68), np. do drukarki EPSON miały pasować tylko tonery tej samej firmy. Dzisiaj jednak *tie-in* oznacza raczej licencję na autoryzowane produkty powiązane tematycznie z filmem, książką czy innym dziełem artystycznym. Mogą one wykorzystywać strategię transmedialnego storytellingu, a więc dostarczać narracyjnych wariacji lub formalnych wariacji na temat jej przedstawień lub po prostu nawiązywać do motywu, bohaterów, nazw czy stylistyki wyjściowego utworu, nie oferując żadnych dodatkowych narracji.

² Por. *Hype. Bestsellers and Literary Culture*, red. J. Helgason, S. Kärrholm, A. Steiner, Lund 2014, s. 28.

³ „Jane must have used a quill pen to write with, this fan thinks, so I will too”. A. Thompson, *Trinkets and Treasures: Consuming Jane Austen*, „Persuasions on-line” 2008, nr 28 (2), <<http://www.jasna.org/persuasions/on-line/vol28no2/thompson.htm>> dostęp: 20.09.2016.

⁴ K. Puchko, 12 *Weird Movie Tie-In Products*, „Mental Floss” z dnia 16.02.2015 <<http://mentalfloss.com/uk/weird/27406/12-weird-movie-tie-in-products>> [dostęp 5.06.2016].

Drugi typ powiązanych produktów-dodatków, narracyjny, bazuje na strategii transmedialnego storytellingu, który oznacza „zintegrowane doświadczenie na przestrzeni różnych mediów”⁵. Uzyskanie takiego poszerzonego, ale koherentnego doświadczenia możliwe jest dzięki „transponowaniu narracji na różne platformy. Na przykład na jednej z nich może odgrywać się główna historia, na innych w centrum uwagi pojawiają się pojedyncze wątki czy postaci, ale ogólny nadrzędny motyw pozostanie wspólny”⁶.

W 2003 roku Henry Jenkins apelował, że „to, co nazywa się transmedialnym, multiplatformowym czy poszerzonym storytellingiem reprezentuje przyszłość świata rozrywki”⁷, ze względu między innymi na postępującą konwergencję mediów⁸, i rzeczywiście, dziś transmedialne dodatki towarzyszące premierze filmu, książki, serialu czy innych zjawisk kulturowych są naturalnym, a wręcz podstawowym i niezbędnym, elementem strategii produktu. Dlatego też, jak sugeruje Mittell, warto rozróżnić pomiędzy elementami paratekstowymi, które służą wyłącznie do promocji, wzbudzenia zainteresowania, wprowadzenia czy podjęcia dyskusji na temat tekstu głównego (strony internetowe, funpage, trailery, plakaty itp.), a tymi, które mają na celu rozbudowanie narracji i zawartego w niej świata⁹, a także poszerzenie pola zaangażowania i doświadczenia odbiorcy percypującego daną narrację.

Jeśli zgodnie z tymi założeniami odpowiednio szeroko potraktować definicję produktów-dodatków, towarzyszących w licencjonowany sposób premierze czy sprzedaży produktu głównego, to jako narracyjne *tie-in* można by określić takie elementy promocji, jak wieczór autorski zarówno z udziałem autora, jak i tłumacza (efemeryczny, ale jednak produkt) czy materiały wideo (jak np. w sytuacji przekładu tomu *Wiedeński High Life* Jakobe Mansztajna, któremu towarzyszył specjalnie z tej okazji nakręcony przez wydawnictwo OFF Press klip przedstawiający autora) oraz intersemiotyczne derywaty powstałe na bazie przekładu.

Mogą one mieć szczególne znaczenie przy wprowadzaniu na rynek przekładów z języków niszowych, dzieł autorów nieznanymi rodzimemu odbiorcy lub szczególnie wymagających, z którymi należy wytworzyć związek emocjonalny oraz zadbać o rozpoznawalność.

Jeśli chodzi o te ostatnie, dobrym przykładem marketingowego działania noszącego znamiona transmedialnego storytellingu z wykorzystaniem przekładu intersemiotycznego wykazało się wydawnictwo Biuro Literackie. W latach 2007–2013 nakładem tej oficyny ukazywały się między innymi książki prozatorskie, poetyckie oraz antologie autorów ukraińskich w przekładzie na język polski. Wiersze pochodzące z tych wydań stały się następnie punktem wyjścia do konkursu ogłoszonego w 2014 roku „Komiks wierszem”, który przed uczestnikami stawiał zadanie przekładu wybranych (przełożonych już wcześniej interlingwalnie) wierszy na język medium komiksu, by później

⁵ Cross-media storytelling ‘refers to integrated experiences across multiple media’ (*Cross-Media Communications: An Introduction to the Art of Creating Integrated Media Experiences*, red. D. Davidson, Pittsburgh 2010, s. 7).

⁶ Transmedia storytelling conveys storylines over multiple platforms. For example, on one platform you can follow the main story, on another a minor character, but the overall theme remains the same. S. Kalogeras, *Transmedia Storytelling and the New Era of Media Convergence in Higher Education*, Hampshire 2014 – brak numeracji stron.

⁷ [W]hat is variously called transmedia, multiplatform, or enhanced storytelling represents the future of entertainment.

⁸ H. Jenkins, *Transmedia storytelling*, „MIT Technology Review”, 1.01.2003, <<https://www.technologyreview.com/s/401760/transmedia-storytelling/>> [dostęp 25.05.2016]

⁹ J. Mittell, *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*, New York 2015, s. 293.

nagrodzone prace zebrać w almanachu *Komiks wierszem po ukraińsku*, który w księgarni wydawnictwa pojawił się w styczniu 2015 roku. W opiniach-blurbach towarzyszących tej pozycji można przeczytać, że „kiedy wokół wiersza zaczynają narastać nowe rzeczywistości (...) jest to powrotem ku wieloznaczności, czyli odkryciem za każdym zdaniem nowego i nowego dna” (Andrij Lubka) oraz że „pomysł połączenia komiksu z poezją jest doskonałym sposobem na wydobywanie z cienia niedocenianej liryki” (Natalia Marcinkiewicz), zatem ów transmedialny derywat okazuje się dodatkiem niemal nieodzownym, bo komplementarnym, sensotwórczym, nobilitującym. Pozostaje z jednej strony w relacji zależności – również dlatego, że do poetyki komiksu należy słowo, bezpośrednio przeniesione z oryginału (przełożonego) wiersza – jawnie podkreśla się jego przekładowy, derywacyjny charakter, z drugiej zaś owo powiązanie (w sensie *tie-in*) jest funkcją strategii produktu, który owego dodatku nie tylko potrzebuje, ale wręcz wymaga, by dopełnić swojej obecności na rynku.

Odmienne sytuacja przedstawia się w przypadku klasyka literatury, dla którego funkcja dodatku stanie się szansą na komercyjne drugie życie i dotarcie do nieosiągniętej dotychczas grupy docelowej.

David Damrosh, szef [chair] Wydziału Komparatystyki Literackiej na Harvardzie, już parę lat temu podkreślał potencjał badawczy, jaki niesie za sobą poszerzenie pola o nowe media, w których pojawiają się inkarnacje motywów i bohaterów znanych z kanonu literatury światowej (*world-literature*, termin, którego autorem jest Damrosh). Chociaż w swojej refleksji Damrosch skupia się głównie na kwestiach geopoetyki i uniwersalności tzw. figur globalnych, archetypów i motywów, pochodzących lub spopularyzowanych przez klasyki literatury i reprodukowanych w innych mediach, opisując je z perspektywy zadań i możliwości komparatystyki, a nie przekładu, zaobserwowane przez niego przykłady są interesujące także dla niniejszych rozważań, bowiem wszystkie opisywane przypadki u swych źródeł miały przekład (zarówno literacki, jak i intersemiotyczny).

Najciekawszym z punktu widzenia opisywanych tu zjawisk wydaje się przypadek *Piekle* Dantego, także ze względu na jego anachroniczną recepcję. W 2010 roku amerykańska firma Electronic Arts wydała grę komputerową zwaną *Dante's Inferno*, stanowiącą bardzo luźny, ale jednak przekład poematu na język i wizualne możliwości medium gry. Sama tego typu adaptacja nie byłaby szczególnie spektakularna, bo gra w ramach dodatku *tie-in* jest popularnym produktem, omawianym i klasyfikowanym przez medioznawców:

Gry typu *tie-in* zazwyczaj obierają jedną z dwóch opcji narracyjnych, jeśli chodzi o sposób prezentacji wydarzeń wyjściowej powieści. Pierwsza z nich oznacza ponowne opowiedzenie akcji, które pozwala graczom uczestniczyć w ogólnym zarysie linii narracji – strategia ta jest typowa dla gier powiązanych z filmami, jako że większość gier we franczyzie jak *Władca pierścieni* czy *Toy Story* nieco różni się od oryginalnej historii (...) Dla telewizyjnych transmedialnych dodatków *tie-in* bardziej typowe jest potraktowanie gry jako nowego odcinka serialu, przedstawiającego wydarzenia, które mogłyby zaistnieć w telewizyjnym wydaniu, ale z jakichś przyczyn się w nim nie pojawiły¹⁰.

¹⁰Tamże, s. 302. Tie-in games typically follow the two options outlined for novels for what narrative events will be told. The first is to retell events from the source material, allowing players to participate in the original core narrative – this strategy is common for film tie-ins, as most games from franchises such as *The Lord of the Rings* and *Toy Story* vary little from the original film's narrative events [...] More common to television tie-ins is treating the game as a new episode in the series, depicting events that could feasibly function as an episode from the series but have not.

Tym, co wyróżnia tę grę spośród innych adaptacji, jest strategia sprzedaży, która zakładała zapowiedź produktu za pomocą specjalnego zestawu wydanego na trzy miesiące przed premierą gry. Zestaw ten, pomieszczony w pudełku, dla budowania identyfikacji marki, opatrzonym tą samą ilustracją na okładce, co później sama gra (półnagi Dante-wojownik w hełmie), oprócz kolorowej 16-stronnicowej wkładki ze screenami z gry prezentującymi wizualną interpretację klasyka literatury, wprowadzenia autorstwa „producenta wykonawczego” gry i akademickiej interpretacji dzieła, zawierał papierowe wydanie *Piekle* Dantego w przekładzie Henry’ego Wadswortha Longfellowa z 1867 roku. Sprzedażowym dodatkiem do transmedialnego derywatu, przypominającym te powstające na licencji *tie-in*, staje się zatem jego rzeczywisty „oryginał”, który sam jest tłumaczeniem, bowiem translatorski charakter inspiracji podkreślony jest zarówno poprzez ekspozycję nazwiska tłumacza na okładce, jak i blurb:

Rozpętało się prawdziwe piekło. Fascynująca gra *Piekle Dantego* wyprodukowana przez Electronic Arts z impetem podbiła rynek, a to jest książka, która oferuje niezwykle wgląd w powstanie tej gry. Pozwól, by Henry Wadsworth Longfellow za sprawą swojego wybitnego przekładu przeniósł cię do źródeł epickiego poematu Dantego. Zaprezentowany w całości – oto i on, inspiracja i fundament gry¹¹.

Mimo tak bezpośrednich i jawnych odniesień do źródła, być może między innymi w wyniku rozpowszechniającej się strategii marketingowej polegającej na wspomnianej ‘beletryzacji’ popularnych narracji, niektórzy użytkownicy z rezerwą lub niemal agresją („WTF is this shit?”¹²) odnosili się do owego źródłowego dodatku, traktując go raczej jako produkt będący ubocznym efektem strategii produktu samej gry, dopisany prequel, a nie autonomiczne dzieło literackie zasługujące na podwójną uwagę i estymę, bo stanowiące źródło bezpośredniej inspiracji, punkt wyjścia tej transmedialnej narracji. Podobny efekt odwróconej hierarchii przekładu i źródła może wywołać sprzedaż klasyków literatury w formie licencjonowanych edycji *tie-in* do hollywoodzkich ekranizacji (znów najczęściej opartych na literackim przekładzie obcojęzycznych pozycji światowego kanonu) – na okładce takiego wydania *Anny Kareniny* widnieje ambiwalentny raczej paratekst „Now a major motion picture / Starring Keira Knightley and Jude Law”. Układ typograficzny oraz obecność nazwisk aktorów i screenu z filmu mogą niewtajemniczonymu odbiorcy zasugerować, że Leo Tolstoj to reżyser lub ewentualnie producent filmu, a nie autor literackiego dzieła, które zostało poddane filmowej adaptacji. Supplement w postaci scenariusza dodatkowo może podważać integralność oryginału i znów podsuwać mylny wniosek, że owo powiązane wydanie jest efektem „beletryzacji”, fabularyzowanego naddatku nabudowanego na dołączonym scenopisie. O złudzeniu, jakoby Leo Tolstoj pisał po angielsku, nie wspominając:

¹¹All hell is breaking loose. Electronic Arts’ thrilling video game Dante’s Inferno has exploded on the scene and this is the book that provides unique insight into its creation. Go back to the source with Henry Wadsworth Longfellow’s celebrated translation of Dante’s epic poem. Presented in its entirety, here is the foundation and inspiration for the game. D. Damrosch, *Geopoetics: World Literature in the Global Mediascape*, [w:] *Figuren des Globalen. Weltbezug und Welterzeugung in Literatur, Kunst und Medien*, red. Ch. Moser, L. Simonis, Göttingen 2014, s. 215.

¹²Tamże, s. 215-216.

Źródło: amazon.com



Powyższe przykłady odnoszą się do rzeczywistych strategii sprzedażowych inicjowanych przez wydawców. Ale metafora transmedialnego (transgatunkowego) storytellingu wydaje się operatywna także w przypadku opisu sytuacji bardziej nietypowych, w których to tłumacz staje się inicjatorem produkcji derywatów powiązanych z oryginałem, w tym także powstałych w wyniku przekładu intersemiotycznego.

Krzysztof Bartnicki po niemal dziesięciu latach pracy ukończył i opublikował pełen przekład *Finnegans Wake* Jamesa Joyce’a. Już sam przekład interlingwalny przy takim bogactwie języków w tekście źródłowym stanowi niezwykle szerokie pole badawcze dla translatorów, mnie jednak bardziej niż poetyka przekładu literackiego zajmować będzie jego potencjał twórczy dla transmedialnego storytellingu. Kilka miesięcy po premierze przekładu wydawnictwo Ha!art

opublikowało książkę pod tajemniczym tytułem *Fu wojny* (2012), o której wydawca i autor w przedmowie twierdzili, że jest zbiorem przekładów starochińskich tekstów o strategiach translacji, opatrzonych przykładami z *Finnegans Wake*, utrzymanych w duchu przypowieści opartych na alegorii wojny i taktyki. Całość okazała się niezwykle finezyjną translatorską mistyfikacją, przygotowywaną we współpracy z sinologami (zawierała m.in. „oryginalne” frazy zapisane chińskimi literami), którą zdemaskować mogły między innymi nazbyt nowoczesne ujęcia problematyki translatorskiej¹³. Publikację tę można uznać za narracyjny, przekładowy i zarazem przekładoznawczy *tie-in* *Finneganów Trenu*, o charakterze spin-offu, który głównym bohaterem swojej narracji czyni poboczny wątek pozycji wyjściowej – sam proces przekładu. Zmienia się też medium (w tym wypadku gatunek tekstu) – zamiast przekładu dzieła literackiego otrzymujemy zmistyfikowany przekład literatury *non-fiction*. Jak się niebawem okazało, był to dopiero początek produkcji powiązanych transmedialnych dodatków typu *tie-in* oferowanych przez tłumacza, poszerzających horyzont doświadczenia produktu bazowego, czyli dzieła Joyce’a – w przekładzie na język polski lub oryginale. Rok później na rynku pojawiła się książka (aczkolwiek nakładem już innego wydawnictwa – Sowa, ale wydana na żądanie autora) zatytułowana *Da capo al finne*, stanowiąca przekład *Finnegans Wake* (co istotne – tym razem tłumacz znów sięga po anglojęzyczny oryginał) na kryptogram muzyczny. Tytuł książki, nawiązując do joyce’owskiego słowotwórstwa, współgra z muzycznym wyrażeniem

¹³I. Okulska, *Przekład – wojna – koń trojański*, [w:] *Przekład – kolonizacja czy szansa?*, red. P. Fasta, Seria „Studia o przekładzie”, Katowice 2013, s. 93-104.

„da capo al fine”, czyli od początku do końca. Dodatek w postaci jednej literki ‘n’ sprawia, że w wolnym przekładzie można rozumieć go jako „od początku do *Finnegans Wake*” czy „od A do F”, co z kolei można półzartem odnieść do translatorskiej i twórczej pracy Bartnickiego – gdziekolwiek zacznie i tak ostatecznie skończy na *Finnegans Wake*. Na ponad 130 stronach książki umieszczony został ciąg liter, niewielką czcionką, bez spacji, podziałów ani wyróżnień, który sam autor nazywa ‘monoblokiem’:

```

eeeaedefheahheheheeeegaggagadeaagecehegeeeaaBeeffaaagggedaaefecdeab
eehecadecgeaeadeefheheafcaeadeceadeheAeadhebafefghgeadehedeecee
edefheDeeaadhecefheehaahhadeedhbbbegadheehacagheahadefheabedeh
chcedfheeaadeeabehgheeahgfheffbhahagaeheheegaheehadeeaeafehea
aefefehehaeaaadffeadgehfheehaaedheecahaeggchehgacffeegeaeef
faeheegfeabccefhbehdadeheeeefhecdabaeadeeecefhbeafahadadeaff
ahehaefaebeeaceecgedfededfaeaeefefheehacahacahaeabefhachchchg
addheagefGCdeefabeheghgchabbadgaheebecaefedadaghheaaedgadbeeaad
eagfhchagaceahcheefhgbhaeacbbeagheaeaghaeedhaehechagfaedcceab
haheeaddghahahdahbachecdddeefhafhaaaheafaeadfeCahheheBhheBehh
adedadaedhafheaeheccaedececaheadeeddbegedHeaahaahaehehaechahgah
eaheeachacefaaedcaceaeheabeaheeehebbeecaeaaaggebegebeddafaadaa
dfhehaehaefeadaceehgefadeeecebeehgagadaghchghaehaebbadhheea
aecebefeeefeedgadheHeaaehchaefdfgagaadhgcacedheaggaehbecaeagac
aadfhghaebahadeahaheheefheghafhhefhhaebhedggdheadffachffhedFhec
hagehcheacfaegehaagageaaefhedadeghafagadhhgeafacefheheheahededa
eeaeaaheheaghaaccabeadeagagdeegchehgheaedhagecdeahegfafeadhef
eafheDBaaehadhebahdhchhedfeedhefheadhCaaaghadheheGdaagedadafe
heaCaaBaccadffacedbeaheeaedeedebeaeafeafaeffaadaadEaeabhegace
fgaeaaheadeaagehdedaheeDecaeeehfefheecffeadhheheebabacheachhe
beaGabaechdadaeghfghbghahaeabGeagdeHedhfaaheedheabeadheedhcaaa

```

Źródło: culture.pl

Ów tekst składa się wyłącznie z powtórzeń ośmiu liter w przeróżnych kombinacjach, ich kolejność jednak nie jest dowolna, lecz wynika z ich pierwotnej kolejności w tekście oryginału. Tak radykalną redukcję można by uznać za (ryzykowną) operację tekstową i podważyć jej intersemiotyczny charakter, gdyby nie fakt, że ocalone litery odpowiadają nutom, a cała książka jest partyturą przeznaczoną do realizacji. Co zresztą sam tłumacz udowadnia, zamieszczając własne audialne efekty lektury *Da capo* na portalu SoundCloud: <<https://soundcloud.com/gimcbart/>>, twierdząc, że w dziele Joyce’a zakłute są między innymi hymny narodowe, melodie ludowe, ale także *Marsz imperialny* znany fanom *Gwiezdných wojen* czy walc z *Ojca chrzestnego*. Choć tego typu przekład nie należy do najbardziej oczywistej poetyki transmedialnego storytellingu (ponieważ opowiada za pomocą liter generujących dźwięki), to z pewnością wypełnia jego podstawowe funkcje – przywiązania do produktu bazowego i rozszerzenia zakresu jego doświadczania, czego potwierdzeniem może być recenzja czytelnika (słuchacza?):

tekst Joyce’a zaczął brzmieć, szumieć różnorakimi dźwiękami. (...) Poczułem, jak schodzę do kategorii subiektywnego pre-tekstu, do archetypicznych wartości języka, zawartych w emitowanych dźwiękach, czyli akustycznych drganiach powietrza, odchodzących od sensu, zmierzającego do nieznanego odbiorcy meta-wymiaru. (...) Bartnicki zdekonstruował tekst *Finnegans Wake* poprzez dźwięk, dokonując jego ostatecznego demontażu i uniemożliwienia jednocześnie. Z tekstu nie-możliwego uczynił tekst potencjalny, dowyobrażeniowy¹⁴.

¹⁴<<http://lubimyczytac.pl/ksiazka/157361/da-capo-al-finne>>.

Powiązany dodatek wyprodukowany przez tłumacza okazuje się zatem nie tylko ofertą doświadczenia opcjonalnego, ale kluczem do percepcji *Finnegans Wake*, a jego obecność staje się warunkiem lektury produktu bazowego, wpisując go w ten sposób w pierwotne założenia strategii *tie-in*.

Pośród wielu definicji i klasyfikacji przekładu intersemiotycznego ta postulowana przez Teresę Tomaszkiwicz wydaje się idealnie wpisywać w zamysł tłumacza, bo – nieco ironicznie w tym kontekście – skupia się nie tyle na formalnych aspektach transferu, co na jego potrzebie:

Nadawca, stwierdzając pewien brak perfekcji rzeczywistej lub przypuszczanej w komunikacji za pomocą środków tylko językowych, wyraża pewien sens, stosując elementy kodu językowego, który zostaje zakodowany w inny sposób¹⁵.

To nieoczywiste ujęcie zakładające pragmatycznie, że przekład intersemiotyczny pojawia się tam, gdzie język zawodzi, wpisuje się w motywację Bartnickiego-tłumacza, ponieważ ten nie ukrywa, że choć *Finnegans Wake* go fascynuje, to „zawodzi jako literatura”. A potem dodaje:

Na panewce spalił Joyce’owy plan oddania głosu ludzkości. (...) Bez oporów można za to uznać skuteczność estetyczną dzieła, a co najmniej jego fragmentów. Kto nie rozumie *FW* na poziomie leksyki, semantyki – jest w stanie cieszyć się melodyjnością nieznanego narzecza w recytacji, skutecznością rytmu, rymu, aliteracji, onomatopei, eufonii, bliską skuteczności pieśni, a ogólniej – muzyki. Ale przecież w rywalizacji na wzruszenia melodyczne literatura w roli muzyki nie zdoła pokonać muzyki w roli własnej¹⁶.

Istotnym zadaniem transmedialnego storytellingu jest również zwiększenie stopnia interaktywności u odbiorcy poprzez prezentację bazowej narracji (lub jej derywatu w postaci spin-offu) za pomocą innych, multifunkcyjnych form. W przypadku *Da capo* muzycznie sprawny czytelnik ma generować własne odczytania, interpretując pauzy, długości tonów itp. na swój sposób, dokładając kolejne ogniwa w tym łańcuchu produktów powiązanych. Łańcuch ten dobrze zresztą opisuje zapowiedź premiery remiksu (*Finnegans Wake Remixed*, co już zakrawa na mechanizm znany z *fan-fiction*, gdy utwór zaczyna żyć własnym życiem dzięki zaangażowaniu i inwencji odbiorców) w radiu Alternator: „joyce’a obrócono w finnegans wake. finnegans wake obrócono w literki. literki obrócono w nuty. nuty obrócono w midi. midi w miks. miks w radio. [słuchajcie, słuchajcie!]”¹⁷.

W rozmowie po publikacji *Da capo* Bartnicki zachęcony pozytywnymi reakcjami (m.in. propozycją współpracy ze strony muzyków) powiedział: „sądzę, że to początek muzycznych eksperymentów na Joysie”. Z całą pewnością to nie koniec eksperymentów nie tylko muzycznych, ale transmedialnych, bo tę narrację o języku niemożliwym i totalnym, o niedocenionym genialnym pisarzu i poszerzaniu granic czytania, Bartnicki opowiada wciąż na nowo, oferując odbiorcom kolejne produkty z tej serii – skądinąd translatorskiej.

¹⁵T. Tomaszkiwicz, *Przekład audiowizualny*, Warszawa 2008, s. 73.

¹⁶K. Bartnicki, *Przedmowa*, [w:] tegoż, *Da Capo al Finne*, Warszawa 2015, s. 4.

¹⁷Za: M. Gliński, *Polak złamał kod Joyce’a*, „culture.pl”, 27.01.2014, <<http://culture.pl/pl/artykul/polak-zlamal-kod-joycea>> [dostęp: 4.06.2016].

Tym razem tłumacz, w duecie z grafikiem, przygotował książkę w formie rolodeksu, czyli kołowego wizytownika, który zawiera ponad 600 kart. Przekład na kod werbowizualny¹⁸ wymagał podobnie jak w przypadku muzycznej partytury pewnych redukcji i selekcji. Tym razem narracja jest silnie osobowa – nastawiona na bohaterów, bowiem z każdej strony *FW* miały zostać postaci i wokół nich nabudowane wydarzenia, tak by można je było przedstawić właśnie w formie wizytówek. Numery telefonów czy adresy to oczywiście dalsza część szyfru utrzymana w duchu numerycznych zagadek kodowanych w tekście oryginału przez autora. Na kartach pojawiają się również oryginalne cytaty, ale jak podkreśla tłumacz, nie miały stać się one nadrzędnym elementem, lecz ustąpić miejsca interpretacjom wizualnym¹⁹.



Źródło: culture.pl

Ze względu na niezwykle czasochłonne przygotowanie prototypu na razie istnieje jeden jego egzemplarz, który pokazany został na wystawie zatytułowanej „Krzysztof Bartnicki & Marcin Szmandra. *Finnegans Meet*”. Otwarcie odbyło się 5 grudnia 2015 roku w CSW Kronika w Bytomiu, a jej kuratorem był Stanisław Ruksza. Co ciekawe, ten narracyjny dodatek jest zupełnie analogowy, choć przecież nastawiony na recepcję interaktywną i przestrzenną. Slogan towarzyszący wystawie mógłby równie dobrze towarzyszyć typowemu *tie-in* w formie gry komputerowej: „Zakręć, by obejrzeć; obejrzyj, by zakręcić (się) i poznać całą rzeszę najdziwniejszych osobników i kuriozów finneganańskiego świata”. Dwurzędowy układ przypomi-

¹⁸M. Sowiński, *Conrad Festival: dzień trzeci*, „Tygodnik Powszechny”, 21.10.2015, wydanie online, <<https://www.tygodnikpowszechny.pl/conrad-festival-dzien-trzeci-30772>> [dostęp 1.06.2015].

¹⁹Por. M. Gliński, *Finnegans Wake Rolodexed*, „culture.pl”, 8.06.2015, <<http://culture.pl/en/article/finnegans-wake-rolodexed>> [dostęp 29.05.2016].

na natomiast trochę zabawy OuLiPo spod znaku *Sto tysięcy miliardów wierszy*, bo obracając dowolnie ‘bębny’ rolodeksu, odbiorca zaburza pierwotny układ stron, na pierwotnej narracji nabudowując własną.

Badania nad przekładem intersemiotycznym od zawsze stały przed niełatwym zadaniem wypracowania narzędzi opisu, który wykraczałby poza ambiwalencje definicyjne (czy adaptacja jest przekładem intersemiotycznym, jaki jest dopuszczalny stopień dowolności takiego przekładu itp.). Proponuję więc przyjrzeć się potencjałowi narracyjnemu takiego przekładu w kontekście marketingowych strategii transmedialnego storytellingu, w którym za medium uznamy każdą zmianę nośnika – choćby w skali mikro, czyli gatunku tekstu, jeśli ten niesie ze sobą istotne zmiany narracyjne i pozostaje w zależności do oryginału takiej, jak produkty na licencji *tie-in* względem swoich produktów nadrzędnych. Wówczas przekład ten można wpisać w translatorską serię produktów powiązanych, których funkcją jest opowiedzenie tej samej narracji lub jej spin-offowych derywatów za pomocą innych struktur semantycznych w celu poszerzenia doświadczenia, wzmocnienia potencjału afektywnego, identyfikacji marki czy zwiększenia interaktywności przekazu. A jeśli u podstaw bazowej narracji leży dodatkowo przekład literacki – cóż, wtedy robi się tylko ciekawiej.

SŁOWA KLUCZOWE:

o przekładzie inaczej

transmedialny storytelling

ABSTRAKT:

Na przykładach literackich, filmowych, muzycznych a także tych wymykających się jednoznacznym gatunkowym klasyfikacjom w artykule przedstawione zostały translatorskie serie, rozumiane jako ciąg utworów (lub wręcz produktów) interpretujących oryginał (lub siebie nawzajem) za pomocą innych mediów. Tradycyjne ujęcie przywołujące przekład intersemiotyczny w przypadku każdego niejęzykowego przekładu zostało tu jednak wzbogacone o marketingowo-rynkowe motywacje takich translatorskich działań, zwane transmedialnym storytellingiem oraz strategią sprzedaży produktu tie-in.

przekład intersemiotyczny

SERIA TRANSLATORSKA

NOTA O AUTORZE:

Inez Okulska – adiunkt w Polsko-Niemieckim Instytucie Badawczym UAM w Słubicach, teoretyk i krytyk przekładu, autorka opowiadań i felietonów. Odbyla staż podoktorski na Harvardzie. W pracy badawczej zainteresowana socjologicznymi i rynkowymi aspektami przekładu, rolą i funkcją tłumacza, przekładowymi przypadkami granicznymi, tłumaczeniowymi anomaliami. Od niedawna zajmuje się również związkami literatury i nowych mediów oraz szeroko rozumianych technologii. Tłumaczka prozy, poezji i tekstów naukowych, z języków obcych zna również te programowania.

Dodatkowe problemy z historią Stefana Szymutki

Łukasz Żurek

Stefan Szymutko, jak można sądzić po deklaracyjnych stwierdzeniach znajdujących się w niektórych jego tekstach, nigdy nie chciał być „teoretykiem literatury”, rozumianym (bardzo wybiórczo i niesprawiedliwie) jako ktoś, kto po Heideggerowsku „zagaduje” dzieło literackie, nie daje dojść do głosu jego prawdzie¹. Nie należy jednak zawierać retorycznej sile takich deklaracji. Wyrażanie niechęci do teoretyków-interpretatorów, którym „bardziej przydałoby się nieistnienie utworu”², służyło śląskiemu literaturoznawcy do obrony swojej własnej teorii dzieła literackiego, z którą złączona była określona filozofia literatury oraz filologii. Owa teoria najpierw dotyczyła wyłącznie powieściopisarstwa historycznego Parnickiego³, a następnie rozszerzona została na ontologię literatury⁴, świata oraz koncepcję podmiotowości⁵.

Dlaczego jednak zajmować się koncepcją „źródła”, którą Szymutko przedstawił tylko w jednym artykule⁶, nieprzedrukowywanym potem w żadnej z jego książek, zamiast od razu opisać cały wielogłosowy, literaturoznawczo-filozoficzno-autobiograficzny projekt śląskiego literaturoznawcy? Artykuł *Źródło, czyli tekstu historii ciąg dalszy...* funkcjonuje na absolutnym marginesie dzieła Szymutki, którego to recepcję i tak dostatecznie już zagarnął temat śląskości oraz autobiografii. Jak postaram się pokazać, zrekonstruowanie tej koncepcji jest zadaniem wartym podjęcia z przynajmniej trzech względów.

Po pierwsze, jest to koncepcja wypracowana na podstawie skrupulatnej lektury konkretnego dzieła literackiego, która opisuje/tworzy⁷ pewne zjawisko sytuujące się na pograniczu Genette’owskich paratekstów oraz relacji „hipotekst-hipertekst” i dzięki temu problematyzuje wiele koncepcji poetologicznych. Po drugie – stanowi ona wyrazisty przykład wspomnianego

¹ Najjaskrawsza deklaracja rzekomej „antyteoretyczności” Szymutki to szkic *Po co literatura jeszcze jest? Na motywach książek Janusza Sławińskiego „Przypadki poezji” i „Miejsce interpretacji”*, „Teksty Drugie” 2007, nr 3, s. 142–153.

² Tamże, s. 146.

³ S. Szymutko, *Zrozumieć Parnickiego*, Katowice 1992.

⁴ Tegoż, *Rzeczywistość jako zwątpienie w literaturze i literaturoznawstwie*, Katowice 1998.

⁵ Tegoż, *Nagrobek ciotki Cili*, Katowice 2001.

⁶ Tegoż, *Źródło, czyli tekstu historii ciąg dalszy: na przykładzie „Końca «Zgody Narodów»” Teodora Parnickiego*, „Pamiętnik Literacki” 1994, nr 2, s. 62–94.

⁷ Spojrzenie na koncepcje tworzone przez Szymutkę pod kątem ich performatywności to temat na osobny artykuł. Mogę w tym miejscu jedynie zasygnalizować świadomość tego problemu.

wyżej splotu różnorodnych inspiracji decydującego o idiomatyczności, wielogłosowości pisarstwa Szymutki. Po trzecie wreszcie, stworzona przez śląskiego badacza koncepcja pozwala zrozumieć jego własne, pisarsko-metodologiczne problemy z opatrzeniem powieści Parnickiego (*Końca „Zgody Narodów”* oraz *Słowa i ciała*) wyczerpującymi komentarzami, które rozjaśniłyby wszelkie zawiłości tekstu i pozwoliły innym czytelnikom na „czystą przyjemność studiowania rozwiązań”⁸. Tak jak czytani przez Jacques’a Derridę filozofowie, którzy nieopatrznie wprowadzili do swoich tekstów pojęcia rozmontowujące tworzone przez nich systemy, tak Szymutko stworzył coś, co w pewnym momencie praktycznie uniemożliwiło mu pracę, jednocześnie ją napędzając.

Zanim możliwe stanie się jednak przejście do powyższych zagadnień, należy najpierw pokrótce opisać, jaką teorię powieści Szymutko wyczytał ze wspomnianego już *Końca „Zgody Narodów”*, któremu poświęcił swój doktorat.

„Tekst historii” między hipo- a hipertekstem

Według śląskiego badacza dotychczasowi interpretatorzy dojrzałych utworów Parnickiego (od *Końca „Zgody Narodów”* począwszy) zwykle omijali ich dokładną eksplikację, poprzestając na uogólnieniach hipostazujących sytuację w świecie przedstawionym powieści („chaos poznawczy”, „labirynt historii”, „nieskończony łańcuch *signifiant*”) na strategię lekturowe. Szymutko widzi w takim podejściu do prozy Parnickiego maskowanie niezrozumienia tekstu na elementarnym poziomie. Za cel swojej pracy obiera więc stworzenie narzędzi interpretacyjnych umożliwiających właściwą charakterystykę twórczości pisarza:

Tylko dzieło zrozumiałe może być podstawą głębokiego przeżycia czytelniczego, ukazać w pełni wartość pisarstwa. [...] Proponowane przeze mnie konwencje lektury są próbą dostosowania języka odbiorcy do języka nadawcy i opierają się przede wszystkim na poglądzie, że Parnicki stworzył własny język powieściowy⁹.

Podstawową operacją, którą musi dokonać czytelnik powieści Parnickiego, chcący zrozumieć język jego powieści, jest, zdaniem Szymutki, zauważenie, że całe ukształtowanie narracji *Końca „Zgody...”* (brak wyrazistej ramy semiotycznej¹⁰; eliptyczność wypowiedzi odnarratorskich skonstrastowana z długimi, analitycznymi roztrząsaniem w dialogach; wycofanie najważniejszych dla fabuły powieści wydarzeń do przedakcji; nietłumaczenie przez narratora podstawowego kontekstu historycznego powieści; przesyt niekomentowanych nazw własnych) ma wskazywać na pewien horyzont wypowiedzi, który badacz nazywa „tekstem historii”.

⁸ Tegoż, *Na czym utknęłam? Pokaz bezradnej lektury „Słowa i ciała”*, [w:] *Tajemnice „Słowa i ciała”*, red. T. Markiewka, K. Uniłowski, Katowice 2008, s. 11.

⁹ S. Szymutko, *Zrozumieć Parnickiego*, s. 8. O związkach metodologii zaproponowanej przez Szymutkę ze strukturalizmem warszawskim, hermeneutyką negatywną oraz śląską semiotyką pisałem w artykule *Ku innemu poststrukturalizmowi. Literaturoznawstwo według Stefana Szymutki*, [w:] *Literatura – kultura – lektura. Dzisiejsze spojrzenie na teorie i praktyki badań literackich i kulturowych*, red. M. Błaszczowska, M. Kuster, I. Pisarek, Kraków 2015, s. 109–133.

¹⁰ Rozumianej za Marią Renatą Mayenową (i Borisem Uspienskim) jako zawierający informację metatekstową „element struktury tekstu, którego funkcją jest wydzielenie danego tekstu spośród innych, pokazanie go jako określonej całości”. M.R. Mayenowa, *Tekst literacki – pojęcie całości i pojęcie ramy*, [w:] *też, Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka*, Wrocław 1974, s. 271. Do komplikacji, jakie w semiotyczno-strukturalnym rozumieniu ramy wprowadza Szymutkowy „źródłowy dodatek”, powrócimy w dalszej części artykułu.

Koncepcję „tekstu historii” śląski literaturoznawca wyprowadza bezpośrednio z *Archeologii wiedzy* Michela Foucaulta¹¹, a konkretniej – z zakończenia rozdziału *Regularności dyskursu*, w którym francuski filozof stara się wytłumaczyć niejasności, jakie mogły narosnąć wokół podstawowych dla jego ówczesnych prac pojęć. Foucault wyjaśnia w nim, że za przedmiotem dokonywanych przez niego analiz – systemami, „które umożliwiają ostateczne formy” – nie kryje się samo życie, lecz „[...] zbiór rozlicznych relacji”, które nazywa „predyskursywnymi”, dodając jednak: „pod warunkiem, że uzna się ową predyskursywność za coś, co jest jeszcze dyskursywnością”¹². Ów obszar przed dyskursem, który jeszcze się w nim znajduje, Szymutko nazywa właśnie „tekstem historii” – „opracowaniem w języku całej zdarzeniowości, którą tekst utworu ujmuje w sposób skrótowy [...]”¹³, zespołem koniecznych do zrekonstruowania czynników politycznych, religijnych, kulturowych i ekonomicznych wykraczających poza tekst utworu (czyli tekst powieści *Koniec „Zgody Narodów”*), ale stanowiących powód rozproszenia i skomplikowania tekstu powieści. Co ważne, badacz podkreśla, że:

[t]ekst historii [...] nie pozwala [...] przedrzeć się od nazwania do przedmiotu. W zestawieniu z tekstem utworu wskazuje jedynie na napięcie między językiem a rzeczywistością; autentyczne dzieje są tylko horyzontem wypowiedzi¹⁴.

Zaznaczmy w tym miejscu metodologiczny nierozstrzygalnik, na który natrafia Szymutko. Tekst historii jest jednocześnie hipotezkiem poprzedzającym tekst utworu, ustanawiającym jego kształt oraz czymś, co jest zadane jako produkt pewnej praktyki transformacyjnej, najbliższej jednemu z typów Genette’owskiej poważnej transpozycji, rozrostowi „przez okoliczności”¹⁵. Powrócimy do owej nierozstrzygalności w późniejszej części artykułu.

Tekst historii wprowadza zasadniczą zmianę w – stanowiącej zapewne dla Szymutki punkt wyjścia¹⁶ – koncepcji funkcji poetyckiej utworu prozatorskiego Janusza Sławińskiego. Jak pamiętamy, zdaniem warszawskiego strukturalisty pojedyncze słowo, które w utworze poetyckim aktywizuje się semantycznie na wszelkich poziomach organizacji, w prozie musi ulec zatarciu, wchłonięciu przez segmenty wyższego poziomu: przez zdanie, będące elementarną jednostką budowy przekazu prozatorskiego¹⁷, następnie przez wielkie figury semantyczne itp.

¹¹Sądząc po częstotliwości cytowania prac Foucault w *Zrozumieć Parnickiego*, stanowił on na etapie doktoratu i do 2. poł. lat dziewięćdziesiątych prawdopodobnie największą inspirację filozoficzną. Od 2. poł. lat dziewięćdziesiątych, czyli okresu największej aktywności Bogdana Barana i Janusza Mizery na polu przekładów pism Martina Heideggera, zastąpi go właśnie autor *Bycia i czasu*. Zob. J. Mizera, *Uwagi o recepcji i przekładzie tekstów Martina Heideggera w Polsce*, „Argument” 2013, nr 2.

¹²M. Foucault, *Archeologia wiedzy*, przeł. A. Siemek, wstęp J. Topolski, Warszawa 1977, s. 106. Warto wspomnieć, że praca ta kończy się fingowanym dialogiem między Foucaultem („archeologiem” próbującym myśleć o historii inaczej niż reprezentanci tzw. szkoły „Annales”) a kimś, kto kurczowo trzyma się francuskiego strukturalizmu (tamże, s. 237–251). Zasadniczo odpowiada to stawce *Zrozumieć Parnickiego*: ustaleniu pozycji Szymutki wobec strukturalizmu warszawskiego i krajowych „poststrukturalistów” (Krzysztofa Uniłowskiego, Krzysztofa Kłosińskiego, Ryszarda Nycza).

¹³S. Szymutko, *Zrozumieć Parnickiego*, s. 128.

¹⁴Tamże, s. 51.

¹⁵G. Genette, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. T. Stróżyński, A. Milecki, Gdańsk 2014, s. 288–289.

¹⁶Nigdy dość podkreślania, że zaraz po Parnickim to właśnie Sławiński był autorem, któremu Szymutko poświęcił najwięcej tekstów – aż cztery (*Ciało profesora Sławińskiego*, „Teksty Drugie” 1994, nr 4; *Bycie humanistą. O artykułach Janusza Sławińskiego w „Tekstach”* (1972–1981), „Pamiętnik Literacki” 1990, nr 1; rec. *Tekstów i tekstów*, „Ruch Literacki” 1991, z. 4; *Po co literatura jeszcze jest?*).

¹⁷J. Sławiński, *Semantyka wypowiedzi narracyjnej*, [w:] tegoż, *Dzieło – Język – Tradycja*, Warszawa 1974.

W ramach stworzonej przez Szymutkę poetyki powieści Parnickiego pojedyncze słowo nie jest jednak nieaktywnym pośrednikiem dla syntetyzacji figur semantycznych, lecz – z racji swojego obligatoryjnego związku z tekstem historii – domaga się wyczerpującego komentarza, który dodatkowo należy weryfikować wraz z postępami w lekturze i lekturach (bo jasne jest, że Parnicki zdaniem Szymutki wpisuje lekturę wielokrotną w strategię odbioru swoich utworów¹⁸).

Konsekwentnie czerpiąc z wczesnych prac Foucaulta, śląski literaturoznawca określa swoją analizę relacji między tekstem utworu a tekstem historii mianem „morderczej, drobiazgowej, «mikrofizycznej»”, a całe przedsięwzięcie już w pierwszym zdaniu *Zrozumieć Parnickiego* nazwie „nudnym”¹⁹. Dlaczego? Uznanie przez Szymutkę *Końca „Zgody Narodów”* za „dzieło-synekdochę”, „maksymalny skrót tego, co może i powinno być opowiedziane”²⁰, wskazujący na nieskończoną przestrzeń dziejowości, wiąże się z określonymi konsekwencjami dla charakteru oraz obszerności analiz, jakie przeprowadzić ma czytelnik chcący „zrozumieć Parnickiego”. Otóż dysproporcja między tekstem utworu a tekstem historii powoduje, że co prawda „[o]bszar dzieła [Parnickiego]”²¹ jest zamknięty: niczego nie można do niego dopisać”, jednak „[t]ekst historii [...] nie ma granic [...]”²². Owa bezgraniczność tekstu historii dla komentatora oznacza przede wszystkim to, że każde słowo w ponad sześćsetstronicowej powieści, jaką jest *Koniec „Zgody”*, stanowi potencjalny „znak pewnej rzeczywistości dziejowej”²³. Zdaniem Szymutki „wielość i złożoność [w *Końcu „Zgody Narodów”*] są same w sobie istotą. Dlatego, zamiast je uchylać, trzeba odtworzyć ich anatomię [...]. Niestety, takie podejście do wielości i złożoności zwiększa objętość interpretacji, pragnącej je opisać”²⁴.

Odtwarzanie tekstu historii wiąże się zatem z koniecznością tworzenia przypisów, czyli paratekstów „nieregularnych, podzielonych, kruchych, żeby nie powiedzieć: przypominających kurz; często tak ściśle związanych z konkretnym szczegółem konkretnego tekstu, że niejako nie mają one żadnego samodzielnego znaczenia [...]”²⁵. Przypisy do pojedynczych słów zagarniają ogromne obszary pracy Szymutki, czyniąc z niej rzecz praktycznie niemożliwą do zrozumienia dla czytelnika, który chciałby przeczytać *Zrozumieć Parnickiego* bez orientacji w *Końcu „Zgody*

¹⁸Pojęcie „lektury wielokrotnej” pożyczam od Kazimierza Bartoszyńskiego. Zob. K. Bartoszyński, *Problem lektury wielokrotnej*, [w:] tegoż, *Powieść w świecie literackości. Szkice*, Warszawa 1991. O tym, jak długo Szymutko studiował *Koniec „Zgody Narodów”* materialnie zaświadcza jego egzemplarz powieści. Książka rozpada się, pozostawione na marginesach notatki (z racji swojego nawarstwienia) są praktycznie nieczytelne, a wielokrotnie wertowane strony zaczynają prześwitywać.

¹⁹S. Szymutko, *Zrozumieć Parnickiego*, s. 7. O „mikrofizyce władzy” pisał Foucault w pierwszym rozdziale *Nadzorować i karać*. Zob. M. Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, przeł. T. Komendant, Warszawa 1998, s. 28-29. Samo pojęcie „mikrofizyki”, będące po prostu nazwą pewnego działu fizyki, wskazuje również na zauważany przez Szymutkę związek między post-Einsteinowskimi naukami ścisłymi a literaturą i filozofią XX wieku. Zob. S. Szymutko, *Historia – powieść historyczna – krytyka. Lata 1945–1960*, [w:] tegoż, *Rzeczywistość jako zwątpienie w literaturze i literaturoznawstwie*.

²⁰S. Szymutko, *Zrozumieć Parnickiego*, s. 37.

²¹Wszelkie wtrącenia w nawiasach kwadratowych – Ł.Ż.

²²Tamże, s. 36.

²³Tamże.

²⁴Tamże, s. 9.

²⁵G. Genette, *Notes*, [w:] tegoż, *Paratexts. Thresholds of Interpretation*, przeł. J.E. Lewin, przedmowa R. Macksey, Cambridge 1997, s. 319. Co ważne, w koncepcji Genette’a o przypisowości danego tekstu decyduje kryterium funkcjonalne – jednosłowny komentarz do konkretnego cytatu wpleciony w tekst główny również jest przypisem.

Narodów”. Jak widzimy, uczynienie relacji „tekstu utworu – tekst historii” punktem centralnym analizy skutkuje tym, że sama praca Szymutki zaczyna pełnić funkcję podobną do przypisów: jej adresatem jest wyłącznie ktoś, kto zna *Koniec „Zgody Narodów”*²⁶. Rozplenienie się przypisów było prawdopodobną przyczyną tego, że doktorat śląskiego literaturoznawcy w pierwotnej wersji był znacznie obszerniejszy niż jego wydanie książkowe – wedle relacji Mariana Kisielea oryginalnie „liczył [on] ponad sześćset stron nieznormalizowanego maszynopisu i mieścił się w dwóch grubych białych teczach”²⁷. Biorąc to pod uwagę, jasny staje się tytuł pracy, sugerujący jej rozmiar i komplikację: *Wielość i wielkość. O „Końcu «Zgody Narodów»” Parnickiego*.

Po powyższym, skrótowym opisie ogólnych założeń metodologicznych Szymutki, pozwalającym nam na zauważenie zarówno oryginalności książki, jak i niemożliwości zrealizowania jej założeń w pełni, przejdźmy do wspomnianego we wstępie artykułu z 1994 roku, w którym śląski badacz poszerza relację „tekstu utworu – tekst historii” o kolejne pojęcie, jeszcze bardziej komplikujące lekturę *Końca „Zgody Narodów”*.

Źródło jako dodatek do dramatu badacza

Artykuł *Źródło, czyli tekstu historii ciąg dalszy...* jest najprawdopodobniej odpowiednio przemodelowanym fragmentem oryginalnego doktoratu Szymutki. Wskazuje na to fakt, że w dwóch przypisach ze *Zrozumieć Parnickiego* badacz odsyła czytelników do tego właśnie tekstu, dodając informację: „(w przygotowaniu do druku)”²⁸. Część wstępna tekstu opublikowanego w 1994 roku znamionuje jednak wspomniane przeze mnie we wstępie przejście Szymutki od teorii powieści inspirowanej filozofią do filozofii uprawianej poprzez teorię powieści oraz filologiczny komentarz, stanowiące charakterystyczną cechę jego tekstów powstałych po książce poświęconej *Końcowi „Zgody Narodów”*²⁹. Brak tu jeszcze odwołań do Martina Heideggera, Edmunda Husserla, Derridy czy Georges’a Bataille’a – stałych partnerów późnych esejów Szymutki – widoczny jest natomiast pewien kierunek myślenia, który najmocniejszy wyraz znajdzie we wstępie do *Rzeczywistości jako zwątpienia...*

Punktem wyjścia artykułu jest następująca teza, wyrażająca sprzeciw badacza wobec pantektualizmu w humanistyce:

[...] nie potrafimy wskazać rzeczywistości, którą się naśladuje [w literaturze]; pochłaniają nas natomiast [...] sposoby naśladowania, zwłaszcza językowe. Innymi słowy: zgadzając się, że tekst opowiada o jakimś świecie, zajmujemy się wyłącznie tekstem; nawet ten przedstawiony świat – co najgorsze – rozpatrujemy jako tekst. Istnienie jest dla nas tylko „presupozycją istnienia”³⁰.

²⁶Tamże, s. 323. „Adresatem przypisu jest bez wątpienia [...] czytelnik tekstu [do którego się on odnosi], co wyklucza tym samym jakiekolwiek inne osoby (dla których [...] przypis byłby najczęściej niezrozumiały)”.

²⁷M. Kisiel, *Literatura: Marzenie i śmierć. O Stefanie Szymutce*, „Śląsk” 2014, nr 2, s. 10. Jerzy Paszek, recenzent doktoratu, miał napisać w swojej recenzji: „doktorat Stefana Szymutki jest opasły, ale nie ospały”.

²⁸S. Szymutko, *Zrozumieć Parnickiego*, s. 99, 170.

²⁹„Filozofii”, dodajmy, świadomej swojej nieprofesjonalności. „Wiem, że używam fenomenologii jak narzędzia nie przeznaczonego do wykonywania danej czynności: otwieram skalpelem konserwy. Przepraszam za terminologiczną nieścisłość, ogólny brak precyzji, pospieszną toporność teoretycznego wywodu i ignorowanie subtelności, fenomenologicznych podziałów [...] Korzystam z fenomenologii i potrzebuję jej, bo wskazuje na sens, który nie jest językowy [...] Sprzeniewierzam się [jej], gdyż bardziej interesuje mnie zdarzeniowość, przygodność, przypadkowość sensu [...]”. Tegoż, *Nagrobek ciotki Cili*, s. 52.

³⁰Tegoż, *Źródło, czyli tekstu historii ciąg dalszy*, s. 62.

Badacz również należy do owej wspólnoty, której zbiorową świadomość określa w powyższym cytacie, na co wskazuje użycie czasowników w pierwszej osobie liczby mnogiej („nie potrafiemy”, „zajmujemy się”, „rozpatrujemy”). Nie chodzi tu bowiem o krąg polskich literaturoznawców podzielających pewien pogląd, lecz o pewną *épistème*³¹, charakteryzującą się zredukowaniem ontologii i epistemologii do retoryki oraz utratą nadziei na „pozatekstowe doświadczenie tamtej [przeszłej] rzeczywistości” przy jednoczesnym oporze wobec „unieważnienia [...] myślenia o niej”³².

Szymutce zależy nie tyle na obaleniu koncepcji filozoficznych, historiograficznych czy teoretycznoliterackich wyrastających na gruncie *épistème* tekstualizmu (jak przyznaje, „[n]a poziomie teoretycznym poglądu takiego obalić nie można”), ile na wskazanie jej bezwyjściowości („dalsze przebywanie na tym poziomie może zaowocować jedynie nowymi wskazaniem na fatalizm błędnego koła tekstowości”³³) oraz na obronie tego „czegoś”, co stawia opór władzy języka nad rzeczywistością, na „zbadaniu wartości pragnienia, by uczynić historię-byt czynnikiem dyskursu”³⁴. W Szymutkowej krytyce *épistème* tekstualizmu jako „błędnego koła” kończącego refleksję na temat historii wyczuwalna jest aluzja do Fukuyamowskiego „końca historii”, konceptu gorąco dyskutowanego w Polsce na początku lat dziewięćdziesiątych³⁵:

Głoszący nieuchronność tekstowości zakładają bezwiednie, że postęp w technikach dyskursu [historycznego] zakończył się w w. XIX; tymczasem historia, jak widzimy, nie wyczerpała jeszcze swych możliwości i nowe sposoby mówienia są rozwijane, by sprostać nowym zagadnieniom³⁶.

Poglądy Szymutki są do tego momentu zaskakująco zbieżne z krytyką „końca historii”, przeprowadzoną mniej więcej w tym samym czasie na gruncie neomarksizmu przez m.in. Frederica Jamesona³⁷, a z perspektywy dekonstrukcji – przez Jacques’a Derridę³⁸. W przeciwieństwie jednak do wspomnianych autorów, „droga wyjścia z impasu” (tekstualnej koncepcji poznania, Fukuyamowskiej teleologii historii) nie interesuje Szymutki jako problem polityczny³⁹, lecz poetologiczny – chodzi o wykazanie, że poetyka odbioru powieści Parnickiego charakteryzuje

³¹Bezpośrednio z tego Foucaultowskiego pojęcia Szymutko skorzysta trzy lata później. Zob. tegoż, *Parnicki: między historią a literaturą. Od „Aecjusza ostatniego Rzymianina” do „Słowa i ciała”*, „Pamiętnik Literacki” 1997, z. 1, s. 79.

³²Tamże, s. 63. Jako orędownika swojej koncepcji Szymutko po raz kolejny wybiera Michela Foucaulta, po raz kolejny odwołując się do wspomnianego już cytatu z *Archeologii wiedzy* (tamże, s. 64-65).

³³Tamże, s. 64.

³⁴Tamże, s. 63.

³⁵„Na początku lat dziewięćdziesiątych, po politycznym przełomie 1989 roku, temat przeszłości, pamięci, historii uległ w teatrze, ale również w debacie publicznej, zamrożeniu. [...] Ale ostateczna wersja historii to, rzecz jasna, śmierć historii – polska recepcja sławnej książki Francisa Fukuyamy [...] miała i ten podtekst”. M. Kwaśniewska, G. Niziołek, *Wstęp*, [w:] *Zła pamięć. Przeciw-historia w polskim teatrze i dramacie*, red. M. Kwaśniewska, G. Niziołek, Wrocław 2012, s. 10. Oczywiście punktem odniesienia jest tutaj esej M. Janion, *Zmierzch paradygmatu*, [w:] *też*, *Czy będziesz wiedział, co przeżyłeś?*, Warszawa 1996.

³⁶Tamże, s. 64.

³⁷F. Jameson, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham 1991; polskie tłumaczenie: tegoż, *Postmodernizm, czyli logika kulturowa późnego kapitalizmu*, przeł. M. Płaza, Kraków 2011.

³⁸J. Derrida, *Spectres de Marx: l'état de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Paryż 1993; polskie tłumaczenie: tegoż, *Widma Marksa. Stan długu, praca żałoby i nowa Międzynarodówka*, przeł. T. Załuski, Warszawa 2016.

³⁹Polityczne implikacje teorii powieści Szymutki i związanej z nią ontologii oraz epistemologii wybrzmiewają za to w jego tekstach o Śląsku.

się „wyostrzoną świadomością autonomii rzeczywistości historycznej, jej niezależności od ujęcia językowego”⁴⁰.

Warto zauważyć, że tytuł artykułu problematyzuje wskazywany wcześniej dwuznaczny status tekstu historii. Okazuje się bowiem, że nie stanowi on wcale jedynego punktu odniesienia, wedle którego możliwe staje się ustalenie, na jaką całość wskazuje synekdochiczny tekst utworu. W artykule Szymutko określa tekst historii jako „implikowane i rekonstruowalne dopełnienie tekstu utworu” lub tekst względem powieści „komplementarny” – poprzedza go bowiem inne źródło⁴¹. Przypomnijmy: w *Zrozumieć Parnickiego* napięcie między tekstem utworu a tekstem historii, konieczność konfrontowania jednego z drugim, jedynie wskazywało na horyzont wypowiedzi, który stanowi pozatekstowa „byłość”. Mimo żmudności, jaką zakładała tak sprofilowana lektura, teoretycznie nieograniczony tekst historii był związany z tym, co zostało napisane w powieści. Wyrażając się w słowniku warszawskiego strukturalizmu: interpretacja informacji implikowanej była zawsze związana z informacją stematyzowaną i poza nią nie wykraczała, niezależnie od tego, do jak bardzo przeczących literze tekstu wniosków dochodził Szymutko. W gruncie rzeczy śląski badacz również zamykał się w „błędym kole tekstualizmu”, wykonując ruch od tekstu (wskazującego swoim ukształtowaniem na tekst historii) do tekstu (tłumaczącego niejasności tekstu utworu).

Sposobem na zmodyfikowanie „błędneho koła tekstowości” ma być włączenie źródeł historycznych i historiograficznych, którymi inspirował się Parnicki przy tworzeniu swoich powieści, w obręb ramy semiotycznej powieści⁴² oraz powiązanie ich z tekstem powieści podobnymi relacjami jak te łączące tekst utworu i tekst historii. Konfrontowanie powieści ze źródłem (czy wręcz lektura równoległa obu tekstów) nie stanowi więc fakultatywnej ścieżki interpretacji intertekstualnej, w której hipotekst „modyfikuje odbiór semantyczny i estetyczny”⁴³ utworu:

Zdobyte w trakcie studiowania źródła informacje potwierdzają lub rozszerzają tekst historii, rekonstruowany w trakcie żmudnej, wielokrotnej lektury powieści Parnickiego. [...] Źródło pomaga w mozolnym i nigdy nie kończącym się pełnym powodzeniem docieraniu do historii-bytu, w stwarzaniu tekstu historii i dopiero w jego ramach staje się elementem estetycznego odbioru dzieła⁴⁴.

Można zatem założyć, że według Szymutki schemat tworzenia przez Parnickiego powieści (w odwrotnym kierunku będący również schematem ich modelowej lektury) wyglądał tak: „źródła historyczne i historiograficzne => tekst historii => tekst utworu”. Czytelnik musi całkiem dosłownie wejść w rolę historyka, najpierw konfrontując tekst utworu z niewypowiedzianą, lecz implikowaną zdarzeniowością warunkującą jego kształt, aby potem określić relację tak zrekonstruowanej całości do źródeł. Koncepcja źródła stabilizuje wspomnianą

⁴⁰S. Szymutko, *Źródło, czyli tekstu historii ciąg dalszy*, s. 94.

⁴¹Tamże, s. 65.

⁴²„[...] granice tekstowe powieści historycznej Parnickiego praktycznie nie istnieją – źródła wraz z utworem tworzą tekstowe konstelacje wokół tego, co się rzeczywiście wydarzyło”. Tamże, s. 67. To rozszerzenie i radykalizacja tez Tadeusza Bujnickiego, na którego artykuł o roli źródła w powieści historycznej Szymutko powołuje się przy przedstawianiu swojej koncepcji. Zob. T. Bujnicki, *Źródło w narracji powieści historycznej*, [w:] tegoż, *Sienkiewicz i historia. Studia*, Warszawa 1981.

⁴³H. Markiewicz, *Odmiany intertekstualności*, [w:] tegoż, *Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwa*, Warszawa 1989, s. 213. Cyt. za: tamże.

⁴⁴Tamże.

wcześniej nierozstrzygalność statusu tekstu historii (który jest teraz jedynie „uzupełnieniem tekstu utworu”⁴⁵), ale skrupulatna lektura artykułu generuje inną wątpliwość: gdzie powinna kończyć się ta suplementowa interpretacja powieści Parnickiego?

W przypadku *Końca „Zgody Narodów”* głównym źródłem-dodatkiem rozszerzającym granice utworu Parnickiego i „przedłużającym grę powieściową poza powieść”⁴⁶ jest licząca 600 stron monografia Williama Tarna *The Greeks in Bactria and India*. Oznacza to, że w obręb wielokrotnej lektury (niełatwej) powieści historycznej musimy włączyć jeszcze pracę naukową, liczącą prawie tyle samo stron, co sam utwór. Błędem byłoby potraktowanie wspomnianej rozprawy o Królestwie Greko-Baktryjskim jako dodatku do *Końca „Zgody Narodów”*, napisanego przez kogoś innego niż Parnicki, bardzo obszernego wstępu (w nomenklaturze Genette’a byłby to specjalny rodzaj przedmowy allograficznej⁴⁷). Jak pokazuje Szymutko, relacje łączące oba teksty są bardzo subtelne i zróżnicowane, a poziom ogólnego zrozumienia monografii Tarna niestety nie wystarczy – bezpośrednie zależności między *Końcem „Zgody”* a *The Greeks in Bactria* widoczne są na poziomie pojedynczych zdań, sformułowań czy słów, które po raz kolejny komplikują (co nie znaczy: uniemożliwiają) syntetyzację wielkich figur semantycznych⁴⁸.

Trudno było nam sobie wyobrazić zakończenie analizy *Końca „Zgody Narodów”* wtedy, gdy skupialiśmy się na dodatkowym/źródłowym tekście historii, jeszcze trudniej widząc konstelację, którą tworzą tekst powieści i źródła. Aby podnieść poziom skomplikowania analizy do absurdu wręcz poziomu, Szymutko sugeruje kolejny element:

Słuchając głosu źródła można [...] stworzyć namiastkę epilogu utworu⁴⁹.

Parnicki sygnalizuje, iż upadek państwa Eutydemidów to przedmiot ewentualnie innej powieści [...] nowe dzieło musiałoby podjąć zagadnienia równie lub bardziej skomplikowane⁵⁰.

Powieść, której rama semiotyczna została rozszerzona przez źródła historyczne i historiograficzne, może w świetle tej koncepcji wciągać w swój obręb również inne powieści Parnickiego związane z nią tożsamością postaci czy też przedstawionych czasów⁵¹. W przypadku *Końca „Zgody Narodów”* chodzi o *Koła na piasku* z 1966 roku: powieść znacznie krótszą, lecz nie mniej skomplikowaną formalnie. Drobiazgowość powiązań między oboma tekstami, sięgająca pozio-

⁴⁵Tamże, s. 65.

⁴⁶Tamże, s. 68.

⁴⁷G. Genette, *Allographic prefaces*, [w:] tegoż, *Paratexts. Thresholds of Interpretation*, przeł. J.E. Lewin, przedmowa R. Macksey, Cambridge 1997, s. 263-275.

⁴⁸„Nierzadko zdanie z powieści jest odpowiednikiem zdania z opracowania historiograficznego” (S. Szymutko, *Źródło, czyli tekstu historii ciąg dalszy*, s. 76); „Po lekturze opracowania historiograficznego okazuje się, że nie ma w powieści «nie znaczącego» imienia, że każde z nich ma jakiś rodowód – jakąś ciekawą przeszłość lub przyszłość” (tamże, s. 79).

⁴⁹Tamże, s. 83.

⁵⁰Tamże, s. 84.

⁵¹Według innych badaczy Parnickiego jego dziełem rządzi zasada „rozgałęzionej spoistości”: zbiór odniesień koniecznych do zinterpretowania jego kolejnych powieści mieści się bowiem w „ramach całej działalności pisarskiej Parnickiego” oraz – dodajmy w kontekście pojęcia „źródła” – całej znanej pisarzowi wiedzy historycznej. S. i T. Cieślakowscy, *Teodora Parnickiego pomysł powieści nieskończonej. O niektórych listach i o prozie z lat sześćdziesiątych*, [w:] *Świat Parnickiego. Materiały z konferencji*, red. J. Łukasiewicz, Wrocław 1999, s. 21.

mu pojedynczych cytatów oraz przesunięć znaczeniowych między pojęciami, sprawia, że czytelnikowi chcącemu zrozumieć tę powieść nie może wystarczyć „przypomnienie sobie” fabuły *Końca „Zgody”*, z konieczności zacierające pamięć o pojedynczych elementach utworu. „Przedłużanie gry powieściowej” poprzez kolejne dodatki w postaci innych powieści Parnickiego wymaga skrupulatnej lektury symultanicznej, uwzględniającej konieczność rekonstrukcji tekstów historii, konfrontowania ich ze specyficznymi dla nich źródłami historyczno-historiograficznymi, co równoznaczne jest z kolei z ciągłym odwlekaniem zamknięcia interpretacji⁵².

Przedstawiona wyżej teoria Stefana Szymutki w kręgu śląskiej polonistyki zaowocowała kilkoma doktoratami poświęconymi pojedynczym powieściom tego autora. Ich autorami byli rzecz jasna uczniowie Szymutki: Ryszard Koziółek pisał o *Twarzy księżycy*⁵³, Ireneusz Gielata o *Rozdwojonym w sobie*⁵⁴, Filip Mazurkiewicz o pierwszym tomie *Nowej baśni*⁵⁵, Paweł Tomczok zaś o *Muzie dalekich podróży*. We wszystkich wspomnianych pracach relacja „tekstu utworu – tekst historii – źródło”, mimo że stanowi punkt wyjścia, jest jednak traktowana z odpowiednią niespolegliwością względem jej twórcy – doktoraty te są przede wszystkim przedsięwzięciami autorskimi.

To, dlaczego żaden z uczniów Szymutki nie zdecydował się skorzystać w pełni z opisywanej w artykule metody, stanie się jasne, jeśli w zakończeniu artykułu prześledzimy losy jego przypisów do *Słowa i ciała* Parnickiego, których przygotowaniu poświęcił przynajmniej trzynaście lat swojej kariery naukowej⁵⁶. W dyskusji na konferencji „Świat Parnickiego” z 1997 roku Szymutko zapowiadał:

Przygotowuję tzw. krytyczne wydanie *Słowa i ciała*, powieści epistolarnej: w roboczej wersji ostatni, jeden z pięćdziesięciu listów od Markii ma prawie 2500 przypisów. Proszę się więc nie dziwić, że dedykacja na książce będzie dla wszystkich zainteresowanych taka sama: „dzieło szaleńca komentowane przez wariata”⁵⁷.

Podana przez badacza liczba przypisów przytłacza, jednak prace wydawały się na ukończeniu (mowa o „roboczej wersji” ostatniego listu od Markii). W przypisie do referatu, który badacz wy-

⁵²Sam Szymutko był świadom ogromu wysiłku, jaki trzeba włożyć w tak sprofilowane czytanie Parnickiego – pod koniec artykułu wspomina o konieczności zintegrowania prac filologa oraz historyka (tamże, s. 92). Zob. również takie deklaracje badacza: „Potrzeba nam przede wszystkim sprawnych, pokazujących, o co chodzi, analiz pojedynczych dzieł [Parnickiego] [...]”. *Perspektywy parnickologii. Dyskusja*, [w:] Świat Parnickiego, s. 110.

⁵³R. Koziółek, *Zdobycie historii. Problem przedstawienia w „Twarzy księżycy” Teodora Parnickiego*, Katowice 1999.

⁵⁴I. Gielata, *Nad studnią Ateny. O „Rozdwojonym w sobie” Teodora Parnickiego*, Bielsko-Biała 2006.

⁵⁵F. Mazurkiewicz, *Podróż na Atlantydę. O I tomie „Nowej baśni” Teodora Parnickiego*, Katowice 2012.

⁵⁶Na przestrzeni lat 1995–2008 Szymutko opublikował łącznie cztery artykuły, w których zdawał sprawę z prac nad komentarzem do powieści: S. Szymutko, *Czytanie Parnickiego (na przykładzie „Słowa i ciała”)*, „FA-art” 1995, nr 2; tegoż, *Poza pociechą logosu (w stronę interpretacji „Słowa i ciała” Teodora Parnickiego)*, [w:] Świat Parnickiego. Materiały z konferencji, red. J. Łukasiewicz, Wrocław 1999, s. 49-57; tegoż, *Ten nudzący się Chozroes, ta nuda Markia... Nuda w „Słowie i ciele” Teodora Parnickiego*, [w:] *Nuda w kulturze*, red. P. Czapliński, P. Śliwiński, Poznań 1999, s. 199-215 (przedruk powyższych trzech tekstów: *Przeciw marzeniu. Jedenaście przykładów, ośmioro pisarzy*, Katowice 2008); tegoż, *Na czym utknęłam? Pokaz bezradnej lektury „Słowa i ciała” Teodora Parnickiego*, [w:] *Tajemnice „Słowa i ciała”*, s. 11-24 (przedruk pierwszego i ostatniego tekstu: *Po co literatura jeszcze jest?*, red. G. Olszański, M. Jochemczyk, Katowice 2013).

⁵⁷[wypowiedź Stefana Szymutki] *Perspektywy parnickologii. Dyskusja*, [w:] Świat Parnickiego, s. 117.

głosił na tejże konferencji, stwierdzał z kolei: „Tekst, który przedstawiam, jest **częścią większej, właśnie powstającej całości**: będzie ona objaśnieniem części drugiej *Słowa i ciała*”⁵⁸. Przedstawiony przez Szymutkę komentarz jest podobnie nieczytelny dla kogoś, kto nie zna powieści, jak *Zrozumieć Parnickiego*, interpretacja zmierza w nim jednak w określonym kierunku: badacz chce wykazać, że autorką listów do Chozroesa w części drugiej *Słowa i ciała* jest nie Markia, lecz Akwilia.

Ponad dekadę później prace nad przypisami wciąż trwały, a ich kres wydawał się jedynie oddalać. Ostatecznie w 2008 roku na konferencji „Tajemnice «*Słowa i ciała*»” badacz przyznaje się do filologicznej klęski, określonej wprost w tytule jego wystąpienia: *Na czym utknąłem? Pokaz bezradnej lektury „Słowa i ciała”*⁵⁹. Zaprezentowane przez Szymutkę w 2008 roku przypisy do *Słowa i ciała* znacząco różnią się od tych, które pokazał w 1997 roku: to szkatułkowe, wielokrotnie złożone komentarze-hiperlinki do pojedynczych słów, odsyłające czytelnika do swoich kolejnych elementów i do już przeczytanych lub jeszcze nieprzeczytanych fragmentów powieści. Zamiast „czystej przyjemności studiowania rozwiązań”⁶⁰ (czyli tego, co badacz nazywał „lekturą estetyczną”), kłaczowate przypisy skutecznie utrudniają lekturę nawet krótkiego zdania z powieści. Sam artykuł – będący ciągiem przypisów do dwóch akapitów powieści – performatywnie zaświadcza o klęsce Szymutki, napędzanej wszak przez imperatyw rozszerzania ramy semiotycznej powieści i ciągłego rozwijania tekstu historii: jest tak samo nieczytelny, jak *Słowo i ciało*, niczego nie wyjaśnia⁶¹.

Być może niepowodzenie ambitnego przedsięwzięcia filologicznego było przez Szymutkę postrzegane jako zwycięstwo pozajęzykowego bytu nad „błędym kołem tekstualizmu” oraz dowód na wyjątkowość pisarstwa Parnickiego, upierającego się, aby „[...] pisać o rzeczywistości, kiedy już nie można”⁶². Na pewno stanowi ona jednak świadectwo niezwyklej oryginalności dzieła samego Szymutki, dla którego koncepcje poetologiczne spletały się z najważniejszymi problemami filozofii i historiografii XX i XXI wieku.

⁵⁸S. Szymutko, *Poza pociechą logosu*, [w:] Świat Parnickiego, s. 49. W ostatniej wydanej za życia książce Szymutki, *Przeciw marzeniu. Jedenaście przykładów, ośmioro pisarzy*, artykuł ten został przedrukowany ze znaczącą zmianą. Metodologiczna uwaga z przypisu powędrowała do tekstu głównego w takiej formie: „Tekst, który przedstawiam, jest **częścią większej, jakoś nie mogącej powstać, całości** [...]”. S. Szymutko, *Poza pociechą logosu*, [w:] tegoż, *Przeciw marzeniu...*, s. 84.

⁵⁹Tegoż, *Na czym utknąłem?*, s. 11.

⁶⁰Tamże.

⁶¹Angielski abstrakt dołączony do artykułu-przypisu zawiera natomiast następującą refleksję, nazbyt wykraczającą poza literę tekstu, aby za jej autora uznać kogoś innego niż Szymutkę (podaję w tłumaczeniu własnym): „Przypisy miały w większości odnosić się do zawilej fabuły powieści, ale szybko okazało się, że niemal każde słowo wymaga drobiazgowego komentarza [...]. Liczba przypisów przeraziła samego komentatora – to, co miało stanowić ułatwienie, stało się zwykłym dowodem na trudność czytania tekstu, mozolną rekonstrukcją ciągu wydarzeń oraz ich możliwych sensów, znaczeń, a często obnażeniem bezradności interpretatora”. Tamże, s. 23.

⁶²Tamże, s. 11.

SŁOWA KLUCZOWE:

Teodor Parnicki

ABSTRAKT:

Głównym celem artykułu jest zrekonstruowanie koncepcji „źródła”, którą Stefan Szymutko przedstawił w artykule *Źródło, czyli tekstu historii ciąg dalszy*: na przykładzie *Końca „Zgody Narodów”* Teodora Parnickiego oraz prześledzenie, jakie konsekwencje dla praktyki badawczej śląskiego literaturoznawcy wiązały się z jej użyciem. Aby tego dokonać, pokrótce przedstawione zostają podstawowe dla teorii powieści Szymutki pojęcia „tekstu utworu” i „tekstu historii”, wraz z ich filozoficznymi oraz teoretycznoliterackimi inklinacjami. W zakończeniu autor pokazuje, że komplikacje interpretacyjne wprowadzone przez koncepcję „źródła”, skutecznie uniemożliwiły Szymutce finalizację jednego z jego największych projektów badawczych – edycji krytycznej *Słowa i ciała* Parnickiego.

STEFAN SZYMUTKO

powieść historyczna

NOTA O AUTORZE:

Łukasz Żurek – ur. w 1991 r., doktorant w Zakładzie Poetyki, Teorii i Metodologii Badań Literackich UW, redaktor czasopisma naukowo-kulturalnego „Tekstualia”, autor artykułów, które ukazały się w „Przeglądzie Filozoficzno-Literackim” i „Tekstualiach” oraz esejów krytycznoliterackich publikowanych na łamach „Dwutygodnika”, „Kultury Liberalnej”, „Niewinnych Czarodziejów” czy „biBLioteki”. W 2015 r. zajął 1. miejsce w konkursie „Krytyk z uczelni” organizowanym przez Biuro Literackie w ramach 20. Portu Literackiego. |

Blurb

– słowo wymyślone przez amerykańskiego poetę i krytyka sztuki Geletta Burgessa (1866–1951), choć sama praktyka, do której się odnosi, znana była dużo wcześniej. Burgess uprawiał zwłaszcza twórczość

humorystyczną i purnonsensową; jest m.in. autorem popularnego wiersza *Fioletowa krowa* (*The Purple Cow*, polski przekład autorstwa Stanisława Barańczaka). W roku 1907 opublikował dzieło pt. *Are You a Bromide?* będące zbiorem „bromidiomów” (*bromidioms*) – komunałów używanych w konwersacjach przez osoby o mało lotnych umysłach – i prezentujące koncepcję dwóch typów osobowościowych: „bromida” (*a Bromide*) oraz „sulfity” (*a Sulphite*). Ciesząca się dużą poczytnością książka miała na tylnej części okładki zdjęcie fikcyjnej Miss Belindy Blurb „w trakcie blurbowania” (*in the act of blurbing*), a umieszczony pod spodem tekst był parodią przesadnych peanów, którymi w celach reklamowych opatrywano wytwory masowej produkcji literackiej. W krótkim czasie stworzony przez Burgessa neologizm stał się bardzo popularny i do dziś funkcjonuje jako żargonowa nazwa odmiany paratekstów używanych w marketingu książkowym, muzycznym, filmowym itp. Zaliczając blurby do paratekstów, Gérard Genette zdefiniował je jako „cytaty prasowe lub inne pochwalne opinie o wcześniejszych dziełach tego samego autora, lub też o tym konkretnym dziele, jeśli jest to jego nowe wydanie bądź jeśli wydawca pozyskał takowe opinie jeszcze przed publikacją”. Francuskim odpowiednikiem terminu jest *bla-bla* lub *baratin*¹.

Tradycyjnie (choć nie obligatoryjnie) umieszcza się blurby na czwartej stronie okładki książkowej, gdzie mogą sąsiadować m.in. z notą biobibliograficzną o autorze bądź autorce i jego/jej zdjęciem, informacją o innych publikacjach tego samego wydawnictwa czy o serii książkowej (jeśli w danym przypadku mamy z takową do czynienia). Gdy książka ma twardą oprawę i obwolutę, blurby umieszcza się też na skrzydełku obwoluty. Istotne znaczenie ma usytuowanie i wygląd blurba w całym projekcie graficznym książki; wyróżnione odpowiednio wyrazistą czcionką krótkie blurby reklamowe mogą pojawiać się na okładce przedniej, natomiast blurby dłuższe, informujące o zawartości książki, figurują na okładce tylnej. Derywatem wyrazu „blurb” jest rzeczownik „blurber”, oznaczający osobę specjalizującą się w dostarczaniu blurbów.

Współcześnie blurby odgrywają ogromną rolę w działaniach promocyjnych, skutkiem czego przestrzeń, którą zajmują w książce lub poza nią (np. na stronach księgarni internetowych) znacząco się rozrosła. Ponadto dzięki możliwościom, jakie stwarza sieć WWW, zwłaszcza media społecznościowe oraz tzw. blogosfera, autorstwo blurba przestało być zastrzeżone dla ekspertów (krytyków literackich, renomowanych twórców, naukowe autorytety) i coraz częściej promuje się książkę, publikując opinie czytelników. Te ostatnie bywają dość obszernie i zawierają informacje na temat treści utworu, z wykluczeniem tzw. spoilerów, czyli sformułowań, które mogą zdradzić zakończenie lub nieoczekiwany zwrot akcji w fabule. Blurby eksperckie są natomiast zwykle krótkie, często jednozdaniowe lub w formie eksklamacyjnych równoważników zdań w rodzaju „A wonderful tale!”, „Doskonała lektura!”, gdyż w ich przypadku liczy się nie walor informacyjny, lecz nazwisko opiniodawcy, będące samo w sobie marką rynkową.

¹ G. Genette, *Paratexts: Threshold of Interpretation*, tłum. J.E. Ewin, Cambridge 1997, s. 25.

Lansując nowe gwiazdy pisarskie, działy promocyjne wydawnictw intensywnie zabiegają o pozyskanie blurbów od sławnych już osobistości. Na przykład na przedniej okładce kryminalnej powieści Katarzyny Bondy pt. *Pochłaniacz*² widnieje blurb sygnowany przez innego poczytnego przedstawiciela tego gatunku literackiego, Zygmunta Miłoszewskiego: „Zapamiętajcie to nazwisko. Katarzyna Bonda została właśnie królową polskiego kryminału”.

Poetyka blurba nie jest skomplikowana i zależy od tematyki oraz gatunku promowanej książki: innymi prawami rządzi się blurb reklamujący beletrystykę, innymi – dzieło naukowe, a jeszcze innymi ten, który widnieje na okładce np. książki kucharskiej. Jednak we wszystkich przypadkach pierwszorzędą rolę odgrywają trzy czynniki: zwięzłość, komunikatywność i laudacyjna retoryka, w której szczególnie częste zastosowanie znajduje hiperbola.

Genette wyróżnia m.in. kategorię paratekstów określanych przezeń mianem allograficznych, czyli sygnowanych przez autora³. Wśród nich znajduje się *le prière d’insérer* (ang. *please-insert*), który ze względu na swój marketingowy charakter wykazuje podobieństwo do blurba. Dawniej był to rodzaj wkładek, luźnych kartek z krótkim odautorskim opisem promocyjnym (np. częściowym streszczeniem utworu) dołączanych do tzw. recenzenckich egzemplarzy książki i mających zachęcić eksperta do napisania opinii o utworze i opublikowania jej w renomowanym czasopiśmie. Jako że nie stanowiły one integralnej części książki, a jedynie dodatek do niej, Genette uznał je za odmianę epitekstów, czyli „[...] wszelkich elementów paratekstualnych nie połączonych materialnie z zasadniczym tekstem w obrębie jednego i tego samego woluminu, lecz cyrkulujących niejako swobodnie, w wirtualnie nieograniczonej przestrzeni fizycznej i społecznej”⁴, przy czym – jak podkreślał francuski teoretyk – ów pierwotnie zewnętrzny element może w późniejszych edycjach zostać włączony do książki.

Przeważnie od autorów początkujących oczekuje się, iż sami będą redagować opisy swoich dzieł, natomiast w przypadku tekstów firmowanych przez znane nazwiska zajmuje się tym dział promocyjny danego wydawnictwa. Na stronach WWW można znaleźć wiele porad z instrukcjami, jak pisać takie (auto)promocyjne opisy. Choć w anglo-amerykańskiej kulturze książki są one zazwyczaj również nazywane blurbami, to na przykład na gruncie polskim istnieje tendencja do wyraźnego oddzielania tych dwóch kategorii paratekstów. Poetykę opisu promocyjnego w następujący sposób charakteryzuje Agnieszka Łasek z Wydawnictwa Czarne: „Dużo faktów, szczypta tajemnicy, niedopowiedzenia. I atmosfera. Jeżeli się uda oddać nastrój książki, to znaczy, że opis jest udany. Nie ma obiecywania na wyrost, opis musi być przede wszystkim prawdziwy. Chcemy, żeby czytelnicy nam ufali i wracali do nas”. W opisach towarzyszących powieściom, zwłaszcza z obszaru tzw. literatury gatunku (*generic literature*), ów efekt dramatyczny przybiera niekiedy formę maksymalnie skondensowaną, dzięki czemu wzrasta jego skuteczność; wspomniany *Pochłaniacz* Bondy na przedniej okładce, poza opinią Miłoszewskiego, opatrzony został zdaniem: „Na miejscu zbrodni pozostał tylko zapach”, a pod tytułem *Okularnika* tejże autorki czytamy: „Nie ma ciała, nie ma zbrodni”. Blurb bywa także obiektem kolekcjonerskim – niektóre książki lub nawet tylko ich okładki bądź obwoluty

² J. Bondy, *Pochłaniacz*, Warszawa 2014

³ G. Genette, dz. cyt., s. 111.

⁴ Tamże, s. 344.

są szczególnie cenne właśnie ze względu na niego, a raczej na nazwisko, którym jest sygnowany. Sławny stał się przypadek drugiego wydania poematu *The Leaves of Grass* (pol. *Żdźbła trawy*, przeł. Czesław Miłosz) Walta Whitmana z roku 1856, które ma na grzbiecie okładki wytłoczone słowa R.W. Emersona: „I Greet You at the Beginning of a Great Career” (‘Pozdrawiam Pana na początku Pańskiej wielkiej kariery’). Jest to cytat z entuzjastycznego listu, jaki Emerson wystosował do Whitmana, gdy ten przysłał mu egzemplarz pierwszego wydania utworu (1855), opublikowanego na koszt własny (cały list znalazł się w drugim wydaniu jako appendix). Postępowanie Whitmana spotkało się z krytyką ze strony ówczesnych środowisk literackich, zwłaszcza że tekst listu wykorzystany został przezeń bez wiedzy i zgody nadawcy.

Przyszłość blurba jest niepewna. Być może z upowszechnianiem się e-booka oraz mikroblogów w rodzaju Twittera zupełnie przestanie się on materialnie łączyć z książką i przeniesie wyłącznie do sieci WWW. Jednakże dla wydawców książki tradycyjnej blurb może się stać coraz ważniejszym elementem przyciągającym uwagę potencjalnego nabywcy, co sprawi, że zarówno jego werbalny, jak i wizualny kształt będzie traktowany z większą niż dziś inwencją.

Ewa Kraskowska

SŁOWA KLUCZOWE:

książka

BLURB

marketing

ABSTRAKT:

Hasło „blurb” prezentuje genezę terminu, zarys jego dziejów oraz współczesne zastosowania

NOTA O AUTORZE:

Ewa Kraskowska –prof. zw. w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, literaturoznawczyni, badaczka pisarstwa kobiet oraz problemów przekładu literackiego. Kierowniczką Zakładu Literatury XX Wieku, Teorii Literatury i Sztuki Przekładu. Ostatnio pod jej redakcją ukazała się monografia zbiorowa *Polskie pisarstwo kobiet w wielu XX: procesy i gatunki, sytuacje i tematy* (Poznań 2015).

Zwiastun książkowy

– przeniesiony z kinematografii na grunt życia literackiego krótki film promujący książkę. Złożony jest z dynamicznie zmontowanych obrazów, informacji o autorze i samej książce, a często opatrzone także sloganami reklamowymi¹. W odróżnieniu od zwiastuna filmowego nie jest prezentowany na ekranach kin, a jedynie w Internecie. Zwiastun książkowy utracił wiele synonimicznych określeń, charakterystycznych dla filmowego pierwowzoru, takich jak pochodzący z języka niemieckiego *for-span* czy angielskie *fore-runner*, *preview*, *comming attraction* lub francuskie *avant-coureur*, pozostawiając ciągle rozpoznawalne formuły trailera książkowego i książkowej zajawki.

Na początku był film

Nie sposób mówić o zwiastunie książkowym, nie uwzględnivszy jego filmowej genezy. Powstały w Stanach Zjednoczonych we wczesnym okresie kina niemego jako skuteczny sposób dotarcia do jak największej liczby odbiorców, początkowo prezentowany był w formie statycznych slajdów zawierających wizerunki aktorów, wybrane sceny oraz eksponując tytuł filmu. Pierwotnie zwiastuny wyświetlane były po projekcji, oddzielając w ten sposób następujące po sobie seanse. Za moment narodzin trailera filmowego uznaje się rok 1912 oraz prezentację na Rye Beach koło Nowego Jorku kolejnego odcinka serii *The Adventures of Kathlyn*, zakończonego krótkim fragmentem z następnego filmu, mającym zachęcić do dalszego śledzenia przygód bohaterki².

Na kształt zwiastuna filmowego wpłynął dynamiczny rozwój przemysłu kinematograficznego. Powstające trailery stały się terenem coraz bardziej świadomego wykorzystywania technik reklamowych, większej kreatywności i bardziej wyszukanego stylu. Coraz częściej podkreślano rangę promowanego dzieła, odwoływano się do nazwisk uznanych twórców, nagród zdobytych przez reklamowany film oraz pozytywnych cytatów z recenzji. Pierwsze trailery, będące początkowo zlepkiem scen i napisów, zaczęły przybierać formę znacznie bardziej wyrafinowaną. W latach trzydziestych poprawnie zbudowany zwiastun zawierał zbliżenia twarzy aktorów, elementy graficzne i dynamiczne sceny akcji. Wraz ze wzrostem budżetów hollywoodzkich produkcji, podstawowym budulcem zwiastunów przestawały być jedynie gotowe materiały filmu lub fragmenty, z których z różnych powodów rezygnowano podczas montażu, a stawały się także specjalnie kręcone pod okiem reżysera materiały³.

Sztuka reklamy

Zwiastun to jeden najważniejszych elementów strategii marketingowej, a jego produkcji towarzyszy cel czysto utylitarny. Jest nim oczywiście przyciągnięcie uwagi oraz przekonanie, że reklamowany film jest właśnie tym, który widz powinien zobaczyć. Jadwiga Mostowska zauważa, że konstrukcja zwiastuna podporządkowana bywa raczej wywołaniu określonych emocji niż zachowaniu spójnej, przejrzystej narracji⁴. Lisa Kernan, autorka książki *Coming Attraction. Reading*

¹ Definicja zaczerpnięta z artykułu *Zwiastun filmowy*, [w:] *Encyklopedia kina*, red. T. Lubelski, Kraków 2003.

² Zob. J. Mostowska, *Zwiastun: fragment historii kina, jeden z gatunków filmowych, element kultury filmowej*, „Kwartalnik Filmowy” 2007, nr 57-58, s. 182.

³ Doskonałym przykładem takiego podejścia twórcy do materiału reklamowego był Alfred Hitchcock. Realizował je sam bądź nadzorował ich produkcję. Utrwaliło się wspomnienie Peggy Robertson, wieloletniej asystentki reżysera: „Każdy film Hitchcocka to był w 99,9 proc. Hitchcock. To był zawsze Hitch i z trailerami było podobnie”. Cyt. za: M. Sadowski, *Trailery, zwiastuny, forspany – historia i rozwój*, <<http://www.audiowizualni.pl/index.php/promocja-filmu/reklama/7085-trailery-zwiastuny-forspany-historia-i-rozwoj>> [dostęp: 3.06.2016].

⁴ Zob. J. Mostowska, *Zwiastun...*, s. 183-184.

*American Movie*⁵, analizując 27 amerykańskich zwiastunów filmowych, identyfikuje w nich trzy główne strategie retoryczne, które rządzą ich strukturą. Są nimi odwoływanie się do zainteresowania publiczności gatunkami filmowymi, opowiadana historia i gwiazdami. Nie dziwi więc fakt, że jedną z ważniejszych strategii jest eksponowanie wizerunku oraz dokonań aktorów, którzy w filmie występują. W dobie Internetu zwiastun spełnia jeszcze jedną funkcję: zapewnia publiczności możliwość udziału w rzeczywistości związanej z filmem także poza kinem i buduje przywiązanie do głównych bohaterów, tworząc i jednocześnie zaspokajając odbiorcze potrzeby⁶.

Nie należy wszakże zapominać o tym, że trailer to forma z pogranicza kina i reklamy. Nie jest oczywiście zjawiskiem samodzielnym, lecz powstaje jako element wtórny podczas pracy nad filmem. Nie przeszkadza to jednak, by zwiastun traktować coraz częściej jako krótką formę filmową czy wręcz odrębny gatunek filmowy. Na taką opinię wpływa jego skonwencjonalizowana struktura, w której nacisk kładziony jest albo na linearność opowieści, zamykanej przez twórcę niedopowiedzeniem, albo na zaprezentowanie widowiskowych ujęć, powstałych z użyciem efektów specjalnych. Produkcją trailerów nie rządzi oryginalność, lecz funkcjonalność. Błyskawiczny i natężony odbiór w krótkim czasie wymaga powtarzalnej kombinacji czynników. Obecność zwiastuna w kulturze popularnej nie ogranicza się jedynie do jego oglądania i funkcji kolejnej formy rozrywki. Świadczą o tym rozmaite trawestacje, którym jest poddawany. Przykładem mogą być tzw. fake trailers, a więc zapowiedzi nieistniejących filmów, odwołujące się zazwyczaj do *stricte* gatunkowego myślenia o kinie oraz fanowskie, parodystyczne wersje popularnych zajawek, zwane spoofs⁷. Trailery stają się również przedmiotem szczegółowych analiz, a także służą jako materiał porównawczy do badań socjologicznych oraz kulturoznawczych⁸.

Trailer czyli przyczepa. Problemy z literaturą

Według Piotra Kowalczyka zwiastun książkowy jest obok e-booka, audiobooka czy fragmentu książki na blogu przykładem książki 2.0, a więc występującej w każdej nowocześniejszej niż papierowa postaci⁹. Trailer ściśle związany jest z przestrzenią Internetu. Zupełnie nie występuje poza sferą WWW (np. jako dodatek do książki, *vide*: zwiastun filmowy umieszczany na kasie VHS i płycie DVD), ale przede wszystkim funduje swoje istnienie na medium internetowym, dzięki czemu spełnia warunek, jaki Piotr Marecki stawia „literaturze sieci” w ramach terminu *litternet*¹⁰.

⁵ L. Kernan, *Coming Attraction. Reading American Movie*, Austin 2004.

⁶ Więcej na temat marketingowych przykładów zbliżania do siebie bohaterów i odbiorców pisze Maja Strzelecka w tekście *Tajemnice filmowych zajawek*, <<http://wyborcza.pl/1,75410,4719896.html>> [dostęp: 3.06.2016]. Z kolei o promocji filmów bazującej na dawkowaniu napięcia za pomocą zwiastunów pisze Rafał Kulczyk, *Sztuka ekstraktu*, <<http://kultura.newsweek.pl/sztuka-ekstraktu,29286,1,1.html>> [dostęp: 3.06.2016].

⁷ Zob. M. Walkiewicz, *Tajniki filmowej gry wstępnej*, <<http://film.onet.pl/wiadomosci/tajniki-filmowej-gry-wstepnej/8h6c4>> [dostęp: 3.06.2016].

⁸ Zob. J. Mostowska, *Zwiastun...*, s. 181.

⁹ P. Kowalczyk, *W stronę książki 2.0*, <<https://pl.scribd.com/doc/16628606/W-stron%C4%99-ksi%C4%85%C5%BCki-2-0-prezentacja-na-Bookcamp-09-1>> [dostęp: 3.06.2016].

¹⁰ *Litternet. Literatura i internet*, red. P. Marecki, Kraków 2002, s. 7. Warto odnotować, że pierwsze próby tworzenia reklam książek są nieco wcześniejsze, czego przykładem może być telewizyjne nagranie promujące książkę Johna Farrisa, pt. *Wildwood* pochodzące z 1986 roku. Popularność zwiastuna książkowego związana jest jednak *stricte* z możliwościami internetowymi i sięga ostatnich kilkunastu lat oraz takich aktywności sieciowych, jak blogosfera, portale wydawnicze i książkowe czy wreszcie powstały w 2014 roku serwis BookReels, umożliwiający wydawcom i autorom udostępnianie dowolnych multimedialnych treści poświęconych książkom.

Według Niny Metz zwiastun książkowy jest formułą nieoczywistą¹¹. W rzeczywistości, w której coraz więcej czytelników polega na Internecie jako głównym źródle informacji na temat literatury, czytając recenzje, kupując książki lub wyszukując wywiady z autorami, trailer powinien z łatwością wpisać się w to równanie. Nie dzieje się tak zdaniem autorki z kilku powodów. Pierwszym jest wykonanie, zwiastuny książkowe tworzone są bowiem niskim kosztem, często w domowym zaciszu¹². To, co otrzymują czytelnicy, to zazwyczaj dosłowna reprezentacja. Forma jest co prawda zbliżona do zwiastuna filmowego, z aktorami odgrywającymi sceny pochodzące z książki, animacją lub zwykłą serią zdjęć wyświetlanych z podkładem muzycznym oraz tekstem przekazującym opowieść, ale zazwyczaj jest to wideo z udziałem nieznanymi aktorów przebranych za postaci z książki, kreskówki albo charakterystyczne przede wszystkim dla wczesnych trailerów – zmieniające się zdjęcia książki oraz autora.

Trudność odbioru zwiastuna, który nie jest ani wywiadem z autorem, ani nagraniem składającym się z rozczłonkowanych materiałów filmowych, w którym twórca opowiada o swoim pisarstwie, ani też wideorecenzją dostępną na stronie internetowej, blogu lub vlogu, zasadza się na mechanicznym powieleniu metody propagującej sztukę filmową, a więc braku uwzględnienia specyfiki literatury. Trailer z natury rzeczy poprzedza pierwszy kontakt z książką i stoi w sprzeczności z obrazotwórczym charakterem wyobraźni. Akt czytania jest działaniem prywatnym, a jakakolwiek wcześniejsza wizualna prezentacja książki nosi znamiona powszechności¹³. Drugą trudnością jest zatem automatyzacja, która w przypadku zwiastuna filmowego sprawdza się, jest przecież powieleniem przedstawianego w filmie obrazu, kopią jego fragmentów, ale na gruncie literatury staje się kreacją, czyli pierwszym odczytaniem, częściową adaptacją lub nawet interpretacją¹⁴.

¹¹N. Metz, *Super sad book trailers. The conundrum of online book advertisements – and why they usually fail*, "Chicago Tribune" 6.06.2012, <http://articles.chicagotribune.com/2012-07-06/features/ct-prj-0708-book-trailers-20120706_1_book-trailers-publishers-videos> [dostęp: 3.06.2016].

¹²Osobnym zagadnieniem są poradniki poświęcone samodzielnemu wydaniu książek, w których temat tworzenia zwiastuna książkowego urasta do miana odrębnej aktywności artystycznej, zob. S.C. English, *The Book Trailer® Revolution*, 2008, <http://www.cosproductions.com/pdf/BookTrailerRevolution_DigitalVideoMarketing.pdf> [dostęp: 3.06.2016]; J. Deveal, *Publicize Your Book (Updated): An Insider's Guide to Getting Your Book the Attention It Deserves*, New York 2008; M. Raymond, *Everyday Book Marketing: Promotion Ideas to Fit Your Regularly Scheduled Life*, Ashland 2013.

¹³Nina Metz cytuje Petera Mendelsunda, twórcę książkowych obwolot: „In a way, that's the key to jacketing books: You have to respond to what the key themes of the book are, what the author's project is, but you cannot give too much away. You have to respect the fact that people's imaginations are deeply private”.

¹⁴Warto przyrzeć się próbom skłasyfikowania rodzajów zwiastuna książkowego. Autorką jednej z takich typologii jest gospodyni bloga *Pierogi Pruskie*. Wykorzystując specyfikę internetowego diariusza, łączy krytyczne omówienie z humorystycznym nazewnictwem. Wyróżnia następujące rodzaje trailerów książkowych: „taki ze mnie prawdziwy zwiastun, ho, ho” – cechuje się on szybkim montażem zmieniających się ilustracji, obecnością lektora i informacją o premierze, tworzy mu pewne wyobrażenie o książce, bardzo zbliżone do filmu; „chciecie? No to macie” – filmowa adaptacja sceny bądź kilku scen pochodzących z reklamowanej książki, charakteryzuje się powolnym montażem i długimi ujęciami poszczególnych scen, a czasem również obecnością książkowego narratora, który opuścił świat przedstawiony, by przybliżyć go odbiorcy; „przeczytam ci okładkę” – trailer przyjmujący formę prezentacji multimedialnej z udziałem tekstu i grafiki komputerowej bazuje głównie na przedstawieniu okładki; „reklamuję książkę, ale chciałbym film” – zwiastun zbliżony do swojego kinowego pierwowzoru, wykorzystujący szereg zabiegów filmowych do unaocznienia świata przedstawionego, w czym wyręcza czytelniczka wyobraźnię, ten rodzaj kompromituje bezpośrednie przełożenie rzeczywistości literackiej na filmową, nie uwzględniając odmienności obu procesów twórczych; „po co wiedza, o czym jest książka, lepiej posłuchaj, jakie przymiotniki do niej pasują!” – zbudowany z następujących po sobie ujęć haseł, mających oddać warstwę emocjonalną książki (np. „nienawiść, agresja, frustracja, pożądanie” w zwiastunie Gniewu Zygmunta Miłoszewskiego) oraz wykorzystujący gatunkowe skojarzenia; „zachęć cię, ale nie będę udawał – jestem zwiastunem książki i mam ograniczony budżet” – oparty na koncepcie i wykorzystujący specyfikę literatury trailer zbliża się formalnie do gawędy, starający się uchwycić podstawowy problem książki; „w końcu chodzi o ruchome obrazki, nie?” – zdradza dużą część fabuły i wykorzystuje klisze filmowe, ponownie zbliżając trailer książkowy do zwiastuna filmowego; „w końcu książka to inne medium” – uwzględnia tekstowy charakter literatury i podobny do literal music video (trawestacji oficjalnego wideoklipu, który tworzą następujące po sobie ujęcia kolejnych wersów tekstu); „trochę jestem zwiastunem, trochę jestem recenzją” – zwiastun zbliżający się do video blurb (nagranie wykorzystujące pozytywne opinie, umieszczane najczęściej na pierwszej i czwartej stronie okładki), koncentrujący się na recepcji, a nie samej książce. Zob. <<http://pierogipruskie.blogspot.com/2015/03/o-zwiastunach-ksiazek-albo-o-problemach.html>> [dostęp: 3.06.2016].

Ostatnią przeszkodą jest nazwa. Zwiastun, trailer, zajawka – wszystkie te terminy w pierwszej kolejności konotują przemysł kinematograficzny, a nie wydawniczy oraz oferują wiele doskonale znanych strategii i oczekiwań, które sprawdzają się w przypadku filmu, ale nie wobec książek. Taka promocja jest więc czymś wtórnym i narzuca literaturze zewnętrzny, obcy jej porządek. Otwarte pozostaje pytanie o to, jak wzbogacić doświadczenie czytelnicze metodami wizualnymi, nie redukując książki do jej warstwy narracyjnej i stworzyć immanentną formę reklamy, wykorzystującą nowe media¹⁵. Nieśmiałą odpowiedzią może być „video blurb” – charakterystyczna dla literatury forma rekomendująca książkę, przeniesiona z okładki do krótkiego filmu promocyjnego, w którym znane osobistości mówią z pasją o książce i własnym czytelniczym doświadczeniu.

Zwiastun książkowy jest jednym z możliwych sposobów promowania literatury w nowomediálním środowisku, wykorzystującym metody komputerowe. Autorzy trailerów książkowych niezmienne stoją przed wyzwaniem, w jaki sposób przedstawić kilkustronicowy tom złożonych opisów i charakterystyki oraz przeplatających się wątków w kilkudziesięciosekundowym filmie. Za największą trudność w konceptualizacji zagadnienia należy uznać zależność od zwiastuna filmowego oraz konkurencyjność odmiennych wizualnych form przedstawiania literatury.

Cezary Rosiński

¹⁵Metz sugeruje, że w pierwszej kolejności powinna zostać zaproponowana nowa nazwa dla opisywanego zjawiska, która oddawać będzie jej literacką odrębność. W artykule jako propozycja pojawia się termin „bideo”. Zob. N. Metz, *Super sad book trailers...*

SŁOWA KLUCZOWE:

zwiastun książkowy

NOWE MEDIA

ABSTRAKT:

Hasło prezentuje w kontekście poetyki oraz kine-
matografii nową formę promocji literatury, jaką jest
zwiastun książkowy.

z w i a s t u n f i l m o w y

reklama

NOTA O AUTORZE:

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

„Dodatki”

a kategoria jedności w poetyce klasycyzmu postanisławowskiego

Helena Markowska

W ujęciu klasycystycznych tekstów¹ poświęconych teorii poezji cechą dodatkowości wobec zasadniczej części dzieła literackiego można przypisać przede wszystkim pewnym fragmentom utworu zwanym epizodami lub, częściej, ustępami. Termin ten tak objaśnia w krótkim słowniczku zamykającym *Wzory estetyczne poezji polskiej* (1826) Józef Franciszek Królikowski:

Epizod – [...] tak nazywano w dramacie sceny pomiędzy śpiewem chóru wystawiane, bo wyraz ten oznaczał początkowo coś po śpiewie albo pomiędzy śpiewem będącego. Teraz epizodami nazywają te sceny, które się w przerwie czynności włączają, to jest takie, które niekoniecznie mają związek z głównym przedmiotem, mianując je ustępami².

Zgodnie z etymologią oraz z historycznym znaczeniem wyrazu, używanego w odniesieniu do starożytnego teatru greckiego, autor definicji najwyraźniej kojarzy epizod z dramatem, kiedy określa go jako „scenę” i wspomina o „czynnościach”, stanowiących w tradycji wywodzącej się od Arystotelesa przedmiot naśladowania dramatycznego. W traktujących o literaturze tekstach z epoki słowo „ustęp” pada wszakże znaczenie częściej w odniesieniu do epopei. Jeśli jednak wziąć pod uwagę, że także poemat bohaterski dotyczyć miał „czynu”, a dramatyczność powinna stanowić jedną z jego właściwości, zwłaszcza tam, gdzie bohaterowie przemawiają

¹ Określenia klasycyzm, odnosząc się do tzw. klasycyzmu postanisławowskiego, używam w szerokim sensie obejmującym teksty z lat 1795–1830 łączące nierzadko tradycję klasycystyczną z wpływami sentymentalizmu, rokoka i zjawisk preromantycznych. Zob. P. Żbikowski, *Klasycyzm postanisławowski: doktryna estetycznoliteracka*, Warszawa 1984.

² J.F. Królikowski, *Wzory estetyczne poezji polskiej w pięknościach pierwszych mistrzów naszych z przyłączeniem teorii wystawione*, Poznań 1826, s. 106.

w mowie niezależnej, definicja Królikowskiego, nazywająca epizod „sceną”, da się stosować także i do epiki³. Przy tym być może to właśnie brak konotacji związanych z dramatem zaważył na tym, że chętniej posługiwano się polskim terminem „ustęp”, w którego polu znaczeniowym znajdowało się chwilowe odejście od rzeczy lub zawieszenie sprawy⁴ (w języku ogólnym oznaczał wtedy „odchylenie się na bok, na stronę”, a także np. przerwę w rozprawie sądowej).

Ten sam Królikowski pisze o poemacie bohaterskim: „Mimo jedności czynu mogą tu być ustępy, przez które długim, jednostajnej treści opowiadaniom nadaje się różnorodność”⁵. Podobnie, wykładając ogólne cechy epopei, stwierdza Euzebiusz Słowacki: „poeta może czynić ustępy, wprowadzić epizody, ale te wynikające z rzeczy celniejszej, nie powinny odrywać od niej uwagi”⁶. Spostrzeżenia dotyczące konkretnych scen padają nierzadko w tzw. rozbiórach, czyli wartościujących analizach budowy dzieł przeprowadzanych np. w wykładach akademickich. Ludwik Osiński mówi o epizodach w *Iliadzie*: „Wszelkie ozdoby i ustępy są tu z rzeczą najściślej związane”⁷, a bardziej szczegółowo o epizodach w *Jerozolimie wyzwolonej*:

Lecz komu jest przytomny ustęp Olinda i Sofronii, [...] ten uczuje zapewne, iż geniusz tylko, [...], mógł wydać w jednym pomysle, co ma dzikiego zabobon i piekło, co rozrzucającego widok dwójga [...] kochanków.

Wiele podobnych komentarzy czyni na temat literatury polskiej Kazimierz Brodziński. O poemacie Samuela ze Skrzypny Twardowskiego *Władysław IV* konstatuje: „Księgę trzecią tego dzieła można nazwać zupełnym ustępem”⁸, z kolei o *Wojnie chocimskiej*:

Przy oschłości opowiadania swego czuł Krasicki potrzeby ustępów. Ustęp pożegnania sędziwego Chodkiewicza z nowo zaślubioną małżonką nastroczał sposobność wystawić Polkę [...] wciąż przejętą dla wodza chrześcijańskiej i narodowej sprawy. Sen tegoż [...] byłby przynajmniej stosowniejszy, wystawując nagrodę dawnych bohaterów narodu i przyszłe onego losy. Na koniec ustęp w czasie poselstwa do nadchodzącego Władysława w domku pustelnika przypomina dawne romanse i ani zajmuje, ani z poematem jakkolwiek ma związek⁹.

Pochlebniej wyraża się profesor-poeta o *Jagiellonidzie* Dyzmy Bończy-Tomaszewskiego: „Ustępy zajmują, ponieważ z obecnych zdarzeń i na własnej ziemi są wyszukane. Ustęp w drugiej pieśni jest podług mnie celujący”¹⁰. To samo dzieło krytykuje natomiast – wychodząc z klasycystycznych założeń dotyczących zasad budowy epopei – młody Adam Mickiewicz:

³ O relacji między epopeją a dramatem zob. M. Piechota, *Żywioł epopeiczny w twórczości Juliusza Słowackiego*, Katowice 1993.

⁴ S.B. Linde, *Słownik języka polskiego*, t. 6, Warszawa 1951, s. 182.

⁵ J.F. Królikowski, *Rys poetyki wedle przepisów teorii w szczegółach z najznakomitszych autorów czerpanej*, Poznań 1828, s. 75-76.

⁶ E. Słowacki, O poezji, [w:] tegoż, *Dzieła z pozostałych rękopismów ogłoszone*, Wilno 1826, s. 98-99.

⁷ L. Osiński, *Wykład literatury porównawczej*, [w:] tegoż, *Dzieła*, t. 2, Warszawa 1861, s. 26. Wykłady były wygłaszane na Uniwersytecie Warszawskim od 1818 roku.

⁸ K. Brodziński, *Literatura polska. Odczyty uniwersyteckie*, [w:] tegoż, *Pisma*, t. 4, Poznań 1872, s. 194. Wykłady Brodzińskiego rozpoczęły się w roku 1822.

⁹ Tamże, s. 333.

¹⁰ Tamże, s. 410.

jakkolwiek one [ustępy] wmieszane do głównej akcji przydają jej różnorodności i wdzięku, same jednak poematu stanowić nie mogą, gdyż takie poema, nie mając żadnego interesu, byłoby, jak powiada Wolter, podobne do ram, w które według upodobania ustępy na kształt obrazków wstawiać i z których według upodobania dobywać je można. Jakoż przykład tego w *Jagiellonidzie* spostrzec się daje¹¹.

Nietrudno zauważyć, że cechą wspólną przytoczonych wypowiedzi jest ich normatywny charakter. Cytowanych teoretyków w „zagadnieniu ustępów” interesuje odpowiedź na pytanie, kiedy i jak można z pożytkiem wprowadzić epizody do utworu.

Aby zrozumieć udzielane przez nich odpowiedzi, należy poświęcić nieco uwagi kategorii estetycznej, wobec której rozpatrywana była kwestia „dodawania” fragmentów „niekoniecznie mających związek z głównym przedmiotem” – kategorii jedności. Kieruje to ponownie ku dramatowi, ponieważ w historii literatury zapamiętane zostały przede wszystkim osławione za sprawą polemiki romantyczno-klasycystycznej trzy jedności¹². Zaliczenie reguły trzech jedności do „prawideł” (tych, o których pisał Maurycy Mochnacki, że są to „szczudła umysłowej niemocy partaczy”¹³) sprawia, że łatwo potraktować ją jako kategorię czysto techniczną. Tak na przykład Stanisław Pietraszko, rekonstruując doktrynę literacką polskiego klasycyzmu, stwierdza, że jako reguła dyspozycji, a nie inwencji, była ona w istocie drugorzędna¹⁴. Ten sam badacz podkreśla jednak, że wśród owych trzech jedności nie wszystkie miały równe znaczenie – niewątpliwie ważniejszą od dwóch pozostałych była jedność akcji¹⁵. Jako jedyna wywodziła się ona wprost z *Poetyki* Arystotelesa, podczas gdy pozostałe zostały wyprowadzone przez teoretyków nowożytnych z praktyki teatru greckiego, co też dało silny argument ich przeciwnikom, np. Franciszkowi Wężkowi:

Krytycy francuscy, którzy tak mocno przy zachowaniu trzech jedności obstają, twierdzą, że je wraz z innymi przepisami sztuki wyczerpali od Greków [...]. Nie będziemy się nad tem rozwodzić, czyli podług Szlegla Arystoteles w swojej poetyce ciemno o jedności czasu, a nic o jedności miejsca nie pisał, czyli też według pisarzy francuskich ten mędrzec i krytyk podał pewne i niecofnione w tej mierze prawidła. [...] przypuściwszy, że Grecy te lub tym podobne zachowywali prawidła, chcemy najprzód okazać, jaka jest różnica między dramatyką grecką a naszą¹⁶.

Jak zauważa Dobrochna Ratajczak, w XVIII wieku narasta napięcie pomiędzy praktyką sceny wykorzystującej nowe możliwości techniczne, np. do zmiany dekoracji, a literaturą obstającą

¹¹A. Mickiewicz, *Uwagi nad Jagiellonidą D. Bończy Tomaszewskiego*, [w:] tegoż, *Dzieła*, t. 5: *Proza artystyczna i pisma krytyczne*, Warszawa 1996, s. 82.

¹²Dla przykładu, w *Słowniku terminów literackich* hasła „jedność czasu”, „jedność miejsca” i „jedność akcji” (nie ma osobnego hasła „jedność”) odsyłają do wspólnego hasła „trzy jedności” (*Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 1988, s. 207).

¹³M. Mochnacki, *Niektóre uwagi nad poezją romantyczną z powodu rozprawy Jana Śniadeckiego*, [w:] tegoż, *Rozprawy literackie*, oprac. M. Strzyżewski, Wrocław 2000, s. 87.

¹⁴S. Pietraszko, *Doktryna literacka polskiego klasycyzmu*, Wrocław 1966, s. 317.

¹⁵Tamże, s. 319: „Reguła jedności akcji, najpoważniejsza, bo sformułowana jeszcze w starożytności i nadto obowiązująca w poezji wszystkich gatunków”.

¹⁶F. Wężyk, *O poezji dramatycznej*, [w:] *Archiwum do dziejów literatury i oświaty w Polsce*, t. 1, Kraków 1878, s. 284.

za utrzymaniem jedności czasu i miejsca¹⁷. Wynikiem toczących się dyskusji jest stanowisko wielu polskich teoretyków okresu postanisławowskiego, uznających, że wprawdzie każdy akt powinien trwać tyle, ile zajmuje jego odegranie i odbywać się w jednym miejscu, jednak na mocy umowy między autorem a publicznością w przerwach przedstawienia upływa pewien czas akcji, którą można wykorzystać na przeniesienie bohaterów w inne miejsce. Píše o tym Wężyk:

to dzieło dramatyczne co do jedności czasu najlepszem jest, które nie trwa dłużej nad czas do wystawienia potrzebny; to zaś nie chybia przeciw naturze rzeczy i dzisiejszego teatru, które się przez tyle dni ciągnie, ile ma aktów. [...] sądzę, że nie odmieniając bynajmniej miejsca w aktach samych, jeden z nich może się odbyć w pałacu, inny w ogrodzie, inny w więzieniu, w kościele¹⁸.

Nawet uchodzący za nieprzejednanego klasyka Osiński postuluje:

strzeżmy się mniej rozważnie potępiać dzieła, w których autor w obrębie niezbyt rozległym wystawia nam te wszystkie miejsca, gdzie jego aktorowie z konieczności działać i słuchacze z konieczności obecnymi być muszą¹⁹.

Stanowisko to wynika, jak się zdaje, nie tylko z przemian w teatrze europejskim i pojawienia się nowych wzorów estetycznych (przede wszystkim twórczości Szekspira, którego admira-torem był Wężyk, ale którego chwalił, choć wybiórczo, nawet Osiński). Dwie jedności – czasu i miejsca – można rzeczywiście uznać za wskazówki dotyczące „dyspozycji” sztuki. Nie arbitralne jednak, ale wynikające z ogólniejszych zasad: prawdopodobieństwa i „najdoskonalszego zmysłowego wystawienia”²⁰. To z powodu podporządkowania tym dwu względom obydwie jedności były w omawianej epoce traktowane elastycznie.

Takie postawienie sprawy jedności pozwala, jak sądzę, zweryfikować jeszcze jedno przekonanie pojawiające się wśród spostrzeżeń dotyczących klasycystycznej tragedii. Wedle tego przekonania ujęcie materiału historycznego w troistą jedność (wszystkie trzy reguły są w tym wypadku traktowane koniecznie razem) miało na celu uniwersalizację przedmiotu sztuki. Zastosowanie wiecznych reguł przenosiło utwór do wieczności. Zwłaszcza jedność czasu

¹⁷D. Ratajczak, *Wstęp*, [w:] *Polska tragedia neoklasycystyczna*, wybór i opracowanie D. Ratajczak, Wrocław 1988, s. LXXVI.

¹⁸F. Wężyk, *O poezji dramatycznej*, s. 286. Analogiczne stanowisko wyraża Euzebiusz Słowacki: „prawdło to jedności miejsca przez najlepszych poetów dramatycznych nieco rozwolnione zostało. Nie wolno jest przenosić scenę z miasta do miasta i z kraju do kraju, [...] ale jeżeli okoliczność wymaga i podobieństwo do prawdy na tem nie cierpi, odmiana sceny z aktu do aktu nie jest wzbroniona, byleby miejsce było tak bliskie, izby się można do niego przenieść w tym czasie, który między dwoma aktami podług założenia poety mógł upłynąć. [...] Między jednym i drugim aktem może upłynąć kilka lub kilkanaście godzin, poranek, wieczór lub noc cała” (E. Słowacki, *O poezji*, s. 122-123) czy Józef Korzeniowski: „Przemiana miejsca w międzyaktach nie przerywa nawet zmysłowego złudzenia [...]. Przedłużenie czasu może mieć miejsce przez przemianę dekoracji, a szczególnie w międzyaktach, brak bowiem działania w tych przerwach zostawia czas nieoznaczonym” (J. Korzeniowski, *Kurs poezji*, Warszawa 1829, s. 213-214).

¹⁹L. Osiński, *Wykład literatury porównawczej*, t. 3, s. 43.

²⁰Zasady prawdopodobieństwa i „najdoskonalszego zmysłowego wystawienia” Piotr Żbikowski wymienia wśród reguł tworzących wspólną podstawę teorii literackiej klasycyzmu postanisławowskiego, „praktycznych, a jednocześnie normatywnych i obligatoryjnych wskazówek, [...] określających przede wszystkim strukturę świata przedstawionego oraz relacje łączące go z tzw. realną rzeczywistością” (P. Żbikowski, *Klasycyzm postanisławowski...*, s. 81).

i miejsca miałyby sprawiać, że wydarzenia dramatu przenoszą się w czas pozahistoryczny. Tak traktuje to zagadnienie Ryszard Przybylski, dla którego prawo jedności ma charakter „metafizyczny”, choć świadomość tego charakteru obecna u XVII-wiecznych klasyków francuskich uległa zatarciu w XVIII wieku²¹. Do odwrotnych wniosków dochodzi Ratajczak, która pisze, że w XVII wieku dramat klasycystyczny „dbał o wywołanie iluzji rzeczywistości tworzonego przez siebie świata. Temu właśnie służyła osławiona «klatka» trzech jedności”²², dalej zauważa jednak, że w efekcie przemian sztuki teatralnej „trojaka jedność stawiała się wyrazem dążenia twórcy do nadania dziełu cech trwałości przez poddanie go wiecznym prawom literatury, wyzwalamy je spod wpływu chwilowych tylko praw teatru”²³. W efekcie oboje badacze są skłonni w klasycystycznej formie widzieć sposób obrony przed chaosem historii (Ratajczak²⁴) czy rozpadem jednostki, dzięki duchowi matematyki (Przybylski²⁵). Nie rozstrzygając tej kwestii w odniesieniu do tragedii francuskiej, ani nie wypowiadając się o efekcie, jaki ostatecznie został osiągnięty w klasycystycznych utworach dzięki zastosowaniu reguł, należy podkreślić, że podobne rozumienie prawidła trzech jedności nie było wyrażane w polskich tekstach teoretycznych w czasie, kiedy powstawała polska tragedia klasycystyczna (a więc na początku XIX wieku). Oprócz już cytowanych wypowiedzi, wskazujących na znaczenie zastosowania reguł dla stworzenia iluzji teatralnej, można przytoczyć w tym miejscu podręcznik Królikowskiego:

Patrzący mają być świadkami całej akcji, powinna się przeto na jednym, temże samem miejscu odbywać, ażeby ułudzenie gwałtownie przerywane nie było. [...] Czyn jaki w swoim zaczęciu, zawiązaniu i rozwiązaniu w przeciągu niewielu godzin odbyć się w oczach widzów powinien, tak ażeby nienaturalne skrócenie czasu nie osłabiało wrażenia, które na umyśle widzów zadziałać ma²⁶.

Czy wierszowaną *Sztukę rymotwórczą* Ludwika Kropińskiego:

Jedno lub mało zmienne miejsce naznacz scenie.
I strzeż, aby słuchacze nie uczuli w niczem,
Że co mówisz i działasz, wszystko jest zwodniczem.
Przykuj do twojej sztuki ich serca i myśli,
By z tych omamień nawet na chwilę nie wyszli²⁷.

Wszystko wskazuje na to, że jedność utworu dramatycznego, a więc brak gwałtownych przeskoków czasowych czy epizodów rozgrywających się w innych miejscach, miała przede wszystkim umożliwić widzowi poczucie uczestnictwa w konkretnym, fizycznie rozgrywającym się odbywającym się w danym miejscu i czasie wydarzeniu, nie zaś przenieść go w sferę wieczności.

Jak zatem rozumieć kategorię jedności tak, by nie traktować jej jako czysto technicznego wy-

²¹R. Przybylski, *Klasycyzm, czyli prawdziwy koniec królestwa polskiego*, Gdańsk 1996, s. 259.

²²D. Ratajczak, *Wstęp*, s. LXXV.

²³Tamże, s. LXXVI.

²⁴Tamże, s. XLII.

²⁵R. Przybylski, *Klasycyzm...*, s. 62.

²⁶J.F. Królikowski, *Rys...*, s. 94–95.

²⁷L. Kropiński, *Sztuka rymotwórcza*, [w:] tegoż, *Rozmaite pisma*, Lwów 1844, s. 129.

moğu, który wraz z przemianami sztuki scenicznej stał się anachronizmem i w końcu został osłabiony i zniesiony, ale zarazem nie przypisywać jej właściwości metafizycznych? Kluczowa wydaje się opisana różnica pomiędzy jednością akcji a jednością czasu i miejsca łączonymi z nią, chyba także w tekstach z epoki, często jakby dla łatwości wykładu i rozpoznawalności hasła „trzech jedności”. Zacytujmy Euzebiusza Słowackiego:

Wszelkiej sprawy poetycznej jedność powinna być zawsze istotnym przymiotem, ale ponieważ w dramatach rzecz nie tylko się opisuje i opowiada, ale nawet wystawia się przed oczy patrzących, przeto poeta, dla sprawienia na słuchaczach potrzebnego omamienia, nie tylko jest obowiązanym do zachowania najściślejszej jedności akcji, ale nawet do zachowania jedności miejsca i czasu: i to jest, co troistą jednością w poezji dramatycznej nazywać się zwykło²⁸.

W przypadku utworu realizowanego w teatrze reguły służące stworzeniu iluzji przekonującej dla widza były szczególnie ważne, jako że „najdoskonalsze zmysłowe wystawienie” dokonywało się przed jego oczami, a nie jedynie w wyobraźni. Z przywołanego fragmentu wynika wszakże, że jedność akcji – związana bezpośrednio z regułami dotyczącymi wplatania w tok utworu epizodów – jest zasadą wyższego rzędu (podobnego co wspomniane już zasady prawdopodobieństwa czy najdoskonalszego zmysłowego wystawienia) oraz zagadnieniem znacznie wykraczającym poza dziedzinę dramatu.

Teoretycy z epoki powtarzają zgodnie, że jedność jest podstawową cechą dobrze zbudowanej epopei. „Najistotniejszym przymiotem sprawy, która jest materią epopei, ma być jedność” – stwierdza Euzebiusz Słowacki²⁹. Wtóruię mu Ludwik Osiński: „Bez pewnej jedności rzeczy nie masz, ściśle mówiąc, poematu”³⁰. Królikowski pisze:

[...] sama rzecz poematu powinna być jedną całością, która z wielu połączonych części powstaje. Poeta zawsze pamiętać powinien o tem, ażeby spólne do jednego celu dążenie zachodziło nie tylko w zdarzeniach, ale nawet w charakterach, namiętnościach i czynności działających osób³¹.

Jedność powinna także charakteryzować odę (o czym tak pisze Korzeniowski: „Kaęde zatem poema, nie wyłączaę i ody, powinno mieć przymiot jedności, części jego powinny stanowić jedną całość i wiązać się z sobą”³²), poezję dydaktyczną („Takie poema powinno mieć główną treść i spólny przedmiot całości, to jest wszystkie części prawd i nauk powinny dążyć do jednego celu”³³ – stwierdza Królikowski), a nawet drobne utwory, takie jak bajka (u tegoż czytamy: „Jedność przedmiotu w bajce wynika stąd, kiedy pojedyncze okoliczności i części ku jednemu zgadzają się celowi”³⁴). Należy ją respektować nie tylko pisząc poezję, lecz także, jak mówi Stanisław Kostka Potocki: „jedność powinna być pierwszym historyka baczeniem”³⁵.

²⁸E. Słowacki, *O poezji*, s. 119.

²⁹Tamę, s. 98.

³⁰L. Osiński, *Wykład literatury porównawczej*, t. 2, s. 10.

³¹J.F. Królikowski, *Rys...*, s. 75.

³²J. Korzeniowski, *Kurs poezji*, s. 81.

³³J.F. Królikowski, *Rys...*, s. 34-35.

³⁴Tamę, s. 52.

³⁵S. Potocki, *O wymowie i stylu*, t. 4, Warszawa 1815, s. 72-73.

Definicja tak powszechnie postulowanej jedności pozostaje bardzo ogólna. Polega ona na podporządkowaniu wszystkich działań jednemu celowi, na niezbędności wszystkich elementów utworu i jego swoistej niepodzielności. Euzebiusz Słowacki pisze:

Wszyscy, którzy pisali o piękności, uznają jedność za jej zasadę i charakteryzującą cechę. Jedność sprawuje, iż rzeczy rozliczne i mnogie stają się częściami jednej rzeczy, co należy na takim połączeniu części, aby to połączenie nie dozwalało nam brać jednej rzeczy za rzecz zupełnie oddzielną³⁶.

Daleko łatwiej definiować ją w odniesieniu do poszczególnych gatunków. Zwłaszcza trzy najwyższe wymagają szczególnej troski o jedność. W epopei zasadza się ona na przedstawieniu jednego działania, z którego wszystkie inne wydarzenia wynikają. Przedmiot poematu bohaterstwa powinien być na tyle jednolity, by dał się ująć w kilku wersach inwokacji. W ten sposób rozpoczęcie utworu od określenia jego tematu nie tylko motywowane jest tradycją, lecz także stanowi potwierdzenie sprawności konstrukcyjnej poety. Ludwik Osiński pisze o otwarciu *Iliady*:

W tych słowach mieści się cała treść, cały układ poematu. Gniew Achillesa składa ośnowę *Iliady*, nie idzie w niej o zdobycie Troi, nie idzie nawet o pomszczenie brata Agamemnona. Ale te wszystkie względy, cała walka spór wiodących narodów, ich przeznaczenia, dzieje, ich charaktery, wielkie tyłu wojowników obrazy, więcej powiem, ludzkość i bogi, prawdy i zmyślenia, błędy i nauki, związki rodzinne, odgadnione serc ludzkich skrytości, w niewielkiej ośnowie, w jednym szczególnym czynie jaśnieją³⁷.

W tragedii istotą jedności jest przede wszystkim to, aby każda scena posuwała naprzód akcję, czyli, mówiąc słowami Piotra Żbikowskiego, jej istotą jest zasada „absolutnej konieczności poszczególnych [...] elementów i ich przyczynowo-skutkowej więzi”³⁸. Korzeniowski objaśnia to zagadnienie w następujący sposób:

[...] osoby wchodzące do dramatu mogą mieć różne zamiary i cele, lecz powinny one być połączone z głównym zamiarem przez tosamotę lub przeciwność; powinny służyć do przyspieszenia lub oddalenia rozwiązania i zbiegać się w jeden punkt tak, iżby się wszystkie przez jedną katastrofę przerwać mogły³⁹.

A Osiński przy okazji krytyki *Dziwicy Orleańskiej* Schillera zauważa: „Nie dosyć jest piękną scenę utworzyć, o to się jeszcze starać należy, aby ta scena była potrzebą”⁴⁰. Wreszcie w odzie jedność dotyczy uczucia, które stanowi emocjonalną dominantę całego wiersza („Jedność przedmiotu, to jest jedność uczucia udzielającego natchnienia poecie, jest ważnym warunkiem ody”⁴¹ – pisze Korzeniowski).

³⁶E. Słowacki, *Teoria smaku w dziełach sztuk pięknych*, [w:] tegoż, *Dzieła z pozostałych rękopismów ogłoszone*, t. 1, Wilno 1827, s. 55.

³⁷L. Osiński, *Wykład literatury porównawczej*, t. 2., s. 13.

³⁸P. Żbikowski, *Klasycyzm postanisławowski...*, s. 265.

³⁹J. Korzeniowski, *Kurs poezji*, s. 207.

⁴⁰L. Osiński, *Wykład literatury porównawczej*, t. 3., s. 14.

⁴¹J. Korzeniowski, *Kurs poezji*, s. 79.

Wobec gatunkowego zróżnicowania sposobów realizacji jedności w tekstach można zatem zapytać, co stanowi o jedności samej kategorii jedności. Otóż we wszystkich wspomnianych typach utworów jest ona pożądana ze względu na adresata, który chce postrzegać utwór jako jeden przedmiot. Przy tym teoretycy piszą przede wszystkim o skutkach, jakie ma dla odbiorcy niezachowanie jedności. Uderzająca zgodność rozpoznai i ich nieoczywistość dla współczesnego czytelnika skłaniają do przytoczenia większej liczby cytatów, które następnie zbiorczo skomentuję:

Słowacki: Kiedy więc w rzeczy, którą rozważamy, nie znajdujemy jedności, zamiast przyjemnego uczucia doznajemy przykrości i cierpienia i rzecz taka nie może nam się podobać⁴².

Osiński: Dwie akcje, mówi jeden z uczonych, razem i w tymże samym poemacie prowadzone musiałyby koniecznie albo równo zajmować, albo jedna drugą przewyższać. W pierwszym razie serce słuchacza zostawałoby w przykrej niepewności, do którego celu ma swoje czucia przywiązać. W drugim rzecz mniej zajmująca ustąpiłaby pierwszeństwa ważniejszej, a tak stać by się musiała dla tego samego nie miłą, że główniejszy interes przerywa i studzi⁴³.

Wężyk: Podwójne działanie musi rozerwać uwagę słuchacza, a niepewność i wahanie się jego za sobą pociągnąć. Lecz dążenie wszystkich osób do jednego zamiaru [...] wystawi owo ścieranie się uczuć i walkę namiętności, w których nierozdzielone serce idzie za przedmiotem uwielbienia swojego, towarzyszy mu we wszystkich czynach, z nim razem cierpi lub działa, cieszy się lub smuci⁴⁴.

Królikowski: Jeżeli nas poezja poruszać, pociągać ma, akcja powinna być szczególna, co zawisło albo od rzeczy samej, albo od sposobów, których używamy do dojścia do celu: jedność utrzymuje uwagę naszą. Zbyteczne zawikłanie utrudza, zbyteczna pojedynczość nudzi, położenia i charaktery zbyt jednostajne sprawują niesmak, wypadek nadzwyczajny i obcy mniej czyni zadość; dusza raz poruszona, nie lubi oddalać się od celu⁴⁵.

Korzeniowski: Przykro bowiem zajmować się drobnymi lub komicznymi wydarzeniami wtenczas, gdy się kto oddaje podziwieniu lub sympatii, gdy serce jego przepełnia się tklivemi lub podnoszącymi uczuciami⁴⁶.

Piękno powinno zatem wywoływać w postrzegającym uczucie przyjemności, tymczasem brak jedności w dziele sztuki sprawia, że odbierając je, doznajemy przykrości (cierpienia, utrudzenia). Zdaniem przywoływanych teoretyków przykreść ta wynika przede wszystkim z konieczności podziału uwagi, za którym idzie niemożność emocjonalnego zaangażowania, lub też z konieczności zmiany przedmiotu zainteresowania w trakcie odbioru tekstu.

⁴²E. Słowacki, *Teoria smaku...*, s. 55.

⁴³L. Osiński, *Wykład literatury porównawczej*, t. 2., s. 14.

⁴⁴F. Wężyk, *O poezji dramatycznej*, s. 283.

⁴⁵J. F. Królikowski, *Rys...*, s. 12.

⁴⁶J. Korzeniowski, *Kurs poezji*, s. 18.

Konstatacje na temat kategorii jedności są, jak widać, głęboko zakorzenione w teorii percepcji, a nawet ogólniej – teorii poznania. Według Słowackiego w naszej naturze leży to, że staramy się pojąć rozumowo wszystko, czego dostarczają nam zmysły. W tym celu tworzymy „wzór idealny” tego, czym naszym zdaniem jest percypowany przedmiot. Wzór ów musi charakteryzować się jednością, innymi słowy być jeden dla jednego przedmiotu, albowiem, jak pisze wileński profesor, „jedność jest formą myśli ludzkiej”⁴⁷. Tak więc przykrość towarzysząca nieemożliwości utworzenia sobie na podstawie dzieła sztuki jednego wzoru idealnego, do którego będzie pasowało, a co za tym idzie pojęcia go jako jednego przedmiotu, wynika z niespełnionej chęci poznania tego, czym dzieło w istocie jest. Potocki stwierdza: „Rozum nie może nigdy uważać jasno i wyraźnie, jak jeden tylko przedmiot”⁴⁸. W przytoczonych wypowiedziach odnajdujemy Kartezjańskie podstawy teorii estetycznej klasycyzmu, które tak w odniesieniu do teorii dramatu relacjonował Stanisław Pietraszko:

Ciągłość działania umysłu w procesie poznania, tak często przez Kartezjusza podkreślana jako warunek osiągnięcia pewności w poznaniu, dotyczyła i tego typu indukcji, jak odbiór przez widza teatralnego przebiegu narastającej „sprawy” dramatu. Znajdował tu zastosowanie kolejny postulat, aby intelekt, mający się posłużyć wyobraźnią dla wyrażenia idei, redukował „mnogość przedmiotów” tej idei odpowiadających do reprezentatywnej jednostkowości⁴⁹.

Takie rozumienie źródeł kategorii jedności utworu literackiego pozwala zatem, jak sądzę, podkreślić jej nakierowanie na odbiorcę i jego satysfakcję poznawczą, którą zapewnia zastosowanie pewnych reguł budowy tekstu, i zarazem nie utracić filozoficznego znaczenia tej kategorii – nie metafizycznego jednak, ale epistemologicznego.

Jasne staje się teraz, że ocena wszystkich obecnych w utworze „ustępów” musiała każdorazowo zależeć od odpowiedzi na pytanie, czy naruszają one, czy też nie, jedność dzieła. Wśród wskazówek mających pomóc twórcom wprowadzać do swoich tekstów epizody panuje zróżnicowanie podobne do tego, które można było zaobserwować przy wskazywaniu wykładników jedności w różnych gatunkach literackich. Teoretycy są zatem zgodni co do tego, że w utworze dramatycznym, a zwłaszcza w tragedii, epizody nie powinny w ogóle się pojawiać⁵⁰. Główny wątek ma docierać do odbiorcy „ubocznymi czynnościami i ustępami nie osłabiony”⁵¹, a ponieważ każda scena musi posuwać akcję naprzód, fragmenty, które się „w piątym nawet akcie z głównym działaniem nie łączą, zawsze są uchybieniem”⁵² (jak strzelba Czechowa, która nie powinna wisieć na ścianie, jeśli ma nie wystrzelić).

⁴⁷E. Słowacki, *Teoria smaku...*, s. 55.

⁴⁸S. Potocki, *O wymowie i stylu*, s. 54.

⁴⁹S. Pietraszko, *Doktryna literacka polskiego klasycyzmu*, s. 330.

⁵⁰Wężyk – bardzo jak na swoje czasy liberalny teoretyk dramatu – pisze: „Dozwolone w innych poezji rodzajach ustępy (epizody) niezgodne są z przyrodzeniem dramatycznej poezji” (F. Wężyk, *O poezji dramatycznej*, s. 283).

⁵¹J.F. Królikowski, *Rys...*, s. 94.

⁵²Tamże, s. 97-98. Ciekawy przykład krytyki konkretnego dramatu, także z wykazaniem, które sceny są zbędne z punktu widzenia rozwoju akcji, stanowi recenzja *Samoluba* J.U. Niemcewicza pióra Leona Borowskiego, zob. L. Borowski, *Rozbiór „Samoluba”, komedii w V aktach wierszem J.U. Niemcewicza*, [w:] tegoż, *Uwagi nad poezją i wymową i inne pisma krytycznoliterackie*, Warszawa 1972. Wiele rozbiorów, prowadzonych również pod tym kątem, zawierają wielokrotnie tu przywoływane *Wykłady z literatury porównawczej* Osińskiego. W najobszerniejszej ich części poświęconej dramatowi znajdziemy analizy m.in. o *Makbeta*, *Cyda*, *Horacjuszy*, *Dziewicy Orleańskiej*.

Do ciekawych wniosków dotyczących różnic pomiędzy statusem ustępów w dramacie i epopei może prowadzić przeanalizowanie dwóch użyc tej samej metafory zaczerpniętej od A.W. Schlegla, który powiedział, że epizody w utworze powinny być jak odnogi rzeki – oddzielające się od niej, ale na powrót wpadające do głównego nurtu. Franciszek Wężyk przywołuje ją z dezaprobatą i stwierdza, mówiąc dalej językiem Schlegla, że odnoga, która odpłynie za daleko, nie ma już szans powrócić do rzeki, z której wzięła początek⁵³. Tymczasem Euzebiusz Słowacki aprobeuje i rozbudowuje tę metaforę (nie powołując się wprawdzie wprost na Schlegla): „Rozdziela się [rzeka] na rozmaite odnogi, ramionami ogarnia wyspy, potoki, strumienie i nowe rzeki przyjmuje do swego łona, lecz czyli to jednym, czy wielą ujściami wpada w Ocean, zawsze jest jedną i tą samą rzeką”⁵⁴. Odnotowując tę różnicę zdań, należy zauważyć, że Wężyk pisze o dramacie, natomiast Słowacki za pomocą przywołanej metafory opisuje właściwości epopei.

W epopei bowiem – i było to mniemanie powszechne – ustępy są nie tylko dopuszczalne, lecz także pożądane. Wynika to z samej długości utworu, a co za tym idzie – odbioru diametralnie innego niż w przypadku dramatu. Oglądający przedstawienie widz nie chce, aby coś przerywało główną intrygę, którą śledzi z zainteresowaniem, przy tym wszystko, co pojawi się na scenie, jako unaocznione, musi silnie przyciągać jego uwagę. W epopei natomiast prosta, lecz obszernie opowiedziana historia mogłaby znużyć, gdyby nie epizody wprowadzone do utworu jako „przerwy i spoczynki”⁵⁵ nadające mu „rozmaitość”⁵⁶. W tekście przeznaczonym do lektury autor jest w stanie osiągnąć to, że również podczas poznawania epizodów odbiorca będzie miał stale w pamięci główny wątek utworu, tak jak dzieje się to, zdaniem Osińskiego, w *Iliadzie*:

Zdumiewa nas ta rozmaitość zdarzeń, mów, bitew, uczuć, charakterów i obyczajów, zachwyca bogactwo tylu najpiękniejszych ustępów, lecz to najwięcej zniewala, to przywiązuje, że nic w całym ciągu poematu nie usuwa z uwagi naszej głównego przedmiotu, jakim jest obraza Achillesa⁵⁷.

Oprócz analizy doskonałych wzorów, takich jak *Iliada*, i uwag ogólnych, poszukujący zasad trafnego wprowadzania ustępów do utworu epickiego mógł znaleźć także konkretne wskazówki. Przedstawia je Korzeniowski w *Kursie poezji*⁵⁸. Po pierwsze, ustępy powinny naturalnie wynikać z fabuły poematu, a im mniej są z nią związane, tym powinny być krótsze. Po drugie, powinny wyróżniać się tematyką od fragmentów poprzedzających je i następujących po nich, gdyż inaczej nie dostarczą czytelnikowi odpoczynku, któremu służą (tak więc „epizod

⁵³F. Wężyk, *O poezji dramatycznej*, s. 283.

⁵⁴E. Słowacki, *O poezji*, s. 99.

⁵⁵Korzeniowski pisze, porównując właśnie epopeję i tragedię: „Że akcja epopei daleko obszerniejsza więc zamyka w sobie okoliczności, że jej postęp może być powolny, dopuszczający nawet pewnych przerw i spoczynków, w których poecie epizodami lub uwagami ogólnymi z treści wynikającymi, lub nawet sobą, swoimi myślami i uczuciami, czytelników zając pozwolono (J. Korzeniowski, *Kurs poezji*, s. 152).

⁵⁶Tak o epizodach w epopei wypowiada się Królikowski: „Mimo jedności czynu mogą tu być ustępy, przez które długim, jednostajnej treści opowiadaniem nadaje się rozmaitość, ale te ustępy powinny z samej rzeczy głównej albo z okoliczności z nią związanych być wyciągnięte i wzmacniać dzielność głównego przedmiotu” (J.F. Królikowski, *Rys...*, s. 75-76). Rozmaitość była jedną z często przywoływanych w epoce kategorii estetycznych, zob. E. Słowacki, *Teoria smaku...*, s. 59.

⁵⁷L. Osiński, *Wykład literatury porównawczej*, t. 2, s. 13.

⁵⁸J. Korzeniowski, *Kurs poezji*, s. 154-156.

wojenny wśród wojny nie byłby na swoim miejscu”⁵⁹). Po trzecie, powinny pojawiać się tam, gdzie w toku głównej akcji następuje pewna przerwa albo rozgrywają się wydarzenia, których poeta nie zamierza przedstawiać, nie zaś w punkcie, w którym gwałtownie przerwałyby tok opowieści. Wreszcie podkreśla się, że epizod musi być starannie wykończony artystycznie, ponieważ jego głównym celem jest ozdoba poematu. Warto też wspomnieć, że Korzeniowski wprowadza określenie „wydarzenia przydatkowe” na oznaczenie poszczególnych zdarzeń składających się na główny wątek. Tak na przykład pojedynek Parysa z Menelaosem w *Iliadzie* będzie wydarzeniem przydatkowym, ponieważ należy do ciągu dziejów wojny, choć jest osobną sceną, natomiast pożegnanie Hektora z Andromachą będzie epizodem, ponieważ można je pominąć bez szkody dla akcji utworu.

Ta stosunkowo łatwa definicja epizodu sformułowana w odniesieniu do utworu fabularnego nie daje się zastosować do ody – w której charakterystyce posługiwano się jednak często terminem „ustęp”. „Ustępy i zboczenia, czyli epizody [...] w tym rodzaju rymoworstwa przyzwoite mają miejsce”⁶⁰ – pisze Słowacki. Należy przypomnieć, że jedność utworu lirycznego opierała się na jedności uczucia kierującego podmiotem mówiącym. W odzie powinna to być silna namiętność, która nasuwa myśli zbyt szybko, by wszystkie mogły zostać zapisane. Taka teoria ody prowadzi w istocie do tego, że składa się ona z szeregu obrazów-ustępów, gdyż:

Myśli pośrednie, które częściej się z sobą łączą, ale same nie mając najwyższego stopnia żywości, pomija poeta, zostawiając je czytelnikowi, i stąd to tylko wynika pozorny nieporządek, który odzie przypisujemy. Ta uwaga wskazuje, jakie w odach dozwolone są porównania, ustępy i uboczne obrazy, które z nich należy dotknąć tylko w głównym zarysie i jak należy unikać rozpiezchnienia się myśli od głównego przedmiotu⁶¹.

W ten sposób, dzięki niezmienności tematu i uczucia (może ono jedynie zmieniać natężenie, ale nie ogólny „ton”), które temat ten wywołuje, dobrze zbudowana oda także ściśle zachowuje zasadę jedności.

W odniesieniu do każdego z omówionych gatunków literackich „ustęp” czy „epizod” był więc rozumiany nieco inaczej; mógł być elementem nieakceptowanym, mile widzianym czy wręcz pożądanym. Nie ulega natomiast wątpliwości, że oba określenia w omawianej epoce funkcjonowały w tekstach o literaturze jako terminy i były powiązane z całą serią przepisów konstrukcyjnych określających, jak powinno się wprowadzać owe dodatkowe fragmenty do treści utworu. Nie były to przepisy arbitralne, wywodzone jedynie z tradycji literackiej czy nawet z „dobrych wzorów”, ale podporządkowane naczelnej zasadzie jedności. Również sama jedność – co wydaje się wnioskiem najważniejszym – nie była właściwością autoteliczną. Choć w ujęciu teoretyków klasycystycznych z początku XIX wieku istniała oczywiście immanentnie w dziele sztuki, była jego obiektywną cechą realizującą się zwłaszcza w kompozycji utworu, to jej cel wiązano z oddziaływaniem tekstu (czy też przedstawienia) na odbiorcę. Jedność, zdaniem ówczesnych estetyków, stanowiła zarówno – w wariacie nastawionym bardziej na odbiór in-

⁵⁹Tamże, s. 155.

⁶⁰E. Słowacki, *O poezji*, s. 76.

⁶¹K. Brodziński, *Literatura polska...*, s. 287.

telektualny – warunek pojęcia, a więc zrozumienia, utworu, jak i – u podkreślających bardziej uczuciowy charakter kontaktu ze sztuką – warunek emocjonalnego zaangażowania odbiorcy. Stąd też, choć obowiązywała dla wszystkich gatunków literackich, zasady jej realizowania określone były różnie, zależnie od typu tekstu. Nie wynikało to z rzekomego fetyszyzowania podziałów genologicznych i obowiązujących w poszczególnych gatunkach reguł, lecz ze świadomości różnego funkcjonowania poszczególnych typów tekstów, różnych modeli ich odbioru i różnych oczekiwań odbiorcy wobec nich: innych na przykład w wypadku oglądania przedstawienia teatralnego niż lektury eposu. Dzieło etyczne i estetyczne, nauczające i sprawiające przyjemność nie mogło być pozbawione jedności, która zgodnie z ówczesnymi przekonaniem dotyczącymi naszej percepcji stanowiła warunek zarówno jednego, jak i drugiego.

SŁOWA KLUCZOWE:

e p i z o d

ustęp

trzy jedności

ABSTRAKT:

Artykuł poświęcono teorii „epizodów” w poetyce polskiej dwóch pierwszych dziesięcioleci XIX wieku. Przeanalizowano w nim teksty związane z nurtem klasycyzmu postaniszawowskiego, zawierające wskazania dotyczące wprowadzania do utworu literackiego fragmentów niezwiązanych z jego głównym wątkiem, zwanych ustępami. W celu odtworzenia teorii warunkującej funkcjonowanie tych swoistych „dodatków” konieczna okazała się analiza jednej z podstawowych kategorii estetycznych epoki – kategorii jedności. Zostaje ona powiązana z ówczesną teorią percepcji dzieła sztuki mającą swoje korzenie w filozofii kartezjańskiej. W ten sposób rozważania o epizodach i jedności stają się punktem wyjścia do weryfikacji obiegowych przekonań o arbitralności klasycystycznych „reguł”.

klasycyzm postanisławowski

JEDNOŚĆ

NOTA O AUTORZE:

Helena Markowska – doktorantka w Zakładzie Poetyki, Teorii Literatury i Metodologii Badań Literackich w Instytucie Literatury Polskiej Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, absolwentka polonistyki i kulturoznawstwa – cywilizacji śródziemnomorskiej w ramach studiów w Kolegium MISHiS UW. Interesuje się literaturą romantyzmu i późnego oświecenia. Obecnie bada naukę o literaturze czasów przełomu oświeceniowo-romantycznego oraz początki polskiego literaturoznawstwa akademickiego na Uniwersytecie Warszawskim i Uniwersytecie Wileńskim. Szczególne miejsce w kręgu jej zainteresowań zajmują także Juliusz Słowacki (artykuł *Bezsilne przekleństwa Juliusza Słowackiego. O bezbożności dramatu Mindowe*, opublikowany w „Przeglądzie Humanistycznym” 2012, nr 4) oraz Litwa. Pracę magisterską poświęciła postaci Mendoga w literaturze polskiej.

Krzysztof Hoffmann

Pochwała filologii

– Pawła Mackiewicza *Sequel. O poezji Marcina Sendeckiego*

k r y t y k i :
Paweł Mackiewicz, *Sequel. O poezji
Marcina Sendeckiego*, Poznań 2015.

W tomie Marcina Sendeckiego *Opisy przyrody* z 2002 roku znaleźć można minimalistyczny utwór *Czynności*. Dystych dedykowany jest „Świe.” (zaryzykujemy rozszyfrowanie: Świetlickiemu?) i brzmi następująco: „Jaki świetny świat. / Zdradzamy objawy?”¹. Strukturalne paralele pomiędzy wersami dobrze oddają dialektykę, w jaką wikła się każdy piszący o autorze: to napięcie pomiędzy uchwytem na rzeczywistość, uchwytem rzeczywistości (a zatem referencją), a nieustającą refleksją nad warunkami zamieszkania świata w wierszu (a zatem autotelicznością). Pierwszy wers mógłby być eksklamacją – jest oznajmieniem rozpoczynającym się słówkiem pytającym; drugi wers mógłby być konstatacją – jest pytaniem sygnalizowanym jedynie interpunkcją. Pomiędzy tymi trybami, afirmatywnej konstatacji i powątpiewającej interogacji, odbywają się „czynności” wiersza Sendeckiego. Pytanie o objawy jest bowiem zarazem pytaniem o to, dlaczego świat jest „świetny”, jak i o to, skąd w wierszu w ogóle pojawiły się te słowa. Zapewne i tę właściwość utworów autora *Przedmiaru robót* pomieścić można w syntetycznej formule Piotra Śliwińskiego, który określał je mianem „skoncentrowanej treściwości”².

Swoista kondensacja sprawia jednocześnie nie mały kłopot czytelnikom nieufnie podchodzącym do najnowszej liryki. Jak słusznie zauważa Anna Kałuża, „Książki poetyckie Marcina Sendeckiego od jakiegoś czasu stanowią pretekst do formułowania uwag o pogłębiającym się hermetyzmie polskiej poezji”³. Nie czas referować tu dyskusji o hermetyzmie, która, po pierwsze, jest dobrze rozpoznana (zarzuty Jacka Podsiadły, Tadeusza Dąbrowskiego czy Andrzeja Franaszka komentowane były wielokrotnie), po drugie, niewiele wnosi (oskarżenie o hermetyzm najczęściej zasadza się na odruchowej nieprzychylności wobec dziedzictw różnorodnych awangard), po trzecie, często prowadzi do zbędnej polaryzacji małego światka poetyckiego. Rzecz w tym, że oto pojawiła się pierwsza monografia poświęcona „czynnościom” wierszy Sendeckiego, publikacja, która dołącza się do trwającej już rozmowy.

Mowa o książce Pawła Mackiewicza, *Sequel. O poezji Marcina Sendeckiego*⁴. Jeśli zadaniem monografii jest usytuowanie bohatera na mapie literatury, trzeba stwierdzić wprost – Mackiewicz robi to ze znanstwem, niekłamana pasją

¹ M. Sendek, *Opisy przyrody*, Legnica 2002, s. 26.

² P. Śliwiński, *Horror poeticus. Szkice, notatki*, Wrocław 2012, s. 109.

³ A. Kałuża, *Wielkie wygrane. Wspólne sprawy poezji, krytyki i estetyki*, Mikołów 2011, s. 126.

⁴ P. Mackiewicz, *Sequel. O poezji Marcina Sendeckiego*, Poznań 2015. Dalsze odwołania do książki bezpośrednio w tekście jako S z podaniem numeru strony.

i nierzadko imponującą erudycją. Jeżeli sformułować je odrobinę inaczej, jako głos w sprawach ważnych dla recepcji, pewne odpowiedzi zostają udzielone nie wprost (kwestia domnie-manego hermetyzmu nie doczekuje się wyczerpującego omówienia – ostatecznie może i słusznie). Gdyby wreszcie szukać przewodnika po twórczości poety, niektóre momenty rodzaju niedosyt, wywołują głód rozwinięcia, dopowiedzenia, skomplikowania.

* * *

Naczelną *quasi*-kategorią przyjętą przez Mackiewicza jest kapitalna tytułowa metafora: sequel. Wpisuje się ona w ciąg intersemiotycznych metafor wyjaśniających, które, wykorzystując logikę suplementu, znaczącego naddatku, prze-tworzenia, funkcjonują już w dyskursie poetologicznym: pisano wszak o *coverach* (u Andrzeja Sosnowskiego czy – w inny sposób – u Darka Foksa), resamplingu i remiksie (dajmy na to u Adama Wiedemanna).

Sequel jest oczywiście terminem zaczerpniętym z języka kinematografii, głównie hollywoodzkiej. Wspomnijmy tylko niekończące się przygody Kapitana Ameryki (wyrósł na komiksowym podglebiu), kolejne części *Szklanej pułapki* z Bruce'em Willisem (klasyczny przykład poczucia humoru polskiej szkoły tłumaczenia tytułów), rozpaczliwe reanimacje jednorazowego konceptu filmu *Matrix* itd., itd. Ich wyniki kasowe przekonują, że cechą dobrze skrojonej pod publiczność sztuki jest przewidywalność i powtarzalność. Dla kinowych sceptyków filmowy sequel to odgrzewany kotlet sporządzony na dodatek z tego samego mięsa, z którego danie jedliśmy parę lat temu.

Mackiewicz odwołuje się jednak nie do wątpliwej aksjologii rzeczowej kategorii, lecz strukturalnej mechaniki sequelu zasadzającej się na wariantywnym powtórzeniu. Co więcej, przemodelowuje i rozszerza granice pojęcia,

rozpatrując je w czterech, wzajemnie komplementarnych, zakresach. Po pierwsze, „[s]equelu w jego najbardziej gruntownej postaci należy się doszukiwać w pracy poety u podstaw języka. Narzędziem modernizującym okazuje się wiersz. Jest on zarazem instrumentem poznawczym” (S, 7). Po drugie, sequel jest figurą autorepetycji. Dla twórczości Senddeckiego oznacza to krytyczną obróbkę „idei, tematów, autorów i wierszy szczególnie mocno niegdyś wpływających na jego wczesną twórczość” (S, 7). Po trzecie, sequel oznacza rekontekstualizację tego, co minione. W wypadku autora *Błamu* chodzi o awangardowe i neoawangardowe tradycje XX wieku. Wreszcie po czwarte, sequel nie jest nigdy powtórzeniem jeden do jeden. Wiąże się ze zmianą i wynikającą z niej kategorią gry – w ten sposób Senddecki podejmuje dialog z dziełami mocno osadzonymi w tradycji lekturowej.

Czterem zakresom semantycznym sequelu odpowiadają cztery kolejne rozdziały książki Mackiewicza. Otwierający rozdział *Nie ze słów (trzej panowie S.)* zestawia Senddeckiego z liryką Piotra Sommera i Andrzeja Sosnowskiego. W tym trójkacie nie wszystkie ramiona są równej długości: bliższym okazuje się Sosnowski a to ze względu na stosunek do języka, który jest traktowany „jako medium, puszczone w ruch i kontrolowane, lecz nigdy w pełni przewidywalne” (S, 43). Część druga, podejmująca rozmowę ze źródłami poetyckimi jest umiejscowieniem dorobku w kontekście dokonań poetów nowofalowych (choć nie rozpatrywanych jako grupa literacka, a jako oddzielne praktyki literackie). Z ich lekcji najważniejsze okazują się nieufność i konstruktywistyczne podejście do wiersza. To bodaj najbardziej jednoznaczne i zarazem silnie uzasadnione przyporządkowanie omawianej liryki do nurtu konstruktywistycznego. Rozdział trzeci to Senddecki a twórcy amerykańscy (przede wszystkim James Schuyler). Domknięciem rozważań „sequelowych” jest analiza intertekstualnych związków z późnymi wierszami

Jarosława Iwaszkiewicza i utworami polskich romantyków. W nim to dokonana zostaje próba „pokazania sequelu jako przejęcia” (S, 148), a zatem – mówiąc trochę retoryką rewizyjnych tropów Harolda Blooma – takiego skorzystania z cudzego głosu, dzięki któremu staje się on głosem własnym. Końcowe zdania mówią również o tym, że jest to obrona przed zarzutem o hermetyczność.

Jaki obraz autora 22 wyłania się z tego zestawienia? Mackiewicz posługuje się w pewnym momencie metaforą palimpsestowego miasta, którą warto w całości zacytować, jako że jest rzadkiej urody: „Plac Iwaszkiewicza w centrum, nadrzeczna dzielnica Nowej Fali, kręta ulica Marcińska (inaczej zwana ulicą Trzech Marcinów), Stare Miasto z ulicą Słowackiego i Zaułkiem Mickiewicza, odwiedzany przez przybyszów deptak Franka O’Hary, Willa Karpińskiego, muszla koncertowa na Błoniach Sosnowskiego, budynek kręgielni OuLiPo, campus Szkoły Języków Obcych im. Jamesa Shuylera, Iglica Foksa” (S, 81). Urbanistyczny układ jest doprawdy zawiły. Niektóre jego fragmenty zostały opisane⁵, lecz do swobodnego przemieszczania się z jednego zakątka do drugiego potrzeba sporej biegłości. Mackiewicz robi to bardzo sprawnie, nierzadko z budzącym zazdrość wykładowym rozgadaniem odnośnie do tajników polskiej poezji współczesnej, buduje bogate konteksty literackie, które w końcowym rozrachunku służą jednemu – cierpliwej lekturze wiersza. Rozrysowanie mapy może być wartością samą w sobie, jednak w przypadku poezji takie siatki katalogowe zawsze niosą ze sobą dozę arbitralności. Sprawdzianem jest pytanie o tekst, co dla autora *Sequelu* oznacza również pytanie o hermeneutycznie rozumianą kategorię sensu. Mackiewicz jest najciekawszy, gdy dokonuje punktowych prześwieśleń nawet najbar-

dziej zagadkowych wierszy (np. silnie eliptycznego utworu [Ce]; S, 136-138).

Niejako wbrew ogólnej ramie książki najbardziej intrygujący jest zamykający zamiast podsumowania rozdział końcowy, w którym kategoria sequelu nie gra już pierwszoplanowej partii. Część ta nosi tytuł „*Aż zrobią się całkiem ciemne, juczne*”. Wokół metafory Marcina Senddeckiego i poświęcona jest mniej relacyjnej lekturze, kieruje się ku samej technice poetyckiej. Mackiewicz zadaje bardzo ważne pytanie o to, czy „bezkompromisowość w przeciążaniu wyrazów [...], nieustanne zrywanie kontaktu z czytelnikiem zawsze i wszędzie wychodzą wierszom Senddeckiego na zdrowie?” (S, 149). Gdyby każdorazowa lektura wiersza oznaczała wymóg bezdennych kompetencji eksperckich, prowadziłaby przecież do impasu komunikacyjnego. Autor twierdzi, że istnieje jednak mniej lub bardziej uniwersalny klucz, powszechna, niezmienna historycznie zasada kompozycji. „Zasadę tę można by nazwać *redukcijną asocjacyjnością*. Polega ona [...] na zestawianiu (skojarzeniu) co najmniej dwóch różnych, obcych sobie porządków wyobraźniowych” (S, 149). I tak: w wierszu *Niedziela* spotykają się malarstwo i erotyka; w utworze [Czerw] – sadownictwo i medycyna; tekst [Kre] zderza ze sobą porządek funeralny i merkantylny; [Trap] – prac portowych i rytuałów.

Owo inne podejście do poezji Senddeckiego, bardziej immanentne, wyciągające kategorie bezpośrednio z wiersza, zapowiada też możliwość odmiennej lektury. Mackiewicz wykorzystuje swoje filologiczne wyczulenie do zbudowania poetologicznej narracji nie w perspektywie tradycji literackiej, lecz praktyki czytelniczej (dla ułatwienia przyjmuję na chwilę, że w ogóle dadzą się one rozdzielić). Tak jakby zakończenie miało powiedzieć, że nic jeszcze nie jest pewne, że do tej pory toczono były meandryczne przymiarki, że można podjąć z tego punktu kolejną opowieść o autorze *Trapu*. Przyznam,

⁵ Por. np.: A. Świeściak, *Senddecki i awangarda*, [w:] *Świat na językach*, red. P. Śliwiński, Poznań 2015, s. 63-74.

że z chęcią przeczytałbym następną książkę o Sendeckim, która rozpoczynałaby się od strategii obranej dopiero na ostatnich stronach omawianej publikacji.

* * *

Jako umowny punkt wyjścia przyjąłem problemy, w jakie popada wiersz Sendeckiego w relacjach ze światem. Mackiewicz ich w żaden sposób nie ignoruje. Jednakowoż posługując się dość tradycyjnie rozumianym pojęciem „mimetyczności” utworu literackiego, nie doprowadza ani do skomplikowania tej kategorii, ani (na modłę Hegłowską) do jej zniesienia. Uważne przyjrzenie się eksplikacjom wiersza prowadzi wręcz czasem do popadających w wewnętrzne konflikty trudności. Autor, analizując różnice w zastosowaniu metaforyki optyczno-solarnej pomiędzy pierwodrukiem wiersza *Niedziela*, a jego wersją z wydania zbiorowego, stwierdza: „wiersz stał się bardziej mimetyczny, choć zwężel i mniej szczegółowo opowiedziany” (S, 112). W innym miejscu zastanawia się natomiast nad konsekwencjami obecnego w utworze intertekstu do O'Hary i konstatuje: „Efekt językowy *Niedzieli* jest oczywiście nielogiczny i niemimetyczny: nikt nie wyobraża sobie organu [serca – K.H.] spoczywającego przed patrzącym nań właścicielem. Taka operacja możliwa jest jedynie w języku” (S, 150). W rezultacie lekturą wiersza *Niedziela* targają dwie siły ustawione podług tej samej osi: język – świat. Być może sproblematyzowanie tej (fundamentalnej dla sztuki późnej nowoczesności) opozycji pozwoliłoby na łatwiejsze zrozumienie podejmowanych decyzji interpretacyjnych.

Kategoria „mimetyczności” jest zarazem papierkiem lakmusowym, który wskazuje na pewien (kuszący?) konserwatyzm stanowiska przedstawianego przez Mackiewicza. Mówiąc wprost, w *Sequelu* mamy do czynienia z tradycyjnie postrzeganymi profesją i powinnością filologa. Na płaszczyźnie stylistyki objawia się to – używam tutaj synekdochicznego skrótu – wy-

rażnym upodobaniem do archaizującego i podbijającego rejestr spójnika „atoli”⁶. Rzecz jednak nie w tym, aby łąpać za słówka, a o sygnowaną nimi *sui generis* programową staromodność, której jednocześnie nie należy rozumieć jako nieaktualność, a która w fazie analizy wiersza objawia się mocnym zaufaniem w wyjaśniającą siłę klasycznych narzędzi literaturoznawczych, zwłaszcza analiz struktur rytmicznych⁷. Ta wiara w pierwszej chwili może rodzić wrażenie obniżonej czujności na przemiany nauki o literaturze ostatnich dekad, ostatecznie jednak składa się na wyraźną postawę badawczą, której fundamentem jest – cichym sprzymierzeńcem mógłby tu być Stanley Fish, utyskujący na rozmywające się granice dyscyplin – wyraźne dążenie do profesjonalizacji dyskursu.

⁶ Tylko trzy dość losowo dobrane przykłady z początkowych partii książki: „Atoli Sendekci nieszczególnie zainteresowany jest językiem jako abstrakcyjnym systemem, samonapędzającą się maszyną” (S, 29); „Można atoli sądzić, że [...] zastąpienie muzyki z *Techno* [Sosnowskiego] ciszą w *Tangu* [Sendeckiego] [przesądza] o oryginalności i cięŜarze różnicy między wierszami” (S, 39-40); „Atoli wbrew uproszczeniom i uroszczeniom recepcji zasadniczej części dorobku Nowych Roczników nie ogranicza się on rzecz jasna do poetyckiej publicystyki i twórczości obywatelsko-konsolacyjnej” (S, 56).

⁷ Dla przykładu, w analizie wiersza *[Proszę]* istotne okazuje się, że „to dokładna tetrapodia jambiczna hiperkatalektyczna, z kilkoma inicjalnymi stopami zastępczymi, w języku polskim naturalnymi dla toku jambicznego” (S, 68). Trzeba zaznaczyć, że analizy te nie są jedynie filologicznym sportem i znajdują odzwierciedlenie w interpretacji tekstów. Pomimo tego, niektóre z nich onieśmielają szczegółowością – o wierszu Iwaszkiewicza *Ostatnia piosenka wędrownego czeladnika* Mackiewicz pisze: „Cały utwór zwraca na siebie uwagę długością wersów – mają one rozpiętość od piętnastu do siedemnastu sylab. [...] Pierwsza strofa, tetrastych o regularnych krzyżowych rymach w klauzulach, częściowo zresztą gramatycznych, złożona jest, bez wyjątku, z wersów szesnastosylabowych, z regularną średniówką po ósmej sylabie. [...] W pierwszej strofie występują dwa rodzaje stóp – nie licząc jednego zastępczego trocheju na początku członu pośredniówkowego (klauzulowego) we wspomnianym trzecim wersie – są to jamby i anapesty. Można więc mówić o typowym dla polskiego wiersza logaedzie (jamb plus anapest). Jeżeli typowość tego logaedu nie jest zupełna, to tylko dlatego, że w wierszach logaedycznych, złożonych właśnie z tych stóp, jamby najczęściej oddzielone bywają od anapestów średniówką”. To tylko próbka dłuższego wywodu odnośnie do pierwszej strofy. Pełna analiza rytmiczna zajmuje ponad dwie strony (S, 140-142).

Autor przyjmuje zresztą bardzo wyraźne stanowisko poznawcze przy okazji stwierdzenia, że ten, kto nie rozpozna Barańczakowskiego hipotekstu jednego z wierszy Senddeckiego, ten utworu „nie zrozumie [...] należycie” (S, 79). Kryjąc się za podwójną gardą (w przypisie, poprzez cytaty) komentuje: „Wiem, że zdradzam się w ten sposób z beznadziejnym metodologicznym zacofaniem, ale raz kozie śmierć” (S, 79, przyp. 110). Wydaje się, że Mackiewicz, choć nigdzie tego nie deklaruje wprost, uznaje, że rozwiązaniem na detronizację roli literatury (a wewnątrz niej samej i poezji) nie jest wpisywanie medium literackiego w szersze procesy kulturowe (jak to robi na przykład w swoich książkach o współczesnej poezji polskiej Anna Kałuża), ale – przeciwnie – wzmocnienie jej autonomii.

Trochę na przekór tej propozycji, drogą pewnego rozszerzenia metodologicznego, rodzi się pokusa, aby spytać o funkcjonowanie tytułowej metafory w szerszym kontekście. Mackiewicz traktuje sequel jako autorski, samoistny, poetologiczny koncept. Tymczasem wydaje się, że naświetlenie liryki Senddeckiego jako kliszy, na której utrwała się stan kultury, mogłoby dać szansę, aby rozegrać sequel jako wielofunkcyjne narzędzie opisu współczesnej sztuki. Również w 2015 roku pojawiły się *Widmontologie* Andrzeja Marca, pośrednio oferujące propozycję takiego rozwinięcia. Jeżeli sequel w potocznym rozumieniu to przede wszystkim filmowa kontynuacja, od-tworzenie znanego, jego działanie polega na suplementacji tego, co minione. „Współczesną [...] kulturę można by nazwać rzeczywistością ciągu dalszego”⁸, przekonuje Marzec, powołując się na Derridiańską wykładnię widma. Kultura, która nie może rozstać się z własną przeszłością, nieustannie do niej powraca, ale nie jako przywołanie w pełnej obecności, lecz właśnie niemożliwe do dokończenia nawiedzenie, powidok wcześniejszej manifestacji. W ten sposób

Marzec czyta zamiłowanie do stylów retro i vintage, ale tak samo interpretuje kategorię sequelu. Anachroniczne widma zjawiające się w kulturze współczesnej objawiają się „między innymi w cytatach, reinterpretacjach [...], takich zjawiskach, jak: *sampling*, remiks, technika *cut&paste*, *cover*, *mashup* w muzyce oraz *found footage*, *re-make*, *sequel* w filmie”⁹. Widmowy potencjał sequelu tym bardziej prosi się o wykorzystanie, że książkę Mackiewicza otwiera cudowne zdanie autorstwa Kazimierza Wyki (z 1946 roku!): „Tamto, co poniechane i minione – powraca”¹⁰, które mogłoby być cytatem z Derridy. A może odwrotnie? Może to w słowach Derridy z roku 1993, że istotna jest „[k]westia powtórzenia: widmo jest zawsze tym, co powraca”¹¹, anachronicznie porbrzmiewa głos Wyki?

Powyższych słów nie należy czytać jako dopominanie się o perspektywę metodologiczną, która nie jest zgodna z prezentowaną w książce o Senddeckim wrażliwością lekturową. Pozostaje niemniej pytanie, czy gdyby ująć sequel w przestronniejszej ramie (nie poprzez rozdęcie terminu aż do utraty operacyjności, lecz wpisanie go w kadry szerszego dyskursu), liryka jednego z ciekawszych i odważniejszych, jak wynika z monografii Mackiewicza, współczesnych polskich poetów, nie przemawiałaby – jako głos o współczesnym stanie kultury – w dobitniejszy sposób?

⁹ Tamże; kursywy za oryg.

¹⁰ Cyt. za: S, 5 (K. Wyka, *Ogrody lunatyczne i ogrody pasterskie*, [w:] tegoż, *Wśród poetów*, wybór M. Wyka, wstęp M. Stala, Kraków 2000, s. 16).

¹¹ J. Derrida, *Widma Marksa. Stan długu, praca żałoby i nowa Międzynarodówka*, przeł. T. Załuski, Warszawa 2016, s. 32.

⁸ A. Marzec, *Widmontologie. Teoria filozoficzna i praktyka artystyczna ponowoczesności*, Warszawa 2015, s. 251.

SŁOWA KLUCZOWE:

współczesna liryka polska

suplement

Marcin Sendeki

WIDMONTOLOGIA

ABSTRAKT:

Artykuł jest krytycznym komentarzem do książki Pawła Mackiewicza *Sequel. O poezji Marcina Sendeki* (2015). Autor dostrzega pionierską rolę pierwszej monografii na temat poety w usytuowaniu twórcy w tradycji literackiej (zarówno polskiej, jak i światowej), jednocześnie dostrzega pewne ograniczenia wynikające z przyjętej strategii lekturowej. Podkreślone zostaje „konserwatywne” stanowisko wobec zadań filologii prezentowane przez Mackiewicza. Tekst zadaje pytanie o możliwość rozszerzenia tytułowej kategorii „sequelu” (np. w kontekście dekonstrukcyjnej *l’hantologie*) tak, aby stała się narzędziem opisu kultury.

NOTA O AUTORZE:

Krzysztof Hoffmann – krytyk, tłumacz, adiunkt Instytutu Filologii Polskiej UAM. Opublikował: *Dubitatio. O poezji Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego* (2012); przetłumaczył: J. Baggini, *Ateizm. Bardzo krótkie wprowadzenie* (razem z W. Szwebs, 2013); J. Hillis Miller, *O literaturze* (2014); współredagował *Umaszynowanie* (2009) i *Wiersze dla Piotra* (2012). W 2014 Fulbright Visiting Professor na University of Michigan. Sekretarz w „Przestrzeniach Teorii”, redaktor w „Czasie Kultury”. |