



Rita Felski

Anna Kałuża

Aleksander Nawarecki

Krzysztof Skibski

Jakub Skurtys

wiosna/lato | 2017

Mikropoetyka

Schodzenie ku językowym drobinom wierszy, śledzenie ruchu splątywania się najmniejszych wątków, podążanie za zarysowującymi się w owej mikroskali układami pojęć czy obrazów stanowi za każdym razem spotkanie z zagadką sprawczości tekstu. Dzięki mikropoetyce obserwujemy nieznane dotąd zjawiska samoorganizacji utworów literackich, wytwarzamy nową wiedzę o tych procesach, zdolną uwalniać nas od wszelkich dotychczasowych pewników na temat porządków i nieporządków literatury.

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” wiosna/lato 2017 (8-9) rok III

| ISSN 2451-1404

© Copyright by „Forum Poetyki”, Poznań 2017

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

wstęp	<i>Mikropoetyka</i>		s.	4
teorie	Aleksander Nawarecki, <i>O śląskiej szkole mikrologii (1999-2005). Garść wspomnień</i>		s.	6
	Jakub Skurtys, „ <i>Patrzeć ciemności. Ubyć</i> ”: <i>od mikropoetyki do mikropolityki i z powrotem (o metodzie)</i>		s.	16
	Elżbieta Winiecka, <i>Mikropoetyka i jej konteksty</i>		s.	38
	Piotr Kubiński, <i>Mikropoetyka wobec gier wideo, czyli minimalistyczna pochwała krótkowzroczności</i>		s.	56
	Krzysztof Skibski, <i>Obiekt i akomodacja – o składni poetyckiej we współczesnych wierszach polskich (na przykładzie funkcji rzeczownikowych)</i>		s.	66
	Patryk Szaj, <i>Śledzenie (śladów) sensu. Tekst i lektura w hermeneutyce ponowoczesne</i>		s.	80
przekłady	Rita Felski, <i>Kontekst jest do bani</i>		s.	94
praktyki	Anna Kałuża, <i>Splątane obiekty</i>		s.	112
	Łukasz Żurek, <i>Dwa przecinki i jeden dywiz Krystyny Miłobędzkiej</i>		s.	126
	Małgorzata Dorna, <i>Mikrologia jako narzędzie pracy teoretyka literatury. Studium przypadku: Sługa boży Erskine Caldwell</i>		s.	136
słownik poetologiczny	Gerard Ronge, <i>Trafność</i>		s.	150
archiwum poetologiczne	Helena Markowska, <i>Rozbiory i objaśnienia. Polskie mikropoetyki późnego klasycyzmu</i>		s.	160
krytyki	Marta Baron-Milian, <i>Wstydlive pojęcia</i>		s.	174
	Lucyna Marzec, <i>Tu i teraz: literatura. Używaj, przeżywaj, doświadczaj</i>		s.	184
	Barbara Kulesza-Gulczyńska, <i>Czytanie gier, gra w czytanie</i>		s.	196

Mikropoetyka

Analizy poetologiczne, które schodzą na różne niższe poziomy tekstu, rodzą się dziś z innych pobudek niż do niedawna. Po wyczerpujących analitykach strukturalnych odsłaniających sztywno wytyczone poziomy tekstów dość długo panowały inspirowane przez poststrukturalizm i dekonstrukcję przekorne lektury ukazujące nieogarnialny oraz anarchizujący ruch swobodnie dryfujących drobin tekstowych. Wielość projektów mikrologicznych wskazywała jednak, że jakoś odnawiał się w nich tkwiący już w dawnej tradycji filologicznych rozbiorów zwyczaj zadawania – choćby osobliwych – pytań właściwych poetyce. Pasjonowanie się szczegółami, tym, co mikro (dziś powiedzielibyśmy może – nano), czyniło interpretatorki i interpretatorów zakładnikami pewnych odkryć filologicznych, które nieraz nie posiadały może od razu gotowych uogólnień teoretycznych, stanowiły nawet czasem jakieś ekscentryczne studia (mikro)przypadków, ale wzmacniały zwyczaj dociekliwego śledzenia chwilowych uporządkowań tekstowych oraz hartowały w boju o uwzględnianie prawa dzieła do samosterowności.

W dość podobnym stadium znajdują się dzisiejsze studia, które dla braku dobrej zbiorczej nazwy proponujemy nazwać mikropoetyką. Schodzenie ku językowym drobinom wierszy, śledzenie ruchu splątywania się najmniejszych wątków, podążanie za zarysowującymi się w owej mikroskali układami pojęć czy obrazów stanowi za każdym razem spotkanie z zagadką sprawczości tekstu. Jak w badaniach nauk ścisłych – na poziomie nano obserwujemy nieznane dotąd zjawiska samoorganizacji utworów literackich, wytwarzamy nową wiedzę o tych procesach, zdolną uwalniać nas od wszelkich dotychczasowych pewników na temat porządków i nieporządków literatury. Mikropoetyka staje się zatem wiedzą o nieznanym dotąd organach tekstów, ale i o tym, jak owe narzędzia powołują swój organon, czyli nowe sekwencje kategorii, zasad lekturowych, metod poznawczych. Co więcej, odkrycia tego rzędu dają zarazem wgląd w dynamiczny proces organizowania, wewnętrznych wiązań tekstów w pewne samosterowne porządki, w dużej mierze niezależne od kontekstów. Nie koniec na

tym, bo ten ruch organizowania pomaga zrozumieć dyskretne zjawisko łączenia się tekstów z wielością zjawisk zewnętrznych, prototypowania przez tekst nowych rodzajów związków, stwarzania ich, rozbudzania ich aktywności. Dzięki mikropoetyce możemy zrozumieć, jak jest możliwe stawanie się przez utwór literacki ośrodkiem krystalizacji nowych form organizacji, nowych organów już nie tylko literackich. Nie dający się opanować, skodyfikować, przewidzieć świat nowej wiedzy o organizacji tekstów jest przeto zarazem światem nowych połączeń tekstów ze światem i modusów organizowania się tegoż świata wokół tekstów i dzięki nim na nowo.

Podobnie widziana mikropoetyka stawiała się punktem dojścia niejednej współczesnej badaczki i badacza, a w tym numerze „Forum Poetyki” chcemy wskazać na szczególnie znamienne przeorientowanie badań filologicznych Rity Felski. Poprzez gest zerwania z będącymi wcześniej w obiegu ideologiami dzieła literackiego badaczka mogła ukazać podstawowy emancypacyjny potencjał dzieła tkwiący w jego zdolności do oddziaływania poza jakimkolwiek gotowym kodem czy projektem. Sprawczość tekstów wiązała się przy tym często z ich aspektami formalnymi, które ukierunkowywały uwagę i regulowały siłę napięcia odbiorczego. To w ten sposób rodziło się wrażenie bliskie pewności, że w tekście jest coś (i że tekst jest, a nie rozplywa się w kontekście interpretacyjnym), że trzeba dalszych oświeśleń, rozbiórów, prób i spotkań, aby ułamek owego nierozpoznanego mikroświata dał nam wyobrażenie o jego potężnej mocy sprawczej. Tylko dzięki temu zadawać możemy tak trudne pytania, jak Felski w swym szkicu (którego przekład drukujemy) o zdolności niektórych dzieł do frapującej aktywności transtemporalnej.

Zamieszczone w tym numerze „Forum Poetyki” artykuły odnoszą się często do prac Felski (Elżbieta Winiecka), ale też prowadzą z jej pracami bardzo gorące, krytyczno-apologetyczne dialogi (Marta Baron, Lucyna Marzec). Proponujemy wszak szersze spektrum refleksji mikropoetologicznej, aby ukazać wielość inicjatyw podejmowanych w tym obszarze. Zaczynamy od przypomnienia pamiętnych dokonań śląskiej szkoły mikrologicznej wraz z opisem jej obecnej postaci (Aleksander Nawarecki). Lektury najnowszej polskiej poezji prowadzą Jakuba Skurtyśa do dodania do projektu śląskiej mikrologii czegoś, co nazywa mikronautyką, nauką (i praktyką) o pożytkach płynących ze stanu zanurzenia się (a nie wyłącznie analizowania) w drobinach dzieła poetyckiego. Mikropoetyka okazuje się niezbędną dziś szkołą krótkowzroczności w badaniach nad gramami wideo, jak dowodzi Piotr Kubiński, a jego ważną książkę z tego zakresu szczegółowo omawia Barbara Kulesza-Gulczyńska. Z kolei Krzysztof Skibiński odkrywa niecodzienne zjawiska z zakresu składni poetyckiej współczesnego wiersza, która dopiero dzięki rygorystycznym analizom językoznawczym może zostać uchwycona. Anna Kałuża przypomina metodę Debordowskiego przechwytywania i ukazuje jej nieoczywistą postać w polskiej liryce kobiet ostatnich lat. Jak wiele wnosi wiedza z zakresu interpunkcji do wiedzy o wierszach Krystyny Miłobędzkiej ujawnia uważna lektura Łukasza Żurka. Małgorzata Dorna przekonuje, że analiza mikropoetologiczna może stać się powodem powrotu do zapomnianej mocno prozy Erskine Caldwella. Ku czytelniczym przygodom z odkryciami na różnych mikropoziomach dzieła kieruje często trudne do zdefiniowania poczucie trafności jakiegoś fragmentu wypowiedzi literackiej, co stara się opisać Gerard Ronge. Wreszcie Helena Markowska przypomina badania późnych klasycystów i rozważa powody, dla których upodobali oni sobie pojęcie „rozbioru”.

Jak chyba żaden z dotychczasowych tematów podejmowanych przez „Forum Poetyki” kwestia mikropoetyki spotkała się z żywiołową reakcją autorek i autorów zamieszczonych w numerze artykułów. Stąd pewność, że na poziomie mikrolektury współczesna poetyka organizuje się zupełnie od nowa.

O śląskiej szkole mikrologii (1999-2005). Garść wspomnień

Aleksander Nawarecki

Małe, śląskie, czarne

Te trzy słówka są parafrazą pamiętnej triady *Brudny, zły i brzydki*. Przywołuję tytuł przeboju Ennio Morricone (z filmu w reżyserii Sergio Leone) jako muzyczny emblemat „spaghetti westernu”, włoskiej imitacji koronnego gatunku amerykańskiego kina, niegdyś budzącej oburzenie, a potem uznanej za zapowiedź antywesternu, a nawet dekonstrukcję klasycznej formy. Manierę tych filmów, ich przesadę bliską parodii kojarzę bowiem z naszą przygodą „mikrologiczną”. Pod tym hasłem w Uniwersytecie Śląskim przez parę lat pojawiały się konferencje, debaty, magisteria i doktoraty, publikacje indywidualne i zbiorowe, w których dominowały terminy z przedrostkiem „mini” i „mikro”. Powtarzaliśmy te zaklęcia częściej niż formalisci „formę”, prascy strukturaliści „strukturę”, a genewscy krytycy „temat”. Imitacyjność tego gestu była oczywista, wszak na początku XXI wieku nikt nie spodziewał się powstania nowej szkoły chicagowskiej albo tartuskiej, ani tym bardziej śląskiej. Słynne centra literaturoznawcze nie wykuwały już epokowych metod, więc o karierach wielkich naukowych narracji myślało się z nostalgią i poczuciem rosnącego dystansu. Wyczerpał się także postmodernizm; teoria literatury uchodziła za naukę zamkniętą, zaś jej aktualną postać określano ogólnym mianem „Teorii”. Jeśli zatem skazani byliśmy na teorię „wszystkiego” i zarazem „niczego”, to może dałoby się ją uśrednić jako „teorię małego”? Dlaczego nie, skoro popularnością cieszyła się teoria „tego co napisane” (*gramatologia* J. Derridy) i nauka o szybkości (*dromologia* P. Virilio)?

Był to pomysł filuterny i prowokacyjny zarazem, bardziej stosowny w młodym, prowincjonalnym ośrodku naukowym, niż w stołecznych uniwersytetach. Nie powinno dziwić, że studia nad tym, co drobne, błahe, znikome, a nawet nędzne znalazły u nas lepszy klimat niż w Warszawie. Nie zapominam wszakże o siostrzanej Wielkopolsce, gdzie w tym samym czasie, choć niezależnie, ukazały się dwie kluczowe, może najważniejsze książki mikrologiczne: Ewy Domańskiej *Mikrohistorie. Spotkania w międzyświatach* (Poznań 1999) i Przemysława Czaplińskiego *Mikrologi ze śmiercią* (Poznań 2000). Jeśli ta mikrotendencja najgłębiej jednak zakorzeniła się w okolicach Katowic, to pewnie sprzyjał jej miejscowy grunt, a raczej jego erozja. Czarny, brudny, industrialny Śląsk miał za sobą splendor światowego centrum przemysłu ciężkiego, skończyła się gierkowska gigantomania, większość hut i kopalń została zamknięta, a największa w kraju aglomeracja raczej się atomizowała, niż rosła w metropolię. W cieniu Spodka i Superjednostki mało kto myślał o „drobiazgach”, ale być może pomogła nam aura ekonomicznej i ekologicznej rozsypki, rozdrobnienia, degradacji?

Podstawowe informacje

Faktem jest, że właśnie wtedy ukazała się seria trzech tomów: *Miniatura i mikrologia literacka* (Katowice 2001-2003) uzupełniona (na zasadzie „dogrywki”) zbiorem *Skala mikro w badaniach literackich* (Katowice 2005). Wszystkie cztery publikacje wydano w wydawnictwie Uniwersytetu Śląskiego pod moją redakcją przy udziale M. Szczęsnego, B. Mytych i M. Bogdanowskiej. Recenzentami naukowymi kolejnych tomów byli: M. Kalinowska, J. Sawicka, A. Fiut, L. Wiśniewska. Te cztery woluminy stanowią zrab działalność „szkoły”: w sumie 1000 stron druku, 53 teksty, 40 autorów, w tym 34 związanych z UŚ i 6 gości (także z Francji i USA)¹. Dopelnieniem była finalizowana równolegle moja książka *Mały Mickiewicz. Studia mikrologiczne* (Katowice 2003), a także seria dokonanych wtedy translacji (drukem ukazały się przekłady R. Barthes’a i G. Bachelarda)². Za końcową cezurę uznaję rok 2005, lecz kilku autorów najmocniej związanych z serią budowało „na boku” własną wizję mikrologii, czego efekty ogłaszali jeszcze długo później. Janusz Ryba, koneser oświeceniowych „bibelotów”, wydał swoje w filigranowe eseje w *Uwodzicielskim obliczu oświecenia* (Katowice 2002). Beata Mytych studia nad śladem i tropem włączyła do „łowieckiej” monografii *Poetyka i łowy. O idei dawnego polowania w literaturze XIX wieku* (Katowice 2004). Aleksandra Kunce „urok mikrologii” przeniosła na teren kulturoznawstwa, gdzie przedstawiła „puentylistyczny” traktat: *Antropologia punktów. Rozważania przy tekstach Ryszarda Kapuścińskiego* (Katowice 2008). Wioletta Bojda, autorka programowej *Historii miniatury*, ze znacznym poślizgiem opublikowała monografię *Anny Świrszczyńskiej odkrywanie rzeczywistości* (Katowice 2015), której część środkowa (140 stron) poświęcona została miniaturze. Zbigniew Kadłubek i Mariusz Jochemczyk wytrwale realizują własne projekty silezjologiczne i oikologiczne, ale zajmując się śląską „mniejszością”, mają poczucie mikrologicznych inspiracji³. Odmienną retoryką posługuje się Iwona Gralewicz-Wolny,

¹ Oto lista autorów: M. Bąk, W. Bojda, E. Buksa, R. Cudak, J. Dembińska-Pawelec, M. Dziaczko, A. Dziadek, P. Fast, W. Forajter, T. Głogowski, I. Gralewicz-Wolny, E. Grodzka-Łopuszyńska, R. Grześkowiak, E. Hurnikowa, P. Jędrzejko, M. Jochemczyk, Z. Kadłubek, J. Kisiel, A. Kołodziej, R. Koropeczyj, A. Kunce, J. Leociak, P. Michałowski, K. Mokry, B. Mytych, A. Nawarecki, J. Olejniczak, M. Nowotna, D. Noras, U. Paździor, M. Piotrowiak, J. Różyc-Molenda, J. Ryba, T. Stępień, A. Szawerna Dyrszka, M. Szczęśny, B. Szargot, M. Szargot, A. Węgrzyniak, S. Zajac.

² Por. R. Barthes, *Mitologie*, przeł. A. Dziadek, Warszawa 2000; G. Bachelard, *Miniatura*, przeł. K. Mokry, T. Markiewka „Literatura na Świecie” 1999, nr 9.

³ *Kwiatki świętego Franciszka z Asyżu*, przeł. L. Staff, Warszawa 1959, s. 353.

publicznie ganiąc kolegów-mikrologów za lekceważenie literatury dla dzieci, autorka *Uwolnić Pippi* (wspólnie z B. Mytych-Forajter) nadrabia dziś z nawiązką owe „dziecinne” zaniedbania⁴. Ostatnim przykładem ciągłości jawi się zbiorowy tom: *Balaghan. Mikroświaty i nanohistorie* (red. M. Jochemczyk, M. Kokoszka, B. Mytych-Forajter, Katowice 2015). Książka opublikowana dziesięć lat po zamknięciu mikrologicznej serii stanowi jakby jej sentymentalną reaktywację. Przynosi m.in. teksty 17 autorów publikujących niegdyś w *Miniaturze i mikrologii*, obok „weteranów” pojawiają się nowi badacze „zanikania” i „uchyłków” – czyżby rosła generacja nanoekspertów?

Miniatura i mikrologia literacka

Wracam do kluczowej serii wydawniczej; jej trzon autorski stanowiły osoby zatrudnione w Zakładzie Teorii Literatury – uczniowie Ireneusza Opackiego. Jeśli o tym pamiętać, to w „śląskiej mikrologii” można zobaczyć kontynuację, a może tylko odnogę, szkoły „sztuki interpretacji”, założonej przez naszego Mistrza w połowie lat 70. XX w. Konieczne jest zastrzeżenie, że Opacki nie przepadał za tym, co malutkie, ścieśnione, piskliwe; jako wybitny interpretator romantycznych arcydzieł zwykł dystansować się wobec estetycznych ograniczeń poprzedniej epoki – sentymentalnej emocjonalności, rokokowych perwersji czy klasycystycznej pedanterii. Ale wykłady i artykuły lubił zaczynać od prezentacji zjawisk z pozoru błahych lub banalnych, jak choćby „brązowniczy” wierszyk Lechonia (*Śmierć Mickiewicza*), nowelka Prusa *Z legend dawnego Egiptu* (skromna przymiarka do *Faraona*) albo epilog do *Pana Tadeusza* (kłopotliwy dodatek do epopei, dawniej pomijany przez wydawców)⁵. W toku interpretacji owe teksty pomniejsze ni stąd, ni zowąd zyskiwały blask autentycznej wielkości, Opacki wywoływał efekt wzniosłości, brawurowo posługując się dialektyką tego, co wielkie i małe. W tym momencie warto przypomnieć, że jego nauczycielem był Czesław Zgorzelski, autor pionierskich studiów poświęconych miniaturom Słowackiego i Mickiewicza, w których obsesyjnie próbował zrozumieć tajemnicę potężnego oddziaływania lirycznych drobiny, fragmentów i strzępów (oglądanych z docieklivością formalistą)⁶.

Nic dziwnego, że mając takich nauczycieli, preferowaliśmy teksty interpretacyjne poświęcone polskiej poezji; w naszym „czteroksięgu” znalazły się bloki monograficzne poświęcone Mickiewiczowi i Leśmianowi, trzy studia o Białoszewskim i seria szkiców, których bohaterami byli poeci XX wieku (kolejno: Grochowiak, Barańczak, Pawlikowska, Sztaudynger, Wojacek, Wat, Bujnicki, Kamińska, Miciński, Szymborska, Baczyński, Różewicz, Zagajewski, Rymkiewicz). A jeśli prozaicy, to bliżsi modelu prozy poetyckiej, zaczynając od Haupta i Schulza (po dwa szkice), potem Gombrowicz, Tyrmand i Huelle. Obok tekstów analitycznych i historycznych pojawia się kilka prób teoretycznych, szczególnie istotne są prezentacje klasyków: *Sztuka mikrolektury Rolanda Barthes'a* (A. Dziadek), *Mikroskopia Romana Jakobsona* oraz *Przyziemne intuicje. Carlo Ginzburga „Znaki, oznaki, poszlaki”* (B. Mytych). Wykraczaliśmy poza literaturę rodzimą w stronę rzymskiego antyku (Z. Kadłubek, E. Buksa), literatury angielskiej (P. Ję-

⁴ Por. *Czarne krasnoludki. Zamiast wstępu... Z Aleksandrem Nawareckim rozmawiają Beata Mytych-Forajter i Iwona Gralewicz-Wolny*, [w:] *Par Coeur. Twórczość dla dzieci i młodzieży raz jeszcze*, Katowice 2016, s.19-20.

⁵ Więcej na ten temat pisałem w: *Skarb w Srebrnym Jeziorze. O sztuce retorycznej Ireneusza Opackiego*, [w:] *Znajomym gościńcem. Prace ofiarowane Profesorowi Ireneuszowi Opackiemu*, red. T. Sławek, Katowice 1993, s. 181-190.

⁶ Portret lubelskiego mikrologa próbowałem nakreślić w szkicu: *Dumania w dzień odjazdu. O tonie elegijnym Czesława Zgorzelskiego*, [w:] *Polonista na katedrze*, red. M. Łukaszuk, Lublin 2017 [w druku].

drzejko), francuskiej (J. Ryba, M. Nowotna), rosyjskiej (P. Fast) i austriackiej (E. Hurnikowa); a były też transkontynentalne wycieczki – do Ameryki i Japonii (A. Kunce). Ta ostatnia autorka włączyła w krąg refleksji świat kina, K. Mokry grafikę, J. Leociak – fotografię. Wśród nielicznych gości spoza UŚ warto podkreślić udział Romana Koropecy'ego. Amerykański autor monumentalnej biografii (*Adam Mickiewicz. The Life of a Romantic*, Ithaca-London 2008) dał nam studium o „robakach” w *Panu Tadeuszu*, z którym koresponduje *Pchła – zapomniany temat erotyczny dawnej poezji*, ekscentryczna rozprawka Radosława Grześkowiaka zapowiadająca jego zookrytyczną monografię (*Amor Curiosus*, Gdańsk 2013). Cieszy też obecność prekursorów rodzimej mikrologii: Piotra Michałowskiego, jako autora *Miniatury poetyckiej* (Szczecin 1999) oraz Jacka Leociaka, współautora [wspólnie z B. Engelking], mikrohistorycznej „encyklopedii”: *Getto warszawskie. Przewodnik po nieistniejącym mieście* (Warszawa 1997).

Co to jest mikrologia?

W serii czterech tomów znalazły się też trzy moje wypowiedzi programowe, komentujące kolejne fazy „mikrologicznej” przygody – od wstępnych założeń, przez próbę opisanego zjawiska, po finalne podsumowanie i zamknięcie. Inicjalna wypowiedź (*Mikrologia, genologia, miniatura*)⁷ pierwotnie przygotowana została na sesję genologiczną, stąd punktem wyjścia były elementarne pytania – czy gatunki można pomniejszać? Czy sensowny jest podział na „duże” i „małe”? Wbrew pozorom kwestie dotyczące skali są trudne i podstępne (nawet dla inżynierów). Jedyne badacz „tekstów o małej pojemności”, Jan Trzynałowski, pisząc *Małe formy literackie* (1977) zatrzymał się na poziomie opisu i ogólnym wrażeniu, że cywilizacyjne przyspieszenie dyktuje skrótowność i zwięźłość form. Subtelniejszy autor *Miniatur poetyckich* skupił się na liryce, słusznie eksponując kategorię „miniatury”, ale uwadze Michałowskiego uszła etymologia tytułowego terminu, który wbrew pozorom nie wywodzi się od łacińskiego przymiotnika *minimus* (mały), lecz od „minii” (tlenek ołowiu), czerwonego barwnika, którym średniowieczni miniatorzy wypisywali najważniejsze partie tekstu, teologiczne pojęcia, ważne myśli i symbole. Gotycka miniatura, nie oznaczała dziełka o skromnych rozmiarach, lecz – istotność, a nawet wyjątkowość samego komunikatu. Zaskakująca wymowa tego terminu jest sygnałem, że myślenie o tym, co miniaturowe cechuje subtelność, nieuchwytność, a nawet paradoksalność. Ten wątek doczekał się rozwinięcia we *Wstępie* do drugiego tomu, gdzie próbie definicji wymykało się pojęcie *mikrologii*: „nie mamy władzy nad tym słowem bliskim neologizmu, nie wiemy jak jest rozumiane, ani czym będzie w przyszłości”⁸. Ale miałem wtedy pewność, że nie chodzi tu o „nową metodę” (bo ani nowa, ani metodyczna); wymiar „mikro” można odkryć niemal w każdej teorii, we wszelkich aktach docieklivej obserwacji czy analizy – „I ty możesz zostać mikrologiem!”. Po tak demokratycznym i gościnnym otwarciu pojawiły się obawy przed łatwością, a nawet trywializacją naszych praktyk, stąd ostrzejszy ton eseju wieńczącego cykl – *Czarna mikrologia*. W tytule słychać echo lektury Czaplińskiego, ale skala mikro nie łączy się tutaj ze śmiercią, lecz ze wzniosłością sztuki nowoczesnej (J.-F. Lyotard), a także z codziennością, która „Ma wymiar drobny. Częstotliwość dużą. Jest niezauważalna” (J. Brach-Czaina). Trzeci aspekt to technika, kontekst absolutnie podstawowy, choć dotąd pomijany; a przecież wszystko zaczęło

⁷ Por. A. Nawarecki, *Mikrologia, genologia, miniatura*, [w:] *Miniatura i mikrologia literacka*, red. A. Nawarecki, Katowice 2000, s. 9-28.

⁸ A. Nawarecki, wstęp do: *Miniatura i mikrologia literacka*, t. 2, red. A. Nawarecki, Katowice 2002, s. 8.

od mikroskopu (odsłaniającego otchłań mikrokosmosu), zaś kończy potęgą coraz nowszych i doskonalszych nanotechnologii. Mikrologia w stylu *noir* odsłania jakąś grozę i brutalność; może był to efekt uboczny moich utarczek z „wielkością” Mickiewicza, bo czy poloniście godzi się „pomniejszać” wieszczą?

W tym momencie wracam do pierwszego szkicu z tomu *Mały Mickiewicz*, w którym krytycy najchętniej dostrzegali wykładnię mikrologii. Michał Paweł Markowski jej dominantę zobaczył w romantycznej aurze (tajemniczej i baśniowej), której patronować powinien – co zaskakujące – duet filozofów Benjamin / Adorno, wraz z przesłaniem: „mikrologia jest dla metafizyki ocaleniem przed zakusami myśli łąpczywej”⁹. Beata Gontarz skłonna była tu raczej widzieć „domorośły odpowiednik czy prywatny wariant dekonstrukcji”, a jako patronów Derridę i Hilisa Millera¹⁰.

Bóg jest mały

We wspomnianych projektach obok autorytetów filozoficznych przywoływałem też teologów: od Pseudo-Dionizego po św. Teresę z Lisieux (Małą Tereskę), która w roku 1997 została ogłoszona doktorem Kościoła, jednak wątek teologiczny, a raczej kryptoteologiczny, nie doczekał się rezonansu. Z tym większym zdziwieniem odnotowuję zdarzenie, jakie miało miejsce na terenie województwa śląskiego (bo administracyjnie należy do niego Częstochowa), gdzie 17 sierpnia 2016 r. świętowano jubileusz 1050. rocznicy chrztu Polski. Tę wielką uroczystość religijno-państwową obchodzono na Jasnej Górze z monumentalnym rozmachem; z udziałem episkopatu, prezydenta, rządu, parlamentarzystów, korpusu dyplomatycznego, kilkuset tysięcy wiernych i dziennikarzy z całego świata akredytowanych na Światowe Dni Młodzieży. Najważniejszy gość, papież Franciszek, wygłosił okolicznościową homilię, której chciałem przyrzeć się bliżej, także dlatego, że przeszła bez echa. Być może zaważył przewodni motyw, przymiotnik *piccolo*, powtórzony co najmniej dziesięciokrotnie¹¹. Intensywna obecność słowa „mały” wzmocniona podobnymi epitetami (prosty, zwyczajny, skromny, cichy, dyskretny), tak dalece bardzo zdominowała homilię, że zabrakło w niej wielkiej historii (nawet Mieszka i Dąbrowki, których dziejową rolę zajęły nasze „matki i babcie”). Spośród narodowego Panteonu pojawili się tylko Faustyna Kowalską i Karol Wojtyła, jako pokorni głosiciele tajemnicy Miłosierdzia usytuowani w kręgu „maluczkich” (Jan Paweł Wielki – jako „skromny i cichy” święty!) Ale nie może być inaczej, skoro „objawienia się Boga ma zawsze miejsce w małości”; największe wydarzenie – boskie wcielenie w człowieka – nie dokonało się tryumfalnie, lecz w sposób niezauważalny dla świata. Pan „jest najmniejszym z nasion” (Mk 4,31), był też małym dzieckiem, zaś pierwsze objawienie boskości, przemiana wody w wino, okazało się „prostym cudem”, tym skromniejszym, że wydarzył się w przestrzeni „małej wioski”, wśród biednych, anonimowych ludzi. I właśnie „prosty cud” (to oksymoron!) obrał papież za temat jubileuszowej homilii, gdyż tego dnia w Częstochowie działo się to samo co w Kanie (nie inaczej musiało być na dworze Piastów) – wesoło, wśród rodziny i przyjaciół, za stołem, przy winie: „Bóg zbawia stając się małym, bliskim i konkretnym. Przede wszystkim Bóg czyni się małym”.

⁹ Por. M.P. Markowski, *Miłe/Małe*, „Tygodnik Powszechny” 2004, nr 44, s. 13.

¹⁰B. Gontarz, *Dekonstruowanie Mickiewicza*, [w:] Adam Mickiewicz. Dwa wieki kultury polskiej, red. K. Maciąg, M. Stanisławski, Rzeszów 2007, s. 570.

¹¹Cyt. za: *Wszystkie wystąpienia papieża Franciszka w Polsce*, <www.deon.pl> [dostęp: 30.06.2017].

Zaskakująca przemowa, jej korzenie oczywiście tkwią w ewangelii, komentowanej radykalnie w apoftegmaty ojców pustyni, a potem przez teologię negatywną. Drugie źródło to myśl św. Franciszka, apologety „braci mniejszych”, co zrozumiałe w wypadku papieża, który obrał imię Biedaczyny z Asyżu. Wreszcie kontekst jezuicki, dotyczący osobistej mikrologii św. Ignacego, której istotę wyrażać ma napis rzekomo wyryty na jego grobie: „Non coerceri maximo contineri tamen a minimo, divinum est” (Nie dać się ograniczyć nawet przez to, co największe, a jednak zawierać się w tym, co najmniejsze – Boska to rzecz). Autorem tej sentencji nie jest Loyola; to zakonny apokryf spopularyzowany przez Hölderlina, który obrał go za motto poematu *Hyperion*¹². Papież Bergoglio dobrze zna ten fragment, cytował go publicznie, także w wersji Hölderlinowskiej, w oryginale i z pamięci. Nauczyć się na pamięć, znaczy to samo, co „wziąć sobie do serca”, dopowiada Derrida, myśląc o poemacie, który powinien być serdecznie uwewnętrzniony, połknięty, zwinięty w kłębek¹³. „Poemat powinien być krótki, z natury swej eliptyczny”, zaś Bóg objawia się mały.

Czy mikrologia jest innowacyjna?

Kontekst teologiczny, a bardziej może religijny i dewocyjny warto dopełnić, czy skontrastować, perspektywą współczesnej nauki. Istotne pytanie o „innowacyjność śląskiej mikrologii” postawiła bowiem ostatnio Ewelina Suszek; w swoim obszernym i dociekliwym studium zastanawia się nawet „czy ma szansę stać się modną praktyką interpretacyjną”¹⁴? Tę kwestię rozważa w świetle teorii Wallensteina („nowatorstwo przywilejem centrum”) i „peryferyjnej” koncepcji Floridy, lecz z za kryterium rozstrzygające uznała innowacyjność zdefiniowaną przez Ryszarda Nycza, której pierwszym warunkiem jest „oryginalne rozwiązanie istotnego merytorycznie problemu”, drugim „wypracowanie powtarzalnej procedury”, trzecim osadzenie „w sposobie, który prowadzi do odkrycia pola problemowego”, a wreszcie – „zainicjowanie nowej dziedziny”.

Sporo argumentów przemawia za, ale nie do końca, bo sami mikrolodzy uchylają się od przywileju pionierstwa: „Próbowaliśmy tylko zintegrować ‘mikropoetykę’ Gastona Bachelarda, ‘mikrolekturę’ Jeana-Pierr’a Richarda, Jakobsonowską ‘mikroskopię’ i Barthesowską teorię *punctum* oraz inne jeszcze koncepcje ‘mikropoetyki’ czy ‘fenomenologii mikroskopowej’, spotykane na pograniczu krytyki literackiej i filozofii – w pismach Waltera Benjamina, Theodora Adorno, Jacques’a Derridy, Jean-Francois Lyotarda”¹⁵. Suszek w tym wyznaniu dopatruje się „intrygującej fuzji, zaskakującej hybrydy, innowacyjnego często połączenia modnych często tendencji”; podobne sojusze między humanistyką i naukami ścisłymi zdarzają się nawet w Polsce, „ale naukowy tryumf odnieśli mikrobiolodzy, mikrofizycy i mikroekonomiści”¹⁶. Badaczka docenia innowacyjny wysiłek przeniesienia tej inspiracji w obręb literaturoznawstwa, ale zauważa też dekonstrukcyjną kontrę, programową niechęć do powtarzania sprawdzonej procedury, hołdowanie raczej duchowi inwencji niż powtarzalnej innowacji. Dlatego

¹²Por. M. Bednarz, *Sekret osobowości św. Ignacego Loyoli*, [w:] I. Loyola, *Pisma wybrane. Komentarze*, t. 2, Kraków 1968, s. 570; A. Spadero, *Ignacjańskie korzenie reformy Kościoła papieża Franciszka*, przeł. J. Poznański, „Posłaniec Serca Jezusowego” 2016, nr 8.

¹³J. Derrida, *Che cos’è la poesia?*, przeł. M.P. Markowski, „Literatura na Świecie” 1998, nr 11-12, s. 156.

¹⁴E. Suszek, *Moda na małe? Innowacyjność śląskiej mikrologii literackiej*, „Postscriptum Polonistyczne” 2016, nr 1, s. 179-191.

¹⁵A. Nawarecki, *Mały Mickiewicz*, Katowice 2003, s. 11.

¹⁶E. Suszek, *Moda na małe?...*, s. 180.

za kryterium jej wdrożenia próbuje uznać ważny dla humanistyki status „mody intelektualnej”, ale i tu pojawiają się rozterki, bo naśladowców śląskiego „mikro” znajduje w Kielcach, ale trudniej ich wypatrzeć w Krakowie¹⁷.

Do rozważań nad innowacyjnością naszej mikrologii dodałbym argument pojawiający się w studiach E. Rogersa i innych badaczy innowacyjnych dyfuzji, przekonanych, że ich istotę doskonale wyraża opinia Schopenhauera dotycząca trzech faz poznawania prawdy: „Z początku uznaje się ją za absurd. Potem budzi silny sprzeciw. W końcu staje się czymś oczywistym”¹⁸. A skoro tak, to miło mi donieść, że założycielski tekst *Mikrologia, genologia, miniatura*, wygłoszony na XXIX Konferencji Teoretycznoliterackiej (zorganizowanej przez mój macierzysty Zakład i Pracownię Poetyki Historycznej IBL PAN 17-22 IX 1999 w Cieszynie), nie został dopuszczony do druku w pokonferencyjnym tomie *Genologia dzisiaj* (red. W. Bolecki, I. Opacki, Warszawa 2000). Nie udało mi się uzyskać dostępu do recenzji, ale pochlebiam sobie przypuszczeniem, że referat wydał się absurdalny i wywołał sprzeciw.

Mikropoetyckie początki

Skoro rozpiera mnie pycha „inicjatora” śląskiej mikrologii, to na tej fali spróbuję wskazać początkowy impuls. Pierwszym terminem, zapewne przejętym od Bachelarda lub Bachtina była „mikropoetyka”. Nie było to natchnienie, raczej pochylenie, bo wszelka działalność mikro-poetycka jest przyziemna; w stylu franciszkańskim robimy to, „schylając głowę, by brzuchem chodzić po ziemi”, a wedle filologicznej reguły – z nosem w papierach¹⁹. Dla Zgorzelskiego, założycielskim momentem mikrologicznym, zdaje się spotkanie z rękopisem liryków lozańskich – nieczytelnie zabazgrany arkusikiem, sponiewieranym świstkiem, na który trafiły najpiękniejsze wiersze Mickiewicza (*de facto* tylko fragmenty). Sam doświadczyłem podobnych emocji, rachując lozańskie kropki i przecinki, ale wcześniej zaskoczyły mnie wiersze księdza Baki wyczytane z jedyne go zachowanego egzemplarza *Uwag śmierci niechybnej* (1766). Kontakt z dotkliwie zaczytanym druczkiem jarmarcznym, dawał pewność, że pierwodruk stanowczo różni się od powszechnie znanej wersji tekstu (anonimowa edycja *Uwag* z roku 1807). W oryginale wileński jezuita układał swe wiersze w formie regularnej strofy (8+8+6+6):

Za igraszkę śmierć poczyta,
Gdy z grzybami rydze chwytą:
Na dęby ma zęby,
Na szczepy ma sklepy.
Cny młodziku migdaliku,
Czerstwy rydzu ślepowidzu,
Kwiat mdleje, więdnije.
Być w kresie, Czerkiesie²⁰.

¹⁷Suszek wskazuje przypadek recepcji śląskiej mikrologii (A. Wileczek, *Świadectwa – ślady – znaki. Lapidarium jako strategia formy*, Kielce 2010) i jej pominięcia (A. Zawadzki, *Obraz i ślad*, Kraków 2014).

¹⁸Cyt. za: A. Buchowski, J. Strycharz, *Innowacja i komercjalizacja wiedzy a nauki społeczne*, [w:] *Nauki społeczne a komercjalizacja wiedzy. Jak humaniści tworzą innowacje dla gospodarki i społeczeństwa*, red. S. Rudnicki, Kraków 2013, s. 22.

¹⁹Por. M. Jochemczyk, *Wobec tradycji. Śląskie szkice oikologiczne*, Katowice 2015; Z. Kadłubek, *Bezbronne myśli. Eseje i inne pisma o Górnym Śląsku*, Katowice 2016.

²⁰J. Baka, *Uwagi*, oprac. A. Czyż, A. Nawarecki, Lublin 2000, s. 62.

Tymczasem nowy wydawca, satyryk Julian Korsak, chcąc uzyskać komiczny efekt, rozpiął ten ośmiowiersz na serię kadłubowych wersów:

Za igraszkę śmierć poczyta,
Gdy z grzybami rydze chwyta:
Na dęby
Ma zęby,
Na szczepy
Ma sklepy.
Cny młodziku
Migdaliku
Czerstwy rydzu,
Ślepowidzu²¹.

W ten oto sposób osiemnastowieczny rymopis stał się autorem „tasiemcowych” wierszy przypominających niekiedy awangardowe „schodki”. Zmistyfikowany Baka używał nie tylko unikatowych czterozgłoskowców, ale też miary trójwersowej – niestosowanej w polskiej wersyfikacji. Jego słynny „kusy” wiersz, nazywany też „siekańcem”, uwydatniony hałaśliwym rymem okazał się poetyckim skandalem, budził wesołość lub pogardę, tym większą, że podrygujące wierszyki mówiły wyłącznie o śmierci i umieraniu. Baka wkrótce zyskał opinię najgorszego grafomana polskiej literatury, potem dziwaka, którym fascynowali się romantycy (Mickiewicz, Syrokomla, Krasiński), zaś dla poetów nowoczesnych (Pawlikowska, Wat, Czechowicz, Miłosz, Twardowski, Rymkiewicz) stał się poetą absolutnie fenomenalnym.

Nie byłoby legendy Baki, ani przemiany wierszoklety w geniusza, gdyby jego strofika i wersyfikacja nie zostały „posiekane” na miazgę. I właśnie to mikropoetyckie wydarzenie w skali zwrotki, wersu i rymu przyniosło skutki wręcz niewyobrażalne! W kontekście Bakowskiej „umieranki” widać dojmująco, że mikrologia nie ogranicza się do małości, niemniej ważny jest aspekt degradacji, odrzucenia, a nawet wstrętu (status fragmentów, ułamków, okruchów, resztek, odpadów, odchodów, ochłapów itp.) W perspektywie filologa najważniejsze będzie jednak skupienie na graficznym, morfologicznym czy stylistycznym detalu, bo to otwiera oczy na świat, nie tylko świat literatury.

²¹Baka odrodzony. Uwagi o śmierci niechybnej wszystkim pospolitej, oprac. W. Syrokomla, Wilno 1855, s. 96-97.

SŁOWA KLUCZOWE:

m i k r o l o g i a

ABSTRAKT:

Tekst przypomina historię badań „mikrologicznych” na Uniwersytecie Śląskim w Katowicach: 3 tomy zbiorowe *Miniatury i mikrologii literackiej* 2000-2003; *Skala mikro w badaniach literackich* (2005) i książkę redaktora cyklu A. Nawareckiego *Mały Mickiewicz* (2003) oraz monografie J. Ryby, B. Mytych, A. Kunce, W. Bojdy. W serii uczestniczyło 40 autorów, studia nad tym, co drobne, znikome i wzgardzone patronują mistrzowie „sztuki interpretacji” I. Opacki i Cz. Zgorzelski. Szkoła śląska porównywana jest z poznańską (E. Domańska, P. Czapliński), rozważa się jej innowacyjny charakter, zakorzenienie regionalne i prowincjonalne, początkowy impuls filologiczny („mikropoetyka” Baki) oraz konteksty historyczne, polityczne, religijne (teologia *piccolo* papieża Franciszka).

SILEZJOLOGIA

mikropoetyka

NOTA O AUTORZE:

Aleksander Nawarecki – prof. dr hab., kierownik Zakładu Teorii Literatury na Uniwersytecie Śląskim; badacz osobliwości, edytor i komentator poezji ks. Baki (*Czarny karnawał*, Wrocław 1991), autor prac o roślinach i zwierzętach w literaturze (*Pokrzywa*, Chorzów-Sosnowiec 1996), o przedmiotach (*Paraferalia*, Katowice 2014), esejów Mickiewiczowskich (*Mały Mickiewicz*, Katowice 2003) i silezjologicznych (*Lajerman*, Gdańsk 2011). Współautor podręcznika *Przeszłość to dziś* (Warszawa 2003), redaktor serii *Miniatura i mikrologia literacka* (Katowice 2000-2003) oraz *Historycznego słownika terminów literackich* (w przygotowaniu).

„Patrzeć ciemności. Ubyć”:

od mikropoetyki do mikropolityki i z powrotem (o metodzie)

Jakub Skurtys

Mikroskopia: doświadczanie widzenia

[S]łà to jakby poprzerywane pierścienie, z których każdy może nawlec na siebie dowolny inny.
Każdy pierścień albo każde plateau ma mieć swój klimat, ton, własne brzmienie.

Gilles Deleuze o kompozycji *Tysiąca plateau*¹

Chciałbym zacząć refleksję od przypomnienia pewnej książki dla młodzieży, napisanej przed przeszło sześćdziesięcioma laty przez cenionego niegdyś popularyzatora nauki Tadeusza Unkiewicza, pierwszego redaktora „Problemów”. Mam na myśli *Podróże mikrokosmiczne prof. Rembowskiego* (I wyd. 1956, II wyd. 1962), króciutką historię z pogranicza nauki, fantastyki i powieści przygodowej, utrzymaną w Verne’owskim duchu, wprost powołującą się zresztą na patronat autora *20 tysięcy mil podmorskiej żeglugi*. Rzecz dotyczy tytułowych „podróży mikrokosmicznych”, których podejmują się profesor biologii i polski wynalazca Jan Rembowski oraz jego młodszy kompan i siostrzeniec, piętnastoletni Syga. Jako że podróże są „mikrokosmiczne”, wyprawy dotyczyć muszą właśnie tego, co małe, miniaturowe, odpowiadają tym samym na co najmniej trzy wieki marzeń o zgłębieniu tajemnic mikroświata: świata na poziomie wirusów, bakterii i życia komórkowego.

¹ G. Deleuze, *Negocjacje 1972–1990*, przeł. M. Herer, Wrocław 2007, s. 37.

Niezwykła jest tu jednak sama technologia podróży: Rembowski konstruuje urządzenie, które nazywa „fizjoskopem”, będące odpowiednikiem wirtualnego, połączonego z organizmem mikroskopu, pozwalającego aktywnie wpatrywać się w świat komórkowy, ale również poruszać się po nim. Działanie urządzenia zostaje szczegółowo wyjaśnione czytelnikowi na pierwszych stronach, a w samej zasadzie przeplata się popularnonaukowa metoda i czysta fantastyka. Fizjoskop nie zmniejsza bowiem człowieka, jak choćby wynalazek Wayne’a Szalinskiego ze słynnego filmu *Honey, I Shrunk the Kids* (1989), ale przez odwrócenie odbić zmniejsza „jego widzenie”:

teraz zaś wyjaśniam tylko – tłumaczy profesor młodemu asystentowi przed pierwszą podróżą – że celem moim było zmniejszyć widzenie człowieka, zmniejszyć je tak, by widział na przykład bakterię z punktu widzenia bakterii, a więc tak, jakby człowiek był sam istotą należącą do tamtego „światka”. Ale nie zadowolilem się sytuacją obserwatora nieruchomo tkwiącego w jednym miejscu. Trzeba było jeszcze coś uczynić. Należało uzyskać swobodę ruchu².

Opracowano zatem zewnętrzny system sterowania za pomocą prototypu współczesnego joysticka oraz otulinę, która pozwala zamknąć mikroorganiczne, sztuczne oko, przejmujące od tej pory władzę nad aparatem poznawczym podróżnika. Z zewnątrz wygląda to dziwnie: badacz, ubrany w wielki hełm, łączący go z mikroskopem, siedzi nieruchomo przy maszynie, tymczasem gdzieś tam, w mikroświecie, w magnetycznym skafandrze Elmis (skrót od elektro-mikro-skaфу) podróżuje jego „trzecie oko”, wystawione na wszelkie niebezpieczeństwa kolizji, pęknięć i konfliktów z innymi organizmami.

Historia jest niebanalna i wykracza poza ramy dziecięcej opowieści, zwłaszcza gdy pomyślimy o okulocentrycznych fantazjach nowoczesności: oko oddzielone od ciała, protetyczne, zmniejszone do rozmiaru pojedynczej komórki, podróżuje przez organiczne przestrzenie, wpatrując się w to, co na ogół skryte w mrokach, w samo Wnętrze³. Z głową schowaną w hełmach, „podróżnicy mikrokosmiczni” do złudzenia przypominają ponadto współczesnego człowieka, zanurzonego w wirtualnej rzeczywistości, z nieco przerośniętą wersją Oculus Rift na głowie (czyżby byli ponowoczesną aktualizacją figury acefalicznej?). To, co wydaje się jednak najbardziej interesujące w fizjoskopie, to nie jego zdolność do „powiększania” świata czy „pomniejszania widzenia”, ale wrażenie pełnej immersji, którą stwarza. „Widzę... widzę... widzę...” – zachwyca się na początku Syga – „Jestem w wodzie... Jakby w wodzie... Mam zupełnie uczucie, jakby mnie otaczała...”⁴.

Można się w takim odczuciu zatracić, i ten los spotyka oczywiście młodego bohatera, który miast słuchać ostrzeżeń profesora, decyduje się na samodzielną wyprawę w niebezpieczną mikroprzestrzeń. Mikroskopu nie można uszkodzić z zewnątrz, jest bowiem chroniony przed przypadkowymi ruchami ludzkiego ciała, ale uszkodzeniu od wewnątrz, w mikroświecie, może ulec Elmis, np. zderzając się z innymi obiektami czy organizmami. I jak to bywa w przypadku pełnej immersji, pęknięcie sztucznego oka skończyć się musi wysłaniem fałszywych

² T. Unkiewicz, *Podróże mikrolologiczne profesora Rembowskiego*, wyd. 2, Warszawa 1962, s. 8.

³ Na temat tych i podobnych fantazji nowoczesności, por. T. Swoboda, *Historie oka: Bataille, Leiris, Artaud, Blanchot*, Gdańsk 2010; por. też J. Momro, *Widmontologie nowoczesności. Genezy*, Warszawa 2014, s. 11-19.

⁴ T. Unkiewicz, *Podróże...*, s. 12.

impulsów nerwowych do mózgu, które zaburzają właściwe funkcjonowanie ludzkich organów (to dopiero fascynująca płaszczyzna dla Gilles'a Deleuze'a, który jeszcze w tym tekście wystąpi kilkakrotnie). Dlatego „podróże mikrokosmiczne” są – jak ostrzega profesor – śmiertelnie niebezpieczne. Syga nieomal przypłaca nieroztropną wyprawę śmiercią, i choć ostatecznie udaje się go uratować, na zawsze traci ostrość widzenia w jednym oku. To tylko przypadek, kara za nieusłuchanie starszych, za nieroztropność, czy może iście biblijna alegoria piętna, odpowiednik przetrąconego biodra Jakuba (Rdz 32:25)?

A jednak tę niewinną, edukacyjną historyjkę z morałem rozpoczyna nie tyle groza, ile zapewnienie o nieemożliwej pasji i nieustępliwości badaczy, o cenie, którą gotowi są ponieść w imię spojrzenia „w głąb”:

Jan Rembowski i młodziutki Syga nie oddaliby tej przygody za żadne skarby świata; co więcej – przygotowują się do nowych wypraw w głąb małego świata, w głąb kropli wody, aby zbadać życie i prawa owego małego kosmosu. A czynią to nieustraszenie mimo dramatycznych, a nawet tragicznych niebezpieczeństw i przeżyć, które zazdrosna o swe tajemnice natura postawiła na ich drodze⁵.

Mikrologia: teoria przeoczeń

Orfeusz potrafi wszystko, z wyjątkiem przyglądania się temu „punktowi” wprost, z wyjątkiem przyglądania się centrum nocy w samej nocy.

M. Blanchot⁶

W roku 2001, na przełomie nowego milenium, Aleksander Nawarecki zorganizował na Uniwersytecie Śląskim mikrologiczną konferencję, a następnie rozpoczął redagowanie serii pod wspólnym tytułem *Miniatura i mikrologia literacka* (trzy tomy)⁷, w 2005 roku podsumował zaś książką *Skala mikro w badaniach literackich*⁸. Tam też po raz pierwszy spotkałem się z tak wyraźnie postawionym zagadnieniem „mikropoetyki”.

Nie chciałbym – pisał Nawarecki w jednej z przedmów – sugerować błędnie, że badania nad literackim zjawiskiem typu „mini” i „mikro” narodziły się na Śląsku na przełomie trzeciego tysiąclecia, gdyż chodzi o tendencję żywą w humanistyce minionego półwiecza. Próbowaliśmy tylko zintegrować „mikrokrytykę” Gastona Bachelarda, „mikrolekturę” Jeana-Pierre'a Richarda, Jakobsonowską „mikroskopię” i Barthes'owską teorię *punctum* oraz inne jeszcze koncepcje „mikropoetyki” czy „fenomenologii mikroskopowej”, spotykane na pograniczu krytyki literackiej i filozofii – w pismach Waltera Benjamina, Theodora Adorno, Jacques'a Derridy, Jean-François Lyotarda⁹.

⁵ Tamże, s. 3.

⁶ M. Blanchot, *Spojrzenie Orfeusza*, przeł. M.P. Markowski, „Literatura na Świecie” 1996, nr 10, s. 36.

⁷ *Miniatura i mikrologia literacka*, red. A. Nawarecki, t. 1, 2000, t. 2, 2001, t. 3, 2003 – w kolejnych przypisach opisuję skrótem MiM, z podaniem tomu.

⁸ *Skala mikro w badaniach literackich*, red. A. Nawarecki, Katowice 2005.

⁹ A. Nawarecki, *Mały Mickiewicz. Studia mikrologiczne*, Katowice 2003, s. 11.

W podobnym czasie ukazało się u nas pierwsze wydanie *Mikrohistorii* Ewy Domańskiej (1999)¹⁰, „mikrologiczne” studia Przemysława Czaplińskiego (*Mikrologi ze śmiercią*, 2001)¹¹ oraz *Miniatura poetycka* Piotra Michałowskiego (1999)¹², a wszystkiemu patronowały na rodzimym gruncie *Szczeliny istnienia* Jolanty Brach-Czajny (1992)¹³, akademicko-eseistyczna refleksja nad rzeczami błahymi, drobinami, przedmiotami i czynnościami, które urastają do rangi egzystencjalnych przepaści (tytułowych szczelin).

Możemy zatem mówić o pewnego rodzaju modzie, która przypadła na przełom wieków¹⁴. Domańska diagnozowała na kartach swoich *Mikrohistorii* powolne odchodzenie od poststrukturalistycznego paradygmatu nauk historycznych, odsyłając czytelnika do esejów Carla Ginzburga czy Giovanniego Leviego:

„Nowa” historia, określana przeze mnie jako „historia alternatywna”, zaproponowała inne (od tradycyjno-modernistycznego) podejścia do przeszłości i inną jej panoramę. Opowiada ona o człowieku, który został „wrzucony” w świat, o ludzkim byciu w świecie, o ludzkim doświadczaniu świata i o sposobach tego doświadczania. Jest to zatem historia doświadczeń, historia uczuć, prywatnych mikroświatów. Człowieka i jego losy poznajemy za pośrednictwem *cases* (przypadków), „miniatur”, antropologicznych opowieści, które jak sonda pozwalają wnikać w codzienną rzeczywistość¹⁵.

Dwie intuicje prowadziły wówczas równocześnie Domańską w stronę perspektywy „mikro”: uwrażliwiona, egzystencjalistyczna z gruntu opowieść o „byciu w świecie” oraz antropologiczne, zapośredniczone jeszcze w tradycji *Alttagsgeschichte* (niemiecka szkoła historii życia codziennego) eksploracje „prywatnych mikroświatów”.

W tym samym czasie w stronę antropologii refleksyjnej, podkreślającej znaczenie podmiotu badającego i jego społecznego usytuowania, kierował się Roch Sulima, swoją *Antropologię codzienności* (2002) również poświęcając perspektywie mikrologicznej: drobnym czynnościom, znakom przepełniającym naszą przestrzeń, przeoczeniom dnia codziennego. Zmiana przedmiotu badań pociągała za sobą zmiany w sposobie pisania: koncentrację na miniaturze, podkreślanie roli notatki i szkicu, swoiste *work-in-progress*, akcentujące przygodność spostrzeżeń, prywatność perspektywy i zaledwie pewną symptomatyczność wspólnego losu. Raz po raz zwracał się jednak Sulima w kierunku literatury, przywoływał Michała Głowińskiego, Mirona Białoszewskiego, wiersze „wychodzone” Juliana Przybosia, metaforyzował własną narrację, problematyzował ją pod kątem stylu i możliwości świadczenia, by osiągnąć ideał gatunkowy – „małą opowieść” w analogii do „małego podboju”:

¹⁰E. Domańska, *Mikrohistorie. Spotkania w międzyświatach*, Poznań 2005 (cytuje za wydaniem 2, uzupełnionym i uaktualnionym, Poznań 2005).

¹¹P. Czapliński, *Mikrologi ze śmiercią. Motywy tanatyczne we współczesnej literaturze polskiej*, Poznań 2001.

¹²P. Michałowski, *Miniatura poetycka*, Szczecin 1999.

¹³J. Brach-Czajna, *Szczeliny istnienia*, Warszawa 1992.

¹⁴Wiecej uwagi temu zagadnieniu, jak również potencjalnej „innowacyjności” śląskiej metody mikrologicznej, poświęciła ostatnio Ewelina Szulek: *Moda na małe? Innowacyjność śląskiej mikrologii literackiej*, „Postscriptum Polonistyczne” 2016, nr 1(17), s. 179-191.

¹⁵E. Domańska, *Mikrohistorie...*, s. 63.

Antropolog codzienności nie musi podbijać po to, jak czynił na przykład Korteż, aby raportować, czyli działać tak, jakby jedynym celem podboju było napisanie relacji [...]. Antropolog codzienności czyni „podboje małe” i raportuje o nich nie tyle Waszym Wysokościom, ile samemu sobie. [...] Raporty opowiadają świat, a nie klasyfikują go. Opowieściami tymi rządzi – gwarantująca spójność potocznego doświadczenia – logika rzeczy i zdarzeń „dla nas”, a nie logika pojęć¹⁶.

„Czarna mikrologia” Nawareckiego¹⁷, utworzona na zasadzie ukłonu w stronę „białej mitologii” Jacques’a Derridy, odsyłająca nas zarazem do problemu śmiertelności istot i kruchości rzeczy, pojawiła się zatem w ciekawym momencie rozwoju naszych nauk humanistycznych, gdzieś na pograniczu między wykorzystanym już w praktyce interpretacyjnej dekonstrukcjonizmem i powolnym wyczerpywaniem się tzw. *French Theory*¹⁸, a jeszcze przed „zwrotem kulturowym”, przychodzącym za pośrednictwem krakowskiego patronatu Ryszarda Nycza i kręgu „KTL”¹⁹. Była wciąż jeszcze propozycją klasycznej filologii po zwrocie lingwistycznym i poststrukturalnym, z istotnymi elementami *close reading*, ale dostrzegała już tendencję do odchodzenia od tekstów literackich w stronę zjawisk kulturowych, od znaczenia i jego przygód ku różnym postaciom doświadczania literatury, czytelnictwa oraz osobistego zaangażowania w przedmiot.

Połowa postulatów programowych Nawareckiego brzmi więc jak hołd dla postmodernistycznych tekstualizmów, z naczelną rolą zmierzchu wielkich narracji i Derridiankiej różni, połowa zaś jak poszukiwanie innych, pozatekstowych dróg w domenę antropologii refleksyjnej i socjologii codzienności zwłaszcza. „Mikrologię traktuję [...] jako domorośły odpowiednik czy prywatny wariant dekonstrukcji, której celem jest zakwestionowanie lub «obluzowanie» dychotomii: wielkie – małe” – stwierdza śląski badacz w *Małym Mickiewiczu*²⁰, „[m]ikrologia bowiem nie chce zastąpić wielkości małością, lecz dekonstruuje tę opozycję”²¹.

Sama mikrologia przywoływana jest zresztą za Lyotardem, który, prześledziwszy awangardowe skłonności do minimalizmu, obarczył ją ciężarem wzniosłości i resztkową odpowiedzialnością za wypełnienie luk w wielkim, oświeceniowym projekcie rozumu. „Mikrologia – pisał francuski filozof – nie jest metafizyką w okrucinach [...], wpisuje w zmierzch wielkiej myśli filozoficznej zdarzenia myśli jako niepomysłane, które pozostaje do pomyślenia”²². Mikrologia jest tu zatem nie tyle metodą, ile obowiązkiem, zadaniem do wypełnienia i wezwaniem do myślenia tego, co dotąd nie miało swojego miejsca w dyskursach nowoczesnych (sam Nawarecki stwierdza wielokrot-

¹⁶R. Sulima, *Antropologia codzienności*, Kraków 2000, s. 8, 9.

¹⁷A. Nawarecki, *Czarna mikrologia*, [w:] *Skala mikro...*, s. 9-24.

¹⁸Por. E. Domańska, M. Loba, *Wprowadzenie*, [w:] *French Theory w Polsce*, red. E. Domańska, M. Loba, Poznań 2010, s. 7-20.

¹⁹Pierwsze wydanie *Kulturowej teorii literatury. Główne pojęcia i problemy* to wszak dopiero rok 2006; sam „założycielski” tekst Nycza *Kulturowa natura, słaby profesjonalizm. Kilka uwag o przedmiocie poznania literackiego i statusie dyskursu literaturoznawczego* pojawił się pierwszy raz w tomie *Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze*, red. W. Bolecki, R. Nycz, Warszawa 2002.

²⁰Nawarecki, *Mały Mickiewicz...*, s. 11.

²¹Tamże, s. 14.

²²F. Lyotard, *Wzniosłość i awangarda*, przeł. M. Bińczyk, „Teksty Drugie” 1996, nr 2/3, s. 185.

nie, że na pewno nie jest to metodologia, raczej „wymiar myślenia”, „perspektywa”, „ujęcie”²³).

Ta droga prowadzi przez Theodora W. Adorna i Waltera Benjamina aż do romantyków niemieckich, do Schlegla, Novalisa i Franza Schuberta. Poetyką fragmentu zaświadcza się o kruchości istnienia, umiłowaniem zbieractwa rzeczy drobnych, swoistym bibelociarstwem, składa hołd Aniołowi Historii, ocalając osadzające się okruchy, materialne ślady działalności ludzkiego ducha (taka była zresztą wymowa pierwszej „mikrologicznej” pracy Nawareckiego o wyobraźni i przedmiotach Skamandrytów²⁴). Drobną zmianą perspektywy w przedmowie do ostatniego tomu „Mikrologii” z 2005 roku odsuwa jednak w cień ten wiekowy pochód autorytetów, a szkic koncentruje się, zupełnie jak u Sulimy, na samym badaczu, na trzymanej przez niego ściereczce z mikrofibry, na porządku codzienności, i każe zadać pytanie: „jaka to ściereczka?”²⁵. To już nie jest przestrzeń namysłu nad literaturą, ale wynikłe z ciekawości uprawianie antropologii rzeczy małych, „małych opowieści”, na styku tekstów i praktyk kulturowych.

Podobne pęknięcie widać również w przywołanych przez Nawareckiego *Mikrologach ze śmiercią* Przemysława Czaplińskiego. Zapowiada je wszak (na tylnej stronie okładki) sfabrykowana, encyklopedyczna definicja „mikrologu”, hołdująca naukowej skrupulatności i iście oświeceniowemu obiektywizmowi, by już w kolejnych rozwinięciach uprawiać twórczą zdradę i obstawać przy „lekturze nastawionej na drobiny tekstu”, która „polega na wchodzeniu w szczeliny dzieła, na uprawianiu lekturowego krzątaćwa, na ustawicznym krążeniu od opowieści wielkich do małych”²⁶. To nie tylko propozycja metodologiczna, definiująca sposób czytania i interpretowania, który okazuje się sprzeczny z XX-wiecznymi ideałami naukowości; to pewna egalitarna i antyprzemocowa filozofia bycia i zarazem teoretyczna konceptualizacja niezobowiązujących, a jednak produktywnych poznawczo czynności, których przestrzenią pozostaje codzienność, podstawową zaś techniką pragmatyczne przyswojenie.

Jeśli przyjrzeć się tekstom pozostałych badaczy, zgromadzonych w mikrologicznych tomach Nawareckiego, motywacjom ich poszczególnych studiów lub ich nieformalnej metodologii (bo nie chodzi w tym momencie o podglebie teoretyczne i wyznawaną „szkołę” interpretowania), to sama mikrologia również jawić się nam będzie jako wewnętrznie sprzeczna. Z jednej strony bowiem zauważyć możemy takie – wartościowane pozytywnie – wyróżniki, jak: precyzja i skrupulatność badawcza, uważność czytającego, wierność tekstowi i pozostawanie przy nim (wbrew filozoficznym i kulturowym skłonnościom do „użycia” tekstu²⁷), wielokrotna lektura, śledzenie zmian i detali. Przoduje w tym zwłaszcza mocno analityczny Paweł Jędrzejko, przepisując Gadamerowską hermeneutykę na wariant *close reading*, a w „mikrologii” poszukując

²³A. Nawarecki, *Wstęp*, MiM, t. 2, s. 9.

²⁴Tegoż, *Rzeczy i marzenia. Studia o wyobraźni poetyckiej Skamandrytów*, Katowice 1993.

²⁵Tegoż, *Wstęp*, MiM, t. 2, s. 22.

²⁶P. Czapliński, *Mikrologi ze śmiercią*, s. 10.

²⁷O kulturowym przekształceniu poetyki i związanym z tym marginalizowaniu literatury ciekawie pisał ostatnio Tomasz Kunz: *Poetyka w świetle kulturoznawstwa*, „Forum Poetyki” 2015, nr 1.

nie tylko narzędzia badania, ale również idealnego, hermeneutycznego pośrednika między przeszłością dzieła i teraźniejszością czytelnika:

obiektem zainteresowania mikrologii będą mikrostruktury dzieł literackich, które jednak nie muszą (choć mogą) być rozumiane jako systemowe elementy makrostruktury dzieła. W tym sensie mikrologia staje się terminem synonimicznym wobec mikropoetyki: jest więc dziedziną z pogranicza poetyki opisowej i historycznej, czyli narzędziem mogącym mieć zastosowanie w badaniach z zakresu poetyki immanentnej, normatywnej czy generatywnej – lub w konfrontacjach poetyk sformułowanych z poetykami immanentnymi²⁸.

Proponując „swoistą metodologię «mrówczego oka»”²⁹, postrzega Jędrzejko, uważny czytelnik i badacz dzieła Melville’a, mikrologię/mikropoetykę jako odpowiedź na zmęczenie poststrukturalistycznym upłynnieniem. Wedle tego stanowiska mikrologię „powołała do życia rozbieżność między bytem a dyskursem; łącząc – przez emocję – bytowość szczegółu i jego znakowość, mikrologia uprawnia interpretację *bon fide*, opartą na filologicznej rzetelności «uczenia się języka» dzieła i epoki”³⁰.

Na tle wszystkich zgromadzonych w tomach tekstów Jędrzejko przedstawia jednak skrajne stanowisko analityczne. Na równych prawach pojawiać się będą praktyki zgoła odmienne, odnoszące się do innej konstrukcji badawczego podmiotu: krzątactwo, zbieractwo, krążenie (dryfowanie), „czepianie się” i „krótkowzroczność” (Nawarecki), emocjonalny stosunek do przedmiotu, umiłowanie drobiazgu, które prowadzi nas w stronę okrucich, drobin, strzępków i pozostałości, a wreszcie: anarchicznej resztki. Równocześnie „ja” będzie wówczas niepewne własnych możliwości poznawczych, na sposób Vattimowski „słabe”, nieskłonne do tworzenia syntez, poświęcające więcej uwagi sobie podobnym, czyli temu, co bezsilne, nieobecne lub niedostrzegalne, podważające własną racjonalność. Nawarecki zadaje to samo, tylko z pozoru retoryczne pytanie, które zadawali sobie dawniej de Saussure i Jakobson, rozmyślając nad strukturami anagramatycznymi:

Czyż ta manieryczna drobiazgowość, ślepa pedanteria, opętanie głupstwem nie jest odwieczną chorobą zawołanych badaczy literatury? Drobiazgowość jakby dziecinna albo sklerotycznie starcza jest przecież stylem lektury, tyleż docieklivej, co niefrasobliwej, którą za wzór stawia Barthes³¹.

O ile pierwszej z zarysowanych tendencji patronuje wynalazek mikroskopu, na którym spoczywa wciąż obietnica poznania fundamentów rzeczywistości, a podmiotem pozostaje mikrolog – badacz drobin, realizator Jakobsonowskiej precyzji i strategii „mikroskopii”³², o tyle drugiej patronuje wyimaginowana figura mikronauty, pomniejszonego człowieka, który z Verne’owskim zapałem eksploruje nieznany i niebezpieczny świat, nawet jeśli jest tylko protetycznym okiem, jak w *Podróżach mikrokosmicznych profesora Rembowskiiego*. Dalej będzie mnie interesować właśnie figura mikronauty, wystawionego na największe niebezpieczeń-

²⁸P. Jędrzejko, *Oscylacje literackie, czyli od Gadamera do mikrologicznej krytyki świadomości*, MiM, t. 2, s. 29.

²⁹Tamże.

³⁰Tamże, s. 56.

³¹A. Nawarecki, *Mikrologia, genologia, miniatura*, MiM, t. 1, s. 16-17.

³²Por. bardzo interesujący tekst o „mikroskopii” Jakobsona, zestawiający dwie Jakobsonowskie, odległe o pięć lat analizy wierszy Baudelaire’a: B. Mytych, *Mikroskopia Romana Jakobsona*, MiM, t. 2, s. 19-26.

stwo, jakim staje się jego własny zmysł widzenia.

3. Mikronautyka: wi(e)dzenie

Skoro już wszyscy uparliśmy się oniemiać, przysłano mnie unaocznic to państwu.

Konrad Góra, *Wrocław*³³

Tak zaczyna się poemat/oratorium *Nie* Konrada Góry:

1
Drzewo – ślad. Roślinny złom.
Wstyd o brak drzazgi. Jeszcze

1
Nikt nie oślepl od
odwracania wzroku [...] ³⁴.

Utwór dotyczy tyleż samego patrzenia/widzenia, stałego tematu twórczości wrocławskiego poety, co śmierci i pustki, niedającej się sprowadzić do niczego pojedynczości ofiar katastrofy kompleksu Rana Plaza w Bangladeszu (24 kwietnia 2013), będącej wynikiem błędów konstrukcyjnych i nieumiarkowanej, kapitalistycznej chęci akumulacji poprzez eksploatację zasobów: przestrzennych, materiałowych i ludzkich. Opowiadając o nieprzekładalności śmierci, o „małej śmierci” codzienności, zbliża się Góra do idei „mikrologów” Czaplińskiego:

oddzielenie góruje tu nad sumowaniem – pisał o swoich formach poznański badacz – ponieważ przedmiotem zainteresowania były jednostkowe prawdy o śmierci, prywatne mikrologie umierania. Aby odczytać wątki tych mikrologii, odnaleźć nitki konwencji i cierpienia, gramatyki i bólu, należało – poniekąd symetrycznie względem wysiłków pisarzy – powtórzyć ich słowa swoimi słowami, ponowić próbę rozerwania tkaniny języka, nieuniknioną przy wyrażaniu prawdy jednostkowej, i próbę powtórnego jej zszycia, konieczną dla wypowiedzenia prawdy w sposób zrozumiały³⁵.

Poemat Góry jest przepastny i totalny, ale zachowuje również mikropoetycką, mikrologiczną strukturę: każdy dystych może funkcjonować samodzielnie, każdy jest pojedynczością, każdy wytwarza niedającą się przełożyć idiomatyczność i ostatecznie oddaje głos czytelnikowi. Wchodzimy w lekturę w kilka osób, w jakieś pozornej wspólnocie („bra-/cie”, „sio-/stro”), by po przeszło tysiącu stu dystychach otrzymać ostatni, niedopowiedziany, urwany być może. „Ostatnia linijka ostatniego dystychu jest przeznaczona do napisania przez odbiorcę” – informuje Góra w końcowej *Próbie wyjaśnienia* [N, 138], choć bardziej niż regułę pisma przywołuje ona Norwidowski oddech: miejsce na ciszę, powietrze, pustkę.

³³K. Góra, *Wrocław*, [w:] tegoż, *Requiem dla Saddama Husajna i inne wiersze dla ubogich duchem*, Wrocław 2008, s. 7.

³⁴K. Góra, *Nie*, Wrocław 2016, s. 9; dalej oznaczam w tekście jako N z numerem strony; w razie potrzeby pomijam też w cytatach podziały wersyfikacyjne, numerację i inne składowe zapisu oryginału, skupiając się na samej produkcji znaczeń.

³⁵P. Czapliński, *Mikrologi ze śmiercią*, s. 9.

Ale nie tylko to skłania, by odnieść *Nie* do „mikrologu” w rozumieniu Czaplińskiego i „mikrologii”, jaką proponował Nawarecki. Również wzmianki o próbach „rozerwania tkaniny języka” i ponownego jej zszywania są właściwie wzmiankami dotyczącymi technicznej strony poematu, opisują bowiem zasadę tworzenia poszczególnych konstrukcji, z silnymi przerzutniami, nawet wewnątrzwyrazowymi, z pozornym brakiem współrzędnej łączliwości elementów oraz z niemal całkowitym brakiem orzeczeń, które fundowałyby jakąś narrację. Nie są bowiem *Nie* opowieścią (używam w tytułaturze form zaimka liczby mnogiej „nie”, „nich”, „nimi”, tak jak życzy sobie tego autor w *Próbie wyjaśnienia*), ale właśnie tkaniną, gobelinem, którym rządzi powierzchniowa (po raz kolejny powraca Deleuze) logika zszywania i prucia, a więc również zatarcia i obnażenia, zasklepienia i rozwarcia (rany), milczenia i wymówienia, makrosystemu i mikroistnienia, porządku liczb i porządku idiomatycznej egzystencji, monumentu i drobiny/okrucu. Dlatego przywołuję poemat Góry właśnie w szkicu dotyczącym mikropoetyki, okrążany przez teorie i metody: Nawareckiego, Foucaulta, Deleuze’a, przywołuję go tak, jak zamyślił sobie twórca – jako oratorium, a więc zadanie do wykonania, ale też sam sposób praktykowania mikropoetyki i najbardziej interesującego mnie w niej mikrospojrzenia. Jest to zarazem, w niespecjalnie rozległym odcinku czasu, moje trzecie podejście do napisania o *Nich*, jakby za każdym razem oddziaływała inna, osobna częśćka, a „ekonomia resztki” od nowa wprowadzała w drgania coraz bardziej mikroskopijne fragmenty.

Na wstępie opisałem historię Sygi i profesora Rembowskiego (niejako na zasadzie analogii do otwierającej *Nie* bajki o „myszce, naszej wiernej towarzysze”, będącej proceduralną instrukcją radzenia sobie z traumą), poruszony ową „trwałą utratą ostrości w jednym oku”. Moją lekturę Unkiewicza konwojował bowiem fragment z *Nich*, który można by potraktować zapewne w świetle mistycyzmu lub poszukiwań postsekularnych, ja myślę o nim jednak w kategoriach pragnienia, mikroczynności oraz ich związków z makrofizyką władzy: „Patrzyć/ciemności. Ubyć” [N, 34].

Czuję się zatem zobowiązany zadać pytania niepostawione dotąd ani przez Nawareckiego, ani przez żaden ze zgromadzonych w „mikrologicznych” tomach tekstów: jakie niebezpieczeństwa skrywa mikrologia? Kogo może zranić, nakłuć, rozpruć? Czy rzeczywiście pozwala wejrzeć „w głębi” i jakie są tego konsekwencje? Kto jest panem, a kto ofiarą tak pojętej mikrologii? I jak ma się sam „literacki mikroskop” do panoptycznego charakteru nowoczesności lub spektakularnej ponowoczesności? Interesuje mnie więc mikrologia drażliwa i drażniąca, niebezpieczna, na planie genologicznym zaś jej mikropoetycki odpowiednik: językowy eksperyment z formami życia, który nazwać trzeba mimo wszystko biopolitycznym³⁶. To zagadnienie zmusza zaś do zmierzenia się z dwoma patronatami, które tylko zdawkowo pojawiają się w redagowanych przez Nawareckiego tomach: Michela Foucaulta i Gilles’a Deleuze’a³⁷.

³⁶W takim choćby wariacie, jak „biopoetykę” rozumie Przemysław Czapliński w *Resztkach nowoczesności*, por. tegoż, *Resztki nowoczesności. Dwa studia o literaturze i życiu*, Kraków 2011, s. 271-294.

³⁷Z moich wyliczeń wynika, że we wszystkich trzech tomach *Miniatury i mikrologii literackiej* Deleuze i Foucault pojawiają się sporadycznie i to na zasadzie fałszywych przywołań, nie związanych z mikroperspektywą. W tomie pierwszym Deleuze wspólnie z Guattarem występuje w otwierającym szkicu Nawareckiego w pochodzie nazwisk jako [sic!] kontynuator drogi marksistowskiej i spadkobierca szkoły frankfurckiej. W tomie drugim i czwartym powraca zupełnie przypadkowo, jako reprezentant nurtu dekonstruującego myślenie opozycjami (i autor *Różnicy i powtórzenia*), w trzecim zaś występuje wyłącznie na marginesie, jako komentator myśli Bergsona. Nie lepiej jest z Foucaultem: w pierwszym tomie stanowi zaledwie głos wobec „śmierci autora” Barthes’a, w drugim pojawia się w cyklu wyliczeń, ale nikt nie poświęca mu osobnego szkicu, jak dzieje się to z Jakobsonem, Bachelardem czy Barthes’em, z trzeciego i czwartego tomu zaś zupełnie znika, tak jakby historyczna i dyskursywna „mikrofizyka władzy” nie była ważna dla literackiej mikrologii. Jak widać z powyższego wyliczenia, mikrologia wymaga uzupełnień, niech więc niniejszy szkic będzie taką próbą.

Mikrofizyka: dzielenie władzy (nad ciałem)

Mimo antropologicznych i socjologicznych wychyleń w stronę studiów kulturowych, mikropraktyk czy tego, co Kathleen Stewart nazwała trafnie poetyką kulturową (*cultural poiesis*)³⁸, obietnica mikrologii z tomów Nawareckiego pozostaje wciąż obietnicą hermeneutyczną i tym samym egzegetyczną: kierując wzrok na to, co najmniejsze oraz przeprowadzając lekturę w sposób jak najbardziej uważny i skrupulatny, już na wstępie zakładamy możliwość strukturalnej analogii, brzemiennej w sensy przejścia od szczegółu do ogółu, od nieznaczącego detalu do całościowej syntezy, która odbywać się będzie na wyższych poziomach znaczenia lub na kolejnych etapach semiozy (podążamy więc tak czy tak śladem *Mitologii* Barthes’a czy *Semiologii życia codziennego* Eco). Nawet idea „resztki”, tego, co się wymyka, co trwa wbrew dyskursowi badacza lub poza nim, zyskuje w takiej perspektywie dowartościowanie, a rzeczywiste proporcje sił ulegają zatarciu.

Reasumując pewien etap rozważań, można zatem zaproponować trzy odrębne sposoby podejścia do literackiej „mikrologii”. W nawiązaniu do jej resztkowego charakteru i zamiłowania do poetyki fragmentu, mikrologię możemy postrzegać jako swoistą „obronę bezbronności”, dzięki której to, co z pozoru skazane na porażkę i zapomnienie, zostaje utrwalone, zachowane, odzyskuje znaczenie, tzn. nadzieję³⁹. Kontynuuje ona wtedy mimo wszystko hermeneutyczną ideę egzegezy świętego tekstu, nawet jeśli sam tekst – jak choćby w *Księdze* Brunona Schulza – uznamy za gazetę, kalendarz czy pudełko zapalek.

Można też spojrzeć na mikrologię (a zatem również każdą odmianę mikropoetyki) na zasadzie poszukiwania humanistycznych uprawomocnień. W paradygmacie zdominowanym przez nauki przyrodnicze badania w skali mikro wydają się niejednokrotnie bardziej pociągające, niż te prowadzone w skali makro. Dają pewniejsze rezultaty, łudzą obietnicą bezpośredniego odniesienia do rzeczywistości, są mniej spekulatywne, a przez to mniej podatne na błąd. Jeśli jakąś znaczącą tendencją staje się postrzeganie u nas humanistyki w kategoriach laboratoryjnych⁴⁰, tkwimy tu jednak wciąż w epoce mikroskopu optycznego niż Wielkiego Zderzacza Hadronów.

Ale można, i wydaje się to droga najbardziej obiecująca, podążyć za Lyotardem i zaproponować mikrologię jako następstwo rozpadu wielkich narracji, efekt odczarowania XX-wiecznej gigantomachii, roszczeń Teorii ku wszechwiedzy i ostatecznym rozstrzygnięciom. Mikrologia byłaby wtedy nie tyle obietnicą lektury wnikliwszej i bardziej dokładnej (wariantem uzurpacyjnego

³⁸K. Stewart, *Cultural Poiesis: The Generativity of Emergent Things*, [w:] *Handbook of Qualitative Research*, 3rd Edition, red. N. Denzin, Y. Lincoln, Thousand Oaks, s. 1015-1030.

³⁹Ten resztkowy błysk nadziei, iście Benjaminowskie wychylenie, dostrzec można nawet w tak melancholijnej i pesymistycznej diagnozie, jak ta z książki Sulimy: „Falowy napływ lub odpływ rzeczy rwie pasma tradycji [...] Raporty pokazują, w perspektywie jednostkowego doświadczenia, nie tyle «jak jest», jak coś trwa, ale jak coś właśnie «przeminęło» lub «przemija». Stąd w raporty te wpisane są sekwencje «historyczności», które pomagają rozumieć może nie tyle «mijającą» właśnie teraźniejszość, ile teraźniejszość właśnie «nadchodzącą» (R. Sulima, *Antropologia...*, s. 9). Nawarecki poświęca tej kategorii oddzielny przypis, łączący teologię i „ekonomię resztek” (por. A. Nawarecki, *Mikrologia...*, MiM, t. 1, s. 21).

⁴⁰Por. R. Nycz, *W stronę innowacyjnej humanistyki polonistycznej: tekst jako laboratorium. Tradycje, hipotezy, propozycje*, „Teksty Drugie” 2013, nr 1-2; A. Żychliński, *Laboratorium antropofikcji. Dociekania filologiczne*, Poznań–Warszawa 2014; Ł. Afeltowicz, *Laboratoria w działaniu: innowacja technologiczna w świetle antropologii nauki*, Warszawa 2011; tegoż, *Modele, artefakty, kolektywy: praktyka badawcza w perspektywie współczesnych studiów nad nauką*, Toruń 2012.

close reading), ile właśnie przedłużeniem – w przestrzeni metodologicznej – tendencji wynikłej z kapitulacji oświeceniowego rozumu, tendencji do pisania przyczynków, fragmentów, notatników, do eksponowania praktycznego wymiaru badań oraz przesunięcia ciężaru na osobiste historie i *case studies*, w stronę idiomatyczności antropologii refleksyjnej.

Tutaj dopiero zaczyna się prawdziwe pole dla mikropoetyki i tego, czym mogłaby być: nie badaniem drobin tekstowych, gnom i epigramatów, nie poszukiwaniem „szczelin istnienia” w dziełach nieliterackich, w hasłach na murach, nagrobkach, reklamach i instrukcjach użytkowania⁴¹, ale specyficzną, usytuowaną i samoświadomą taktyką działania, wymierzonego w różnorakie formy władzy, innymi słowy: poetyką życia w jego politycznym wymiarze.

Jeśli szukać podstaw tego połączenia, trzeba zwrócić się oczywiście w kierunku Michela Foucaulta i jego „mikrofizyki władzy”⁴². Chcąc zbadać podstawowe źródła opresji i siły kształtujące podmiot na poziomie społecznym, musiał dokonać drobiazgowego rozbioru dawnych dyskursów i znaleźć w nich ślady przejść między praktyką a nakazem i normą. W dwójnasób więc zawiązał węzeł swojej mikroanalizy, pokazując 1) jak daleko w głąb, do bazowych przejawów życia (aż po kwestie biologiczne i biopolityczne), sięga strukturyzująca/parcelująca/ujarzmiająca moc władzy oraz 2) w jakim stopniu podstawowe działania poszczególnych podmiotów zdolne są wymykać się jej lub odkształcać ją. Po wieloletnich poszukiwaniach zaangażowania na różnych poziomach dyskursu, finalnym wyborem Foucaulta okazała się etyczno-estetyczna „troska o siebie”, rozumiana jako rodzaj estetyki egzystencji.

Sama „estetyka egzystencji”, którą zaproponował badacz jako rozwiązanie problemu odpowiedzialności „ja” za „my” (płaszczyną odniesienia dla jednostki pozostaje tu zawsze agora), nie bardzo daje się jednak przełożyć na teorię, rozumianą jako „skrzynka z narzędziami”, w tym wypadku używanymi do „otwierania” tekstów literackich. A przecież na takie ujęcie własnych prac przystawał francuski badacz w dwugłosie z Gilles’em Deleuze’em, który zaproponował tę nośną i do dziś aktualną metaforę relacji między teorią i praktyką: „Teoria jest skrzynką z narzędziami. Nie ma nic wspólnego z tym, co stanowi jej treść (*signifiant*). Musi być użyteczna. Musi funkcjonować”⁴³.

Nie temu jednak zawdzięcza Foucault jedno ze swoich najważniejszych osiągnięć, ani nawet wprowadzeniu mikrologicznej perspektywy do badania stosunków władzy, ale odwróceniu kierunku oddziaływania. Jeśli spojrzymy na *Historię szaleństwa* lub *Nadzorować i karać*, dostrzeżemy, że to nie dyskurs (sądowniczy, penitencjarny, medyczny) kształtuje u podstaw

⁴¹Można by się zastanowić nad zastosowaniem mikropoetyki jako metody czytania „mikropoezji” (*micropoetries*), które – za *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* – określamy jako przygodne, tworzone przez amatorów, pograniczne formy literackie, będące raczej rodzajem efemerycznych praktyk kulturowych niż dziełem-artefaktem, w dużej mierze uzależnionych od kontekstu społecznego i chwilowego sposobu funkcjonowania danej wspólnoty. Por. M. Damon, *Postliterary America: From Bagel Shop Jazz to Micropoetries*, Iowa City 2011.

⁴²Por. B. Banasiak, *Michel Foucault – Mikrofizyka władzy*, „Literatura na Świecie” 1988, nr 6(203).

⁴³W tej samej rozmowie Deleuze, w charakterystyczny dla własnego filozofowania sposób, przedstawia praktykę jako „zbiór przesunięć z jednego punktu teoretycznego do drugiego”, teoria zaś to „przesunięcie od jednej praktyki ku drugiej”, na co Foucault, badacz o zgoła odmiennym temperamencie, zdaje się chętnie przystawać (M. Foucault, G. Deleuze, *Intelektualiści a władza (rozmowa między Michelem Foucault a Gilles’em? Deleuze’em)*, przeł. S. Magala, „Miesięcznik Literacki” 1985, nr 10/11, s. 174, 175).

pragnienia, ujarzmania podmioty i urządza rzeczywistość społeczną, ale serie przygodnych, chaotycznych, umiejscowionych praktyk, inwencji i oddolnych procedur, które z początku wymykają się katalogowaniu. W tym sensie mikrotechnika władzy wyprzedza ideologię i sam dyskurs, działając niezależnie i niejako samoczynnie. Serie technologicznych ucieleśnień, praktykowanych rytmicznie czynności i dzielonych w konkretny sposób przestrzeni zachowują w sobie instytucje i dopiero finalnie „stają się widoczne” dla dyskursu, którego badaniem zajmuje się Foucault.

Jeśli w ten sposób spojrzymy na osiągnięcie francuskiego filozofa, postrzegając podmiot nie jako skutek społecznej „obróbki” przez dyskursy władzy, ale jako aktywnego aktora, którego sfera popędu, pragnienia i podstawowe impulsy zawsze wymykają się strukturyzacji, lub innymi słowy: jeśli przyjmimy, że Foucault nie zakończył pisanie na *Historii szaleństwa*, lecz na *Trosce o siebie*, to jego „estetyka egzystencji” okaże się mikropoetyką sztuczek, chwytów i wymyków, pozwalających na obronę „ja”. W tym aspekcie odczytania Foucaulta najbardziej zadłużony był Michel de Certeau, gdy formułował „poetykę codzienności”, tzn. gdy ramy socjologicznej i antropologicznej refleksji nad formami życia codziennego wyznaczył podług narzędzi z zakresu teorii języka poetyckiego.

Pozostaje się zastanowić – komentuje de Certeau – co się dzieje z innymi, nieskończenie małymi procedurami, których historia nie „wyróżniła”, a które przecież wykazują nie mniejszą i rozliczną aktywność niemieszczącą się w sieci ustanowionych technologii. Chodzi tu szczególnie o procedury, które nie mają wstępnego warunku wymaganego przez procedury, które bada Foucault, mianowicie *własnego miejsca*, w którym mogłaby funkcjonować panoptyczna maszyneria. Techniki owe, nie mniej funkcjonalne, lecz pozbawione zrazu tego, co stanowiło o sile innych technik, są „taktykami”, które, jak przypuszczam, dostarczały formalnej przesłanki dla zwykłych praktyk konsumpcyjnych⁴⁴.

Nie jest jednak moim celem opisywać „poetykę” nieumiejscowionych czynności wywrotowych, które de Certeau nazywa „taktykami”, a do których zalicza m.in. gotowanie, czytanie, spacerowanie, różne formy przemieszczania się czy pomieszkiwania. Mam wrażenie, że od pewnego czasu, co najmniej od ukazania się pierwszego tomu *Wynaleźć codzienność* (2008), jest to w naszej humanistyce wiedza powszechnie znana i stosowana. Chodzi raczej o oddanie impulsu, który wywieść można od Foucaulta: podstawowego znaczenia mikroorganizacji i oddolnych działań, przeciwstawiających się makrostrukturze Instytucji. Władzy strukturalnego podziału zaczynają odpowiadać inne rodzaje łączliwości, a zdelokalizowane, pozbawione miejsca w dyskursie, wyciekające i wymykające się czynności, będące samą materią codziennego życia, przywołują deleuzejańskie pojęcie „deterytoryalizacji” i mają więcej wspólnego z ekonomią pragnienia, niż mogłoby się wydawać z socjologicznej lektury de Certeau.

Nie chodzi zatem o autora *Wynaleźć codzienność*, ani nawet o Foucaulta, ale o możliwość działania/pragnienia, która nie pozwala na ostateczne podporządkowanie, a która jest właśnie mikropoetyką: kroków, oddechów, rytmów ciał przeciwstawionych rytmom maszyn, rozcinianych i ponownie organizowanych w poemacie Góry na prawach asyndetonu. Zauważał

⁴⁴M. de Certeau, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Kraków 2008, s. 51.

podobny ruch mikrosegmentacji Roland Barthes, gdy kazał „zobaczyć w tekście rozdzielający język asyndetonu”⁴⁵, zauważa go również de Certeau, gdy pisze o poetyce chodzenia, w której „asyndeton dokonuje selekcji i rozczłonkowania przemierzonej przestrzeni; pomija połączenia, a nawet większe jej części”, „rozciąga, usuwając połączenia i następstwa (nic w miejsce czegoś)”, „odcina: przerywa ciągłość i odrealnia jej prawdopodobieństwo”, przekształca przestrzeń w „odrębne wysepki”⁴⁶.

Jaki byłby cel takich przekształceń u Góry? Jak zmieniają one naszą percepcję? Realna przestrzeń katastrofy zdaje się z każdą chwilą kurczyć i zasklepić, rozrasta się za to kartografia podziałów i grodzień, które przebiegają w poprzek ciał. Ruina w sensie materialnym ustępuje temu, co nazwać możemy ruiną fantazmatyczną: obraz niepasujących do siebie fragmentów, śmietnisko resztek, zachowujące w sobie pamięć podstawowych funkcji i praktyk, dawnych podziałów i celów, wyznaczonych w obrębie kapitalistycznego reżimu produkcji. Świadczyć, zdaje się mówić Góra, to patrzeć na ten chaos bez możliwości syntezy. Działa jeszcze natręctwo agronoma, odgórny mechanizm pomiaru⁴⁷, widmo prawa: „Patrzeć, // jak druzgocony młyn / pokazuje omłot: // grodzić. Wyznaczać” [N, 77], „Mierzenie okuć. / Spójny szept w // duszącej technice. / Szablon i fetysz. // Opatrzanie wejścia, // dary wydarte śnieniu” [N, 46], „Zagoiło się / niebo za niepatrzenia. // Róg, obręb (3,8 x / 2,7 kuchnia). // Obsesje norm. / – Ubierz się. // – śmiech. Objęcie / chlebem (5,4 x 2,7 // pokój), ziemniaki i / sorgo” [N 42-43]. Tym próbom kłam zadaje jednak nieprzetłumaczalność śmierci, perspektywy ciemności (klęski spojrzenia) i ziemi (przestrzennej nieskończoności), owo „Patrzeć / ciemności. Ubyć”. „Ruina nie zjawia się przed nami – pisał Jacques Derrida – nie jest ani spektaklem, ani obiektem miłości. Jest samym doświadczeniem [...] to raczej owa pamięć otwarta niczym oko bądź oczodół pozwalający zobaczyć bez żadnego pokazywania”⁴⁸. Słowa te komentował Jakub Momro w odniesieniu do *Étant donnés* Marcela Duchampa jako przykładu „strategii rujnacji”:

nie mamy już do czynienia z demonstracją czy przedstawieniem ani nawet z ich zniszczeniem, lecz z dialektyczną relacją między destrukcją a konstrukcją, między materią rzeczy, od której patrzący podmiot zostaje oddzielony, a linią spojrzenia bezradnie spoczywającego na tym, co zostało mu przemocą narzucone⁴⁹.

Asyndeton poematu Góry odtwarza to podstawowe napięcie, ale przekształca je w formę politycznego protestu.

⁴⁵R. Barthes, *Przyjemność tekstu*, przeł. A. Lewańska, Warszawa 1997, s. 20.

⁴⁶M. de Certeau, *Wynaleźć codzienność...*, s. 102-103.

⁴⁷Przypomina Giorgio Agamben w kontekście najsłynniejszego chyba literackiego mierniczego, bohatera Kafkowskiego *Zamku*: „Zarówno w prawie cywilnym, jak i publicznym możliwość rozpoznawania granic terytoriów, wyznaczania i przyznawania parceli (*ager*), wreszcie rozstrzygania sporów granicznych warunkowała samo wykonywanie czynności prawnych. Dlatego mierniczy, będący również *finitor* (tym, kto ustala i zna granice oraz rozstrzyga o nich) *par excellence*, zwany był także *iuris auctor*, «twórcą prawa», i *vir perfectissimus*, «mężem w najwyższym stopniu doskonałym» (G. Agamben, *K.*, [w:] tegoż, *Nagość*, przeł. K. Zaboklicki, Warszawa 2010, s. 40).

⁴⁸J. Derrida, *Mémoires d'aveugle*, Paris 1999. Cyt. za: J. Momro, *Widmontologie...*, s. 17.

⁴⁹Tamże.

Mikropolityka: uwolnione molekuly

Podczas gdy Foucault scedował siłę działania na pojedynczy podmiot, powierzając mu zadanie troski o siebie, ze świadomością partycypowania w zbiorowym mechanizmie społecznym i możliwością mikrooddziaływania na konkretne urządzenia, w podobnym czasie Deleuze zaproponował schizoanalizę jako „mikropolityczną teorię pragnienia”, świadomy, że jest ona równocześnie jedyną możliwością prawdziwie politycznego oporu wewnątrz chłonnego, ale i nieustannie przeciekającego systemu kapitalistycznego.

W obrębie maszynizmu opisał zatem podstawowy podział na sferę molarną i molekularną, wiązania molarne (stabilne, całościowe) utożsamiając z opresyjnym porządkiem Instytucji, molekularne zaś z porządkiem rewolucyjnym i twórczym (pragnienie jest tu wolne, nie jest lokowane w żadnym celowym, z góry zadany reżimie, a zatem nie reprodukuje jego struktur i sposobów działania). Molekuła – w wielkim uproszczeniu – staje się czymś na wzór wolnego elektronu, zdolnego łączyć się z różnymi atomami nie w celu odtwarzania wzoru (*pattern*), lecz by dokonać generatywnych przekształceń i wciąż wymykać się lub (po deleuzejańsku) deterytorializować makropolityczne segmenty.

To prawda, że ująć przepływ i jego kwanty daje się tylko poprzez wskaźniki linii segmentów; lecz i odwrotnie – owe wskaźniki i linie mogą istnieć tylko poprzez przepływ, który je obmywa. W każdym przypadku widzimy, że linia z segmentami (makropolityka) zanurza się i przedłuża w przepływie z kwantami (mikropolityce), które nieustannie ją przekształca i pobudza jej segmenty⁵⁰.

Maszyny pragnienia zorganizowane molarnie podporządkowane są zatem prawu ogólnemu, stanowią tylko elementy powielające wzór, o jasnym i precyzyjnym przeznaczeniu (są teleologiczne), którym jest reprodukcja tegoż wzorca. Maszyny molekularne działają dla siebie, a w ich działanie wpisane jest trwonienie, błąd, ruch i zerwanie. Na płaszczyźnie klasycznych narzędzi poetyki najbliższe były Deleuze’owi porządki kolażu i burroughsowskich wycinanek oraz surrealistycznej przypadkowości, a zatem figury jukstapozycji i elipsy. Przedstawiając w *Anty-Edypie* praktykę lektury jako „montaż maszyn pragnienia, schizoidalne ćwiczenie, wydobywające z tekstu jego rewolucyjną moc”⁵¹, a więc odblokowujące przepływ pragnień, opowiada się oczywiście Deleuze po stronie organizacji molekularnej, ale równocześnie przeciwko wielkiej tradycji freudowskiej i lacanowskiej, które postrzegać możemy jako warianty klasycznej hermeneutyki (w znaczeniu ćwiczeń z deszyfracji, ostatecznego *close reading*). Zamiast poszukiwać znaczonego lub znaczącego, Deleuze wybiera „napuszczanie ich na siebie” w energetycznej, twórczej walce, będącej zintensyfikowaniem przepływu, śledzeniem przecięć i wiązań (form i substancji) oraz ich wzajemnych relacji („molekularne przepływy kwantów”), a wreszcie tworzeniem mapy poprzecznych linii oporu. Z takich przecięć i reorganizacji segmentów powstaje mikropolityczna „maszyna wojenna”⁵².

⁵⁰G. Deleuze, F. Guattari, *Tysiąc plateau*, red. merytoryczna J. Bednarek, przedmowa M. Herer, Warszawa 2015, s. 262.

⁵¹G. Deleuze, F. Guattari, *Anti-Oedipus. Capitalism and Schizophrenia*, trans. R. Hurley, M. Seem, H.R. Lane, preface by M. Foucault, Minnesota 1983, s. 106.

⁵²Por. G. Deleuze, C. Parnet, *Many Politics*, [w:] *Dialogues*, trans. H. Tomlinson, B. Habberjam, New York 1987, s. 124-148.

Mikrologia Deleuze'a leży zatem na przeciwnym biegunie względem mikroskopii Jakobsona oraz mikrologii Richarda czy nawet Bachelarda, który obrazowi, jako „częstce elementarnej”, również przypisywał moc wyzwalałą. Nie chodzi w niej o znaczenie detalu, o dotarcie do podstawowych, strukturalnych „cegiełek” dzieła lub tekstu, ani nawet o skalę, jak w rodzimej, śląskiej mikrologii, ale o modele myślenia o pragnieniu (a tym samym działaniu): oddolny i odgórny, rewolucyjny i zniewolony, mikro- i makrofizyczny, modele zdolne połączyć poszczególne *case studies* z „ogólną teorią wszystkiego” (mimoходом trzeba zauważyć, że mikrologia Deleuzejańska staje się wywrotową wersją teorii systemowej). Dopiero te modele przekładają się – poprzez organiczną (molekularną) bądź techniczną (molarną) metaforykę łączliwości – na konkretne procedury, które nazwać byśmy mogli językowymi lub ściślej nawet poetologicznymi.

Trzeba jednak pamiętać, że owo myślenie o maszynach pragnienia nie jest myśleniem o rozmiarach, ale typowo merologicznym: relacji części do całości.

Rzecz w tym, że molarne i molekularne nie różni się jedynie wielością, skalą czy rozmiarem, lecz naturą danego systemu odniesień. Należy więc, być może, zastrzec słowa „linia” i „segmenty” dla organizacji molarnej i szukać innych słów, które lepiej pasowałyby do składu molekularnego⁵³.

Wiązania molarne mogą zatem scalać porządek Instytucji oraz Państwa, blokując przepływy pragnienia, podobnie jak molekularne mogą deterytorializować i tym samym uwalniać zarówno grupy, jak i poszczególne podmioty. Mikropolityka, którą proponuje Deleuze, a której idealną reprezentację znajdujemy w jego egzegezie *Kopisty Bartleby'ego*⁵⁴, wydarza się na zasadach molekularnych: jako rysa, pęknięcie, wyznaczają ją linie przecinające i falujące, a jej duchem pozostaje zdrada, jako odmowa przynależności do większości, jako droga stawiania-się-niedostrzegalnym, każdym i nikim zarazem.

Widzimy w *Tysiącu plateau*, jak istotna jest dla Deleuze'a perspektywa chemii, fizyki i mikrobiologii. Łączy on paradygmaty nauki o substancjach, prawach rzeczywistości i organizmach w iście historiozoficzny traktat, jego serce bije jednak na sposób literacki (część *Geologia moralności*). Traktat ten jest opowieścią o szaleńczym wykładzie profesora Challengeira, fikcyjnej postaci z książek Artura Conan Doyle'a, której towarzyszą równie literackie passusy z antropologicznej rozprawy *Bóg wody* Marcela Griaule, przetykane cytatami z zakresu teorii nauki oraz nauk przyrodniczych, wszystko zaś wieńczą fragmenty z H.P. Lovecrafta. Na prawach analogii zestawiają one przeprowadzoną przez Challengeira dekompozycję z „mrocznym, kosmicznym rytmem” przejścia, z którego wyłania się u Lovecrafta groźna rzeczywistość. Profesor znika na koniec swojego wykładu, deterytorializuje się, przecieka poza granice porządku symbolicznego i poza granice postrzegania:

Zdezartykułowany, zdeterytorializowany Challengeir mruczał, że zabiera ze sobą Ziemię, że wyrusza do tajemniczego świata, swego jadowitego ogrodu. Wyszepiał jeszcze: to przez rozprężenie rozwijają się rzeczy i mnożą znaki. Panika jest tworzeniem. Młoda dziewczyna wrzasnęła, był to przeraźliwy krzyk „dojmującej, wszechogarniającej paniki”. Nikt nie słyszał podsumowania, nikt

⁵³G. Deleuze, F. Guattari, *Tysiąc plateau*, s. 260.

⁵⁴Por. D. Deleuze, *Bartleby czyli formuła*, [w:] tegoż, *Krytyka i klinika*, przeł. B. Banasiak, P. Pieniążek, Łódź 2016.

nie próbował zatrzymać Challengeera. Challenger czy raczej to, co z niego zostało, spieszył wolno ku płaszczyźnie spójności, podążając po dziwnej trajektorii, gdzie nic nie było już względne⁵⁵.

Chociaż opowieść udaje raz to film grozy, innym razem historie samotnika z Providence, a na kolejnym planie Nietzscheańskiego Zaratustrę, to historyczne tezy Challengeera są przecież tezami samego Deleuze’a, zaś traktat o podstawowych wiązaniach świata od poziomu mikrocząstek po prędkość i energię kosmosu, mimo wpisanego weń szaleństwa (a raczej właśnie dzięki niemu), jest schizoanalizą w praktyce. Celem wykładu (profesora i samego Deleuze’a) okazuje się tyleż przekazanie pewnej hipotezy filozoficznej, co opowiedzenie historii pęknięcia, wycofywania się, abnegacji, która prowadzi do stawania-się-niedostrzegalnym, ostatecznej pozycji wydziedziczenia ze wszystkich molarnych schematów i włączenia się w chaotyczny przepływ wszechświata⁵⁶. Tylko literatura może równocześnie sygnalizować sensy i pokazywać rzeczywiste działanie przyjętej przez Deleuze’a ekonomii pragnień, literatura jest bowiem praktykowaniem przepływu, ten zaś ma charakter przestrzenny. Dwie, uzupełniające się uwagi mierniczego:

Pisanie nie jest z pewnością narzucaniem formy (wyrazu) przeżytej materii. Literatura jest raczej po stronie tego, co bezforemne czy niezakończone, jak powiedział i praktykował to Gombrowicz. Pisanie jest sprawą stawania się, stawania, które wykracza poza wszelką dającą się przeżyć i przeżytą materię⁵⁷.

Mówimy wyłącznie o wielościach, liniach, warstwach i segmentach, liniach ujścia i intensywnościach, układach maszynowych i ich różnych typach, ciałach bez organów i ich konstrukcji, ich doborze, płaszczyźnie spójności, jednostkach miary dla każdego z przypadków [...]. Pisanie nie ma nic wspólnego z nadawaniem znaczenia, dotyczy miernictwa, kartografii, nawet jeśli jest to kartografia okolic mających dopiero nadejść⁵⁸.

Kwestia wykraczania poza materię oraz związane z pisaniem kreślenie kartografii przyszłości to oczywiście elementy „maszyny wojennej”, opartej na mikronapięciach analizy intensywności pragnienia. Wracam do idiosynkratycznego momentu: „Patrzeć/ciemności. Ubyć” [N, 36] z pytaniem o przejście – to, które dokonuje się między dwoma czynnościami: patrzeniem i byciem oraz to, które zapowiada sam początek poematu:

[...] Pójdziemy do lasu
w cielisty deszcz, mniejsi

1
i wrócę sam, większy
o straconego. O nie.

[N, 9]

⁵⁵G. Deleuze, F. Guattari, *Tysiąc plateau*, s. 86.

⁵⁶Por. na temat „filozofii abnegacji” i jej politycznego wymiaru: M. Herer, *Bartleby i jego bracia albo o politycznej sztuce odmowy*, <<http://machinamysli.org/tag/bartleby/>> [dostęp: 30.01.2017]; pierwodruk: *Bartleby and his brothers or the political art of refusal*, „Dialogue and Universalizm” 2016, nr 2.

⁵⁷G. Deleuze, *Krytyka...*, s. 5.

⁵⁸G. Deleuze, F. Guattari, *Tysiąc plateau*, s. 4-5.

Co zdarzyło się w lesie? Dlaczego deszcz jest „cielisty”? Jaki stosunek zachodzi między mniejszością a większością, wielością „my” a samotnością „ja”? Jeśli ów „stracony” jest właśnie miarą tego stosunku, stawką wyprawy, to w jakim sensie jego nieobecność powiększa podmiot? Powiększa czy raczej nicuje? W jakim stopniu ten proces ma charakter „ubywania”? Czym lub kim są „one”/„nie” z ostatniego wersu? Nie dowiemy się tego z poematu Góry, bo nie opowiada on o wycieczce z bratem i siostrą do lasu, nie jest przetworzeniem Andersenowskiej baśni, choć może się tak z początku wydawać. Raczej: on sam dzieje się w przestrzeni lasu, w rozciągłości, którą wyznacza z jednej strony materialność przerabianego drewna (sęk, drzazga, rzez), z drugiej zaś fenomenologia okaleczonej percepcji wzrokowej: „uchylenie okien od wzroku” [N, 61], „wywołany przez pomylenie wzroku negatyw” [N, 116].

Szukam zatem przejść, otworzyć, mając na uwadze, że *Nie* to zasklepiająca się rana, że rządzi nimi „Zatarcie śladu. Sprostowanie prawdy nie o kłamstwo, o milczenie” [N, 96]. Szukam językowej materii w fazie stawania się, co kieruje mnie do przedrostków – „prze-” i „przed-”, które wytwarzają całe łańcuchy napięć. Ten pierwszy, wedle *Słownika języka polskiego PWN*, intensyfikuje znaczenie przymiotników oraz nadaje czasownikom nowe odcienie znaczeniowe: przestrzenne, czasowe i relacyjne. Drugi tworzy złożenia, które w zależności od kontekstu oznaczają wyprzedzanie/poprzedzanie lub opisują stosunek czynności wobec kogoś. Mamy więc cały łańcuch „leśmianizmów”, odsyłający w przeszłość, zanim jeszcze materia przybrała obecną formę: „przedrzeczy”, „przedsen”, „przedjęzyk”, „przedpamięć”. Mamy wszystko to, co sygnuje przestrzeń i poszukiwane przeze mnie momenty lub miejsca przejść: przepływ, przypadek, przełyk, przepita przeprawa, przestój, przeskok, przepaść, przebicie. Mamy intensyfikowanie znaczenia wyrazów, prowadzące do specyficznej hiperbolizacji, jakby każdy gest lub forma istnienia były w *Nich* przesunięte w czasie: przeoczenie, przemilczenie, przebudzenie, przełamanie, przemnożenie, przedłużenie, przeciągnięte, przerysowane, przesycone, przeznaczone, przemysłane, przeżarte, przecierające. To tylko niektóre z przykładów, i choć w lekturze ten eksplozywny charakter wymykania się – przestrzennego przesuwania lub czasowego przeciągania – działa raczej na poziomie afektów, to w powyższym zestawieniu wygląda jak zabawa słownikowa, jakby Góra odznaczał kolejne rubryki i przechodził litera po literze w karkołomnym ćwiczeniu stylistycznym.

Samo „przejście” pojawia się aż pięć razy, ale żadne z nich – czego można się spodziewać – nie jest po prostu przejściem w przestrzeni, z miejsca w miejsce, pokonaniem odległości:

Szczelina, / przejście, zaognienie [N, 47];

Sęk. Przejście do / potęgi [N, 121];

Paniczne // przejście w / stan spoczynku [N, 125];

przejściowe / gwarancje węgla [N, 72];

Odprysk, // przejście mrozu w / pieszczotę [N, 79].

To raczej „przejście” jako zmiana intensywności i znaczenia, jak w przejściu między szczeliną a zaognieniem, jak w „przejściu do potęgi” (znowu hiperbola), jak w przejściu „mrozu w pieszczotę” czy w przechodzeniu w stan spoczynku – zmienia się forma substancji, ale nie na zasadzie zmiany stanu skupienia czy przemiany jednej materii w drugą. Nie odbywa się u Góry żadna alchemia; raczej przekazywanie sobie przez słowa intensywności jak w dziecięcej grze

w „podaj dalej”: szczelina jest przecież w pewnym sensie przejściem (szczeliny istnienia), sęk zaś dosłownie, jest przejściem zintensyfikowanym, zarośniętym śladem (w tym znaczeniu również przejściem w czasie, pomostem). Na mikropoziomie logikę *Nich* można by więc opisać jako logikę przejść, ale nie w znaczeniu kroków (Derridiańskiego *pas*), tylko przekazów, nie jako kontynuację opowieści o wyprawie do lasu, ale raczej bajkę o walce z traumą, pojętą jako blokada przepływu, koniec drogi.

Mikropoetyka: powiązania

Powszechnie wiadomo, jakie metafory-narzędzia wyciągnięto dotąd u nas z deleuzejańskiego projektu. W pierwszej kolejności skupiono się na rizomatyczności/kłaczach jako strukturze narracyjnej, gramatycznej i hipertekstowej, posługiwano się kategorią nomadyczności w kontekście refleksji postkolonialnej, filozofii różnicy i problematyki inności, wykorzystano pojęcie deterytorializacji jako dywersyjnej mocy języka do wywłaszczania podmiotu ze struktur władzy. Całkiem spory nurt badań skupił się na zapożyczonej od Deleuze’a idei ciała-bez-organów, powoli w krytyce literackiej przyjmować się zaczyna również maszynizm oraz pochodną mu refleksja nad pragnieniem, zapewne dzięki niedawnemu przepracowaniu przez rodzimą humanistykę tematyki afektów.

Najciekawszym dla mikropoetyki rozwinięciem deleuzejańskiego myślenia o molarnej i molekularnej strukturze maszyn produkujących pragnienia i przeniesieniem go bezpośrednio na plan języka jest *And* Franco Berardiego⁵⁹. Jego wcześniejszy, zainspirowany pracami niemieckich romantyków manifest na temat wyzwalającej siły poezji (*The Uprising*⁶⁰), która przeciwstawia się utowarowieniu języka (*counting, indexing*), znalazł tu uzupełnienie w lingwistycznej teorii kultury. To właśnie mikrologiczna, molekularna zdolność języka do generatywnych przekształceń w wytwarzaniu znaczenia staje się dla Berardiego ostatnim bastionem wolnego człowieka i nieutowarowionej wspólnoty.

Kłacze nie zaczyna się i nie kończy – pisał Deleuze – jest zawsze pośrodku, pomiędzy rzeczami, między-bycie, intermezzo. Drzewo jest rodowodem, kłacze zaś to przymierze, niepowtarzalne przymierze. Drzewo narzuca czasownik „być”, tkanką łączną kłacza jest natomiast „i... i... i...”. W tej koniunkcji jest dość siły, aby wyszarpać i wykorzenić czasownik „być”⁶¹.

Odwołując się do tego cytatu na prawach motta, Franco Berardi stworzył własną wersję mikrokrytyki semiokapitalizmu, w której język poezji umożliwia generowanie powiązań na zasadzie koniunkcji (*conjunctive concatenation*), a nie złączenia (*connective concatenation*)⁶². Taki język zachowuje tym samym zdolność do nieskończonej produktywności, do uwalniania pragnienia i ruchu deterytorializacji. Berardi odtwarza tym samym – na planie gramatyki, w najdrobniejszej strukturze spójników (stąd tytuł jego książki „*And*” – „*I*”) – deleuzejańską opozycję

⁵⁹F. Berardi, *And. Phenomenology of the End: Sensibility and Connective Mutation*, Cambridge, Massachusetts 2015.

⁶⁰Tenże, *Uprising. On Poetry and Finance*, Los Angeles 2012.

⁶¹G. Deleuze, F. Guattari, *Tysiąc plateau*, s. 29.

⁶²“I call conjunction a concatenation of bodies and machines that can generate meaning without following a pre-ordained design, nor obeying any inner law or finality. [...] Connection, on the other hand, is a concatenation of bodies and machines that can generate meaning only following a human-made intrinsic design, only obeying precise rules of behaviour and functioning” (F. Berardi, *And...*).

między molarną segmentacją (*connection*), a molekularną produktywnością (*conjunction*). Tak długo, jak można dopowiedzieć kolejne słowo, a elementy w zdaniu nie odtwarzają z góry zadanego wzorca, tak długo nie będzie końca opowieści.

Biorąc sobie do serca deleuzejańską ideę kłącza jako „przymierza”, jako zasadę nieograniczonej produktywności bez początku i końca, przełożoną na struktury gramatyczne, przecinającą tekst na wspak, okalającą go i rozsadzającą, próbowałem swego czasu wyznaczyć w *Nich* takie właśnie, kłączowe łańcuchy czynności i odpowiadających im pól. Jednym z najdłuższych i najbardziej brzemiennych w sensy okazało się oczywiście samo „widzenie”. Od rdzenia „patrzenie” rozrastają się „opatrzenie” i „opatrzność”, „odpatrzenie”, „rozpatrzona” i „niepatrzenie”. „Oko” przechodzi w „oka”, „oczy”, „oczka”, „naoczne” oraz „przeoczenie”, „widzenie” zaś zostaje skontrolowane „przewidzeniem”. Gdyby skupić się na tym jednym przepływie znaczeń, *Nie* byłoby uaktualnioną wersją okulocentrycznych fantazji nowoczesności, traktatem o (nie) widzeniu, jak *Światliste* Andrzeja Falkiewicza czy *Odwrócone światło* Tymoteusza Karpowicza. Wraca do nas tym samym nurtująca mnie od początku komenda: „Patrzeć/ciemności. Ubyć”.

„Patrzeć ciemności” nie pokrywa się w żadnym razie z „widzeniem ciemności”, nie sprowadza się więc do prostej konstatacji obiektywnego stanu rzeczywistości. Sama opozycja patrzenia/widzenia powraca od początku twórczości Góry, najbardziej wprost wyeksponowana chyba w wierszu *W fabryce*, w którym mowa o „oku patrzenia” i „oku widzenia” oraz wymieniających się możliwościach obserwowania i przeżywania, świadczenia i uczestnictwa⁶³. Jeśli weźmiemy pod uwagę, że *Nie* wykorzystuje i problematyzuje poetykę świadectwa, że samo jest swego rodzaju świadectwem, czy jak wolałbym to nazwać „prze-oczeniem świadectwa”, to fraza „patrzeć ciemności” uruchamia podstawową dla tomu grę napięć.

W pierwszej kolejności rozważyć trzeba wariant pozytywny, w którym wypowiedzenie to nie jest anakolutem, tylko poprawną konstrukcją składniową. Przywodzi wówczas na myśl archaiczne już użycie słowa „patrzeć” z dopełniaczem liczby pojedynczej, jak w „patrzeć zimy” (Miłosz) czy „patrzeć jutra”. Archaizacja i regionalizacja są częstymi elementami idiolektu Góry, więc i tu nie można wykluczyć takiego zabiegu. Prowadziłoby nas owo wyrażenie w kierunku „wypatrywania czegoś” w znaczeniu „oczekiwania”, a zatem – przenosząc się w przestrzeń wiersza – nadchodzących ciemności, czyli nadejścia nocy.

Założmy jednak, że to zdanie urwane, że „ciemność” jest w liczbie pojedynczej i zostaje spersonifikowana, że pełni funkcję dopełnienia dalszego w celowniku. Wyrażenie „patrzeć ciemności” byłoby wówczas odpowiednikiem formuły „patrzeć komuś/czemuś w oczy”, a dalej frazeologizmu „oko w oko”. Przywoływałoby zatem sytuację potencjalnie konfliktową, ale też próby porozumienia, naruszenia granicy między „ja” patrzącego i samym obiektem. Ale jeśli „ciemności” są jednak biernikiem liczby mnogiej, a nie celownikiem pojedynczej? Wtedy okazują się albo obiektem spojrzenia, albo jego modusem. Albo więc patrzymy w ciemności (a przecież o żadnych „nas”, o żadnej osobie nie ma tu mowy – jest tylko naga czynność, nakaz), wywołujemy z nich kształty, albo też – i ku temu rozwiązaniu byłbym bardziej skłonny – przy-

⁶³ „Teraz to widzę okiem widzenia / Teraz tam patrzę okiem patrzenia” – od tych wersów zaczyna się wiersz Góry (K. Góra, *W fabryce*, [w:] *Requiem...*, s. 60).

wołujemy same ciemności. Proces patrzenia jawi się już nie jako proces poznawczy w sensie oświeceniowej filozofii, z obietnicą wyjścia z platońskiej jaskini, ale twórczy (poetyczny), nie jako wpatrywanie się w ciemność ani nawet sytuacja egzystencjalna (patrzenie w ciemnościach, niemożność poznawcza), ale jako wytwarzanie ciemności za pomocą władzy wzroku. Tak jakby to sam wzrok wywoływał ciemność w obiekcie, jakby przynależnym mu sposobem istnienia była właśnie „praca ciemności”.

Nie tylko mowa jest więc ciemna i nie tylko „przeoczenie”, powracające w *Nich* z siłą sądowego oskarżenia, powoduje zanikanie źródłowego obiektu. Podstawowa elipsa, eliminująca przyimek między „ciemnością” a „widzeniem”, usuwa wszelkie wskazówki ich wzajemnej łączliwości, wystawiając czytelnika na ciemną grę przeoczeń. Twierdzą jednak, że to nie przeoczenie jest najważniejszą intensywnością, wygrywaną w poemacie Góry, ale właśnie połączenie, ujęte tak, jak rozumie je Berardi – jako koniunkcja, i tak, jak rozumie je w kłęczu Deleuze – jako „przymierze”. Wszak „1” z oznaczeń dystychów nie sygnują kolejności ani następstwa, nie wprowadzają podziału w sensie władzy, ani nawet nie sumują się w rzeczywistą liczbę ofiar katastrofy, jak głosiły wstępne założenia Góry (nie dość, że sama liczba ofiar nie jest pewna, to nie wiemy tak naprawdę, na którym dystychu ostatecznie poprzestaje poeta); są właśnie rodzajem „przymierza”, połączenia stworzonego na zasadzie koniunkcji, odpowiadającego molekularnej wielości. Radykalne rozdzielenie z początku poematu, przerzutnia na wołaczach „sio-/stro” i „bra-/cie”, nie jest rozdzieleniem ostatecznym: jest zaledwie świadomością podziałów i segmentacji, wpisanych w każdy podmiot, rodzajem pęknięcia. Kolejny krok trzeba by więc wykonać poza siebie.

Logika „mikrologu” przypomina o konieczności rozdarcia i ponownego zszycia opowieści, poetyka somatyczna o gojeniu się i rozdrapywaniu rany, analiza przestrzenna o parcelowaniu i łączeniu wedle fantazmatycznego działania asyndetonu, analiza syntaktyczna o nieredukowalnej wielości i redukcji poprzez sumę, o samotności i braterstwie. Ostatni łańcuch prowadzi do nas „bycia” jako wyzbywania się: „Być młodszym od ognia” [N, 9], „Podjąć resztę, być okłamywanym” [N, 12] „Bić, być bitym do soku” [N, 26], wreszcie: „Patrzeć ciemności. Ubyć” [N, 36]. „U-bywanie jest operacją, którą bycie przeprowadza na otwartym sercu”⁶⁴ – pisał poetycko Tadeusz Sławek, komentując stworzoną przez siebie kategorię na potrzeby rozprawy o twórczości Williama Blake’a:

jedynym punktem, który pozostaje wciąż wrażliwy na logikę „ja” i tego, co „moje”, jedynym „miejscem”, które pozostało po wycofywaniu się iluzji mojego panowania nad rzeczywistością, jest cierpienie. Ból (wszelkiego rodzaju) nie może należeć do nikogo innego; pozornie chłodne, matematycznie precyzyjne i obojętne maszyny tekstowe artyści wykrzykują do nas tę porażającą prawdę: wyrzekłszy się roli władcy rzeczywistości, udzieliwszy mowie należnej jej łaski niezależności, trwam w cierpieniu, które zostaje otwarte kluczem myśli, iż jestem „mniej” – i równie dobrze „mniej” *jestem* – właściwie tylko „bywam”, „u-bywam”⁶⁵.

U Góry nie mamy lekkości tego zaproszenia, lecz nakaz: ubyć, usunąć „ja” z poetyki świadectwa, ubywać w „patrzenie ciemności”, wyciekać poza władze wzroku, jak profesor

⁶⁴T. Sławek, *U-bywać. Człowiek, świat i przyjaźń w twórczości Williama Blake’a*, Katowice 2001, s. 252.

⁶⁵Tamże, s. 251-252.

Challenger; narazić się na cierpienie, okaleczenie, trwałą ślepotę, jak Syga. Jak głosi legenda, eksperyment formalny *Nie* rozwijał się wszak w ciemności, z nasłuchu niewidocznych mikrozdarzeń. Opowiadał poeta w jednym z wywiadów o metodzie, jaką przyjął na potrzeby pisania:

Konrad Góra: Wziąłem od Blake’a jego technikę poetycką, którą jakoś można pożenić z wyzbywaniem się siebie i jednocześnie niemnożeniem bytów nad konieczność [...] najwyraźniejszą przygodę z tą metodą miałem w Poznaniu, gdzie dostałem pracownię w piwnicach od:Zysku, siedziałem tam najgłębiej, jak się da, w połowie rynku już, w ciemności, i jedyne, co tam się mogło zdarzyć – prócz tego, że podsłuchiwałem chodzących nade mną ludzi i uważałem za wydarzenia np. to, że ktoś zamilkł, bo to jest wydarzenie, w końcu ludzie ciągle mówią – to był szczur, rudawy, nazwałem go Kajzer, i on co jakiś czas do mnie wychodził, wreszcie to się skończyło trwałą więzią, znosiłem mu pieczywo i miętowe cukierki [...]. Myślałem, że wypłoszyłem go przed rozwiązaniem od:Zysku, bo wiedziałem, że wejdą tam z deratyzacją, ale przedwczoraj mi Łojek z tamtej załogi powiedział, że zabił go Jezus, jeden z tamtejszych psów.

Dawid Mateusz: Czyli jest to dosyć czasochłonna metoda i nie obywa się bez ofiar.

Konrad Góra: Otwiera na więcej, niż zamyka⁶⁶.

Ten, kto wpatruje się za długo w słońce, w końcu od niego oślepie, ale co z tym, który wpatruje się w mroki wnętrza? Mikronauta jest trochę jak Blanchotowski Orfeusz – jak on patrzy w ślepą plamkę, w centrum nocy, i jak on nie widzi, zanurza się więc w ciemność tekstu, krąży po omacku, doświadcza własnej małości, u-bywa go.

⁶⁶K. Góra, D. Mateusz, *Jeszcze nikt nie oślepl od odwracania wzroku*, <<http://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/wywiady/jeszcze-nikt-nie-oslepl-od-odwracania-wzroku/>> [dostęp: 30.01.2017].

SŁOWA KLUCZOWE:

KONRAD GÓRA

polska poezja po roku 2000

mikrologia literacka

m i k r o n a u t y k a

ABSTRAKT:

Szkic podejmuje próbę uzupełnienia „mikrologicznej” perspektywy śląskiej szkoły Aleksandra Nawareckiego o nieobecne w niej źródłowo impulsy polityczne i patronat dwóch pominiętych dotąd „mikrologów”: Michela Foucaulta i Gilles’a Deleuze’a. Opowiadając się przeciwko zdyscyplinowaniu i scjentyzmowi metody *close reading*, proponuje rozpatrywać badacza w kategoriach mikronauty, sam proces lektury zaś jako zanurzanie się w tekście, śledzenie drobnych napięć i przepływów znaczeń. Jest równocześnie próbą filozoficznego przeczytania poematu *Nie* Konrada Góry jako rozprawy o metodyce widzenia, (nie)zawinionej ślepotcie i politycznej wielości.

NOTA O AUTORZE:

Jakub Skurtys – ur. w 1989 r., doktorant w Zakładzie Historii Literatury Polskiej po 1918 roku na Uniwersytecie Wrocławskim, krytyk. Interesuje się literaturą awangardową, poezją najnowszą oraz relacjami ekonomii i literatury. Pracuje nad rozprawą o twórczości Adama Ważyka.

Mikropoetyka

i jej konteksty

Elżbieta Winiecka

Współczesne polemiki wokół autonomii i funkcji literatury koncentrują się – w dużym uproszczeniu, rzecz jasna – między dwoma stanowiskami odmiennie definiującymi przede wszystkim jej status i rolę. Pierwsze z nich wskazuje na uwikłanie literatury w rozmaite życiowe (społeczne, polityczne, obyczajowe, etyczne, medialne) problemy, które każde dzieło symbolicznie reprezentuje i rozgrywa, wywierając realny wpływ na czytających i ich postawy. Walory artystyczne utworu często schodzą przy tym na odległy plan, podporządkowane innym, ważniejszym celom. Druga postawa, wielokrotnie modyfikowana przez kolejne dwudziestowieczne szkoły czytania, przeciwnie – eksponuje przede wszystkim suwerenność dzieła literackiego jako całości samodzielnej i niezależnej, którą czytać należy w porządku innych pokrewnych zagadnień: konwencji, procesów historycznoliterackich, wewnętrznych przekształceń i zależności, rzutujących na przemiany konkretnych zjawisk o charakterze literackim¹. Dla tak nastawionych badaczy to literatura jest najważniejsza i wcale nie zależy im na tym, by przepaść między nią i jej społecznymi kontekstami zasypywać, lecz raczej – by eksponować jej odrębność i suwerenność wobec nich.

Dwie strony sporu stara się pogodzić Rita Felski², która łagodząc tę dość kategorycznie zarysowaną opozycję, rozsądnie proponuje budowanie pomostów między czytaniem eksponującym swoistość i hermetyzm reguł komunikacji literackiej jako odrębnej dziedziny sztuki, wymagającej wyspecjalizowanych kompetencji, oraz pragmatycznym, a nawet naiwnym czytaniem, które z literatury czerpie przede wszystkim przyjemności i różnorakie pożytki. Innymi słowy, idąc w poprzek podziałów, pokazuje, że ze stanowisk obu stron warto czerpać inspirację, nie przywiązując się jednak zanedb do żadnego z nich.

¹ Takie podejście reprezentuje dziś np. Terry Eagleton, który postuluje powrót do zapomnianych nieco zasad czytania literatury jako literatury właśnie. Por. T. Eagleton, *Jak czytać literaturę?*, Warszawa 2014.

² R. Felski, *Literatura w użyciu*, przeł. zespół pod red. E. Kraskowskiej i E. Rajewskiej, Poznań 2016.

Badaczka przede wszystkim trzeźwo zauważa, że akademickie kryteria oceny literatury mają się nijak do tego, co robią z nią zwykli czytelnicy. Ci ostatni kierują się emocjami, są spontaniczni i często bezkrytyczni wobec lektur, używają też literatury jako dopełnienia własnego życia, pozwalając kształtować się czytany utwór, dając się uwieść opowiadanym przez nią historiom, przeżywając niekiedy gwałtowne i skrajne emocje i wzruszenia, a czasem po prostu czerpiąc z niej wiedzę o sobie i życiu. Literaturoznawcy przeciwnie – w ramach swoich profesjonalnych zatrudnień starają się unaocznic odrębność literatury jako sztuki słowa, chłodnym okiem oceniając walory artystyczne utworu, zachowując przy tym nieufność i sceptycyzm wobec prawdy dzieła oraz własnych ustaleń. Badaczka surowo ocenia, że ironia jest chorobą badaczy humanistów, którzy lekturę krytyczną w duchu hermeneutyki podejrzeń traktują jako obowiązujący wzorzec metodologiczny. Przeciwwstawienie sceptycyzmu i podejrzliwości lekturze ufnej i prostodusznej zdaniem Felski nie odzwierciedla jednak wcale lekturowych realiów, obfitujących w doświadczenia różnorodne i dużo subtelniejsze od zarysowanej tu opozycji. W związku z tym autorka formułuje własny projekt badań faktycznego zaangażowania w tekst, które przywróciłyby literaturoznawstwo życiu, a do uniwersyteckich bibliotek wpuściłyby świeży powiew spontaniczności i emocji: „(...) być może przyszła pora na przeciwstawienie się automatyzmowi naszego własnego oporu, na zaryzykowanie przyjęcia innych form zaangażowania estetycznego”³ – pisze Felski, przypominając dodatkowo, że dzisiejszy warsztat literaturoznawcy ulokowany jest nie w zaciszu biblioteki, lecz wśród innych, dużo bardziej ekspansywnych i atrakcyjnych percepcyjnie mediów, z którymi literatura musi rywalizować o uwagę odbiorcy.

Jeśli literaturoznawstwo ma przetrwać XXI wiek, musi (...) odnowić swoje ambicje i metody poprzez nawiązanie więzi z innymi mediami, zamiast upierać się przy coraz mniej przekonujących tezach o swoim wyjątkowym statusie. Taka współpraca będzie oczywiście wymagała sumiennego zwrócenia uwagi na cechy form artystycznych specyficznych dla innych mediów⁴

– postuluje autorka. Chodzi jej przy tym zarówno o poszerzenie wrażliwości na inne niż językowe przekazy kultury, jak i o przyjęcie do wiadomości, że teoria nie zawsze wie więcej niż dzieło, że w związku z tym nie musi się sytuować o poziom świadomości wyżej od niego, a badacz powinien pogodzić się z tym, że sam w trakcie lektury może się czegoś dowiedzieć (choćby o samym sobie). Rita Felski proponuje zatem „fenomenologię hybrydową”, eksponującą w badaniach perspektywę pierwszoosobową i koncentrującą się w nich na sposobach wyłaniania się fenomenów. Postulując swoisty świadomy antyintelektualizm, somatyzację i uspołnicznienie odbioru, Felski wskazuje na konieczność przywrócenia profesjonalnej lekturze jej doświadczeniowego wymiaru. Praktyki czytania są bowiem wieloznaczne i nie podlegają prostym podziałom na te, które skupiają się na poetyce dzieła oraz jego walorach estetycznych i te, które stanowią formę ich użycia. W czytaniu chodzi raczej o ukazanie złożoności, nieprzejrzystości i problematyczności lektury i jej owoców. Konwencje, metody, powtarzalne procedury przeczą przyjemności czytania dla siebie. A o tę właśnie jednostkowość, subiektywizm i emocjonalizm estetycznej percepcji dzieła dopomina się Felski.

³ Tamże, s. 120.

⁴ Tamże, s. 30.

Wskazuje więc na takie kategorie estetyczne, jak rozpoznanie, oczarowanie czy szok, których jej zdaniem doświadcza czytelnik zanim jeszcze zajmie pozycję krytycznego komentatora i badacza. To nowe bliskie czytanie jest swoistym przeciwieństwem *close reading* promującego lekturę immanentną, przenikliwą i analityczną, skoncentrowaną na tekście i jego znaczeniach. Propozycja opisu wybranych form zaangażowania, jakie wywołuje literackie dzieło, to próba spojrzenia nań nie jako na samoistny obiekt, lecz na fenomenologiczny byt, który staje się dopiero w świadomości czytającego. Stąd bierze się postulat „wysupływania poszczególnych włókien czytelniczej recepcji i umieszczania kolejno pod mikroskopem, aby dokładniej im się przyjrzeć”⁵. Ten sztuczny – podobnie zresztą jak tradycyjna analiza poetyki utworu – zabieg miałby jednak lepiej niż strategię tekstocentrycznego odbioru „uchwycić ziarno i fakturę codziennego doświadczenia estetycznego”⁶. Przekonanie o tym, że zrozumienie sposobów i przyczyn, dla których czytamy, przyczyni się do odnowienia literaturoznawstwa, a być może także do przywrócenia doświadczenia literackiego życiu, prowadzą badaczkę do sformułowania postulatu wypracowania swojej rozumianej „mikroestetyki”, eksponującej afektywny i kognitywny wymiar czytania.

Jakkolwiek rozsądnie brzmi jej postulat tego nowego, bliskiego obcowania z dziełem, a także zasypywania podziałów między zwolennikami skrajnie odmiennych podejść do literatury, to jednak budzi on również wątpliwości. Jej krytyka świadomości i samoświadomości literaturoznawstwa, które negując proste przyjemności tekstu, zatruwają spontaniczną lekturę, a także sformułowany przez nią apel o zawieszenie ironicznej podejrzliwości wobec własnych metodologicznych procedur, brzmią w gruncie rzeczy dość nierealnie. Trudno bowiem wymazać liczącą sto lat historię teoretycznoliterackich zmagających, osadzonych zresztą na gruncie przemian filozofii świadomości i języka, tak jakby wątpliwości badaczy co do postaw uprawianej przez siebie dyscypliny były jedynie kaprysem znudzonych intelektualistów. A już całkiem niemożliwy wydaje się powrót do bezpośredniości lekturowego przeżycia, o której pisze Rita Felski.

Jeśli zatem odwołuję się do jej propozycji w kontekście rozważań o mikropoetyce, to dlatego, że daje tu znać o sobie charakterystyczny postulat coraz powszechniej dziś powtarzany i realizowany w pracach badaczy. Chodzi mianowicie o odejście od sztywnych reguł czytania na rzecz lektury zindywidualizowanej, mikroskopowej, niebojącej się przyznać do słabości literaturoznawczych metod, które w przeszłości przybierały nierzadko kształt metanarracji uzurpujących sobie już na wstępie lektury prawo do ustalenia, czym jest literatura i jakie są zadania krytycznego czytelnika. W obliczu dzisiejszych zawirowań humanistyki i literaturoznawstwa przyznanie się badacza do wyjściowej bezradności i nieuniknionego subiektywizmu wydaje się po prostu dużo bezpieczniejszym i uczciwszym punktem wyjścia do rozważań o literackich artefaktach. Postawa otwartości i uważności stanowi wstęp do każdej mikropoetologicznej lektury.

W świetle opisanych wyżej perypetii interesująco brzmi propozycja rewitalizacji uważnego czytania, proponowana przez tzw. śląską szkołę mikrologii literackiej⁷. Wskazuje ona jeszcze

⁵ Tamże, s. 145.

⁶ Tamże.

⁷ W ramach tego projektu ukazały się następujące publikacje: *Miniatura i mikrologia literacka*, t. 1, red. A. Nawarecki, Katowice 2000; *Miniatura i mikrologia literacka*, t. 2, red. A. Nawarecki, Katowice 2001; *Miniatura i mikrologia literacka*, t. 3, red. A. Nawarecki, B. Mytych-Forajter, Katowice 2003; *Skala mikro w badaniach literackich*, red. A. Nawarecki, M. Bogdanowska, Katowice 2005. W podobnym duchu pisana jest też książka: A. Nawarecki, *Paraferalia*, Katowice 2014.

inną ścieżkę wyjścia z impasu, w którym znalazły się współcześnie badania literackie uwikłane w kulturowe, społeczne i polityczne konteksty. Jest to ścieżka pozornie przynajmniej prowadząca na stare szlaki – nawołująca do lektury uważnej i dociekliwej, do dbałości o analityczny szczegół, do wsłuchiwania się w melodię frazy, w rytm wersu i brzmienie aliteracji, a przy okazji do zwrócenia większej uwagi na sensualny, somatyczny wymiar lektury. To stara szkoła uważnego czytania, która jednakże, osadzona w nowym teoretycznym i kulturowym kontekście, prowadzić może do nowych odkryć i rewelatorskich niekiedy konkluzji. Pozwala ona na odsłonięcie tego, co podskórne (podtekstowe), co częstokroć w odbiorze tłumione było przez dominujący dyskurs. Te odkrywane w trakcie drobiazgowej lektury niuanse to niekiedy świadomie zacierane przez autora tropy, a czasem celowo zostawiane, ledwie dające o sobie znać poszlaki, które tylko najbardziej czujny czytelnik-detektyw jest w stanie połączyć w logiczną sieć związków i zależności⁸.

„Co to jest mikrologia?” – zadaje sam sobie pytanie Aleksander Nawarecki w artykule wstępnym do zbioru rozpraw *Skala mikro w badaniach literackich*⁹. Jako pomysłodawca nowej nazwy dla, jak się zdaje, wcale nienowej postawy wobec literatury, autor precyzyjnie wskazuje problemy wiążące się ze zdefiniowaniem jej właściwości, zasięgu i specyfiki. Najogólniej ową mikrologiczną i mikropoetologiczną krzątanię, którą w zdeklarowany sposób uprawiają polscy badacze od około dwudziestu lat, można określić jako wyróżniające się poznawczą pasją i dociekliwością, a zarazem świadome swych ograniczeń i podejrzliwe wobec przyjętych założeń przyglądanie się literackim drobinom. Lecz przecież, gdyby pominąć umowną, historycznie usytuowaną, nazwę tej postawy, okaże się, że to, co tutaj nas zajmuje, jest stałą składową warsztatu filologa, który od starożytności, czyli właściwie od zawsze, pochylał się z uwagą nad każdym detalem dostrzeżonym w tekście, dociekając jego rangi i znaczenia na wszystkie dostępne mu sposoby. Wie o tym zresztą doskonale Nawarecki, który próbując wyjaśnić nieprzekonanym wagę i funkcję mikrologii, odwołuje się do rozmaitych badawczych szkół, wskazując, że podejście mikrologiczne nie jest zarezerwowane dla wybranych ani wyłącznie współczesnych sposobów czytania. Przeciwnie. Mikropoetyka stanowi właściwy żywioł filologii; to tutaj ujawnia się jej finezja, precyzja i rola w odsłanianiu tego, co w potocznym, codziennym patrzeniu, czytaniu i rozumieniu zwyczajnie umyka uwadze. Na tym też polega chyba jej fenomen i tu kryje się jej szansa: mikrologia łączy w obrębie swych dociekań przedstawicieli różnych szkół i poglądów, co doskonale widać w publikacjach przygotowanych dotychczas przez katowickich badaczy.

Nie tylko nie istnieje jedna, koherentna definicja mikrologii, ale też w projektowane przez nią postępowanie z tekstem wpisana jest niemożność ustalenia jasnych reguł, powtarzalnych zasad, czy ustalonych raz na zawsze założeń, które umożliwiłyby uspołnienie i uporządkowanie sposobu postępowania jej adeptów z przedmiotem badań. Sam ów przedmiot wymaga zresztą osobnej

⁸ Dobry przykład efektywności tego typu badań, prowadzonych niezależnie od propozycji katowickich teoretyków, stanowi książka Agnieszki Gajewskiej *Zagłada i gwiazdy. Przeszłość w prozie Stanisława Lema* (Poznań 2016). Poznańska badaczka dzięki swej niezwyklej metodzie mikrolektury napisała nowy, pod wieloma względami rewolucyjny, rozdział lemolologii. Uważne, skoncentrowane na analizie literackich tekstów i historycznych źródeł, osadzone w biograficznych i historycznoliterackich kontekstach czytanie poparte zostało w tym przypadku feministyczną z ducha wrażliwością i wyczuleniem na to, co nieoczywiste, niekiedy zaś po prostu przemilczane. Dzięki tej metodzie autorce udało się prześledzić obecność w prozie Lema nieomal nieuchwytnych ech traumy *Zagłady*, która w dotychczasowych badaniach nad twórczością tego pisarza była bądź całkowicie przemilczana, bądź bagatelizowana.

⁹ A. Nawarecki, *Czarna mikrologia*, [w:] *Skala mikro w badaniach literackich*, s. 9.

uwagi: czy jest nim pojedynczy tekst? Gatunek literacki? Fraza? Słowo? A może cały dorobek autora? Wydaje się, że każdorazowo zależy to od wstępnych (subiektywnych!) założeń przyjętych przez badacza. Ważna jest tu bowiem perspektywa porównawcza, która eksponuje różnice skali, pozwalając unaocznnić ten fundamentalny fakt, że małe jest małe w porównaniu z tym, co wielkie (lub też, w zależności od potrzeb: oficjalne, dominujące, jawne, samo przez się zrozumiałe, ważne, inspirujące). I że to, co do tej pory bywało pomijane lub jedynie przelotnie wskazywane, zwłaszcza w panoramicznej perspektywie historii literatury, znajduje się dziś w centrum zainteresowania interpretatorów. Jak widać, skala mikro jest mikro tylko wtedy, gdy w naszej świadomości istnieje dla niej szersze tło: makroproblemów, makroprocesów, makrostruktur.

Choć zatem mikrologia podsuwa więcej pytań niż dostarcza pewników, jest ona takim sposobem uprawiania refleksji humanistycznej, który współcześnie ma szansę stać się szczególnie cenny i pożyteczny. Na potwierdzenie własnych mikrologicznych intuicji, a zarazem w celu rozwiania wątpliwości tych, którzy nie do końca wierzą w potencjał poznawczych możliwości mikrologii, Nawarecki przywołał definicję sporządzoną na początku XXI wieku przez Przemysław Czaplińskiego. Poznański krytyk, z Borgesowską z ducha i metody, maestrią symuluje istnienie encyklopedycznego hasła, mającego uprawomocnić zarówno zjawisko, jak i przedmiot jego badań. Na czwartej stronie okładki jego *Mikrologów ze śmiercią* mieści się taki oto wypis:

mikrolog <gr. mikrós+lógos=mały+słowo, nauka, pojęcie, prawda> 1. *hum.* interpretator drobin, badacz rzeczy małych; 2. *gr.* mowa mniejsza (*lógos mikrón*), termin w retoryce antycznej określający mowy przygodne, wygłaszane do przypadkowych słuchaczy, domowników, przedmiotów bądź siebie samego, kompozycyjnie i stylistycznie nieprzewidywalne, dotyczące spraw jednostkowych, służące wyrażeniu uczuć i myśli intymnych, stanowiące także sposób uprawiania refleksji niesystemowej – do tradycji mowy mniejszej sięgał dialog sokratejski, solilokwium, monolog, fragment; 3. *ant.* ułomna, niepełna rozmowa (*mikron logos*), dialog z milczącym adresatem, uobecnianym poprzez wypowiedzi prawdopodobne (zob. monolog wypowiedziany); 4. *est.* część całości nie przyporządkowana określonymu miejscu i kompozycyjnie samodzielna (zob. prolog, epilog); 5. *filoz. gr.* mała prawda, niepewna prawidłowość formułowana na podstawie wydarzenia powtarzalnego, lecz każdorazowo przebiegającego odmiennie (zob. chaotyka); 6. *gr.* jednostkowe przeznaczenie, prywatne fatum (zob. logos); 7. *dekonstr.* samodzielna część rozmowy składającej się z wielu wypowiedzi (zob. polilog) i prowadzonej w warunkach nieosiągalnego porozumienia, nastawiona na zdefiniowanie różnic i określenie ich statusu; 8. *postmoder.* mała narracja; 9. *filoz. pot.* mądrość codzienna, wyrastająca z czynności domowych, świadoma swoich ograniczeń i niewiedzy, znajdującą swoje przedłużenie w gadaniu, zdradzana przez uogólnienia i syntezy (zob. „Wiem, że nic nie wiem”, Miś o Małym Rozumku; krzątaństwo)¹⁰.

Jakkolwiek wszystko w tej definicji jest prawdą, nic nie jest takie, jak zdaje się ona sugerować. Zjawiska, nazywane w niej, są bowiem efemeryczne i kruche, wymykające się jednoznaczному określeniu i konkretyzacji. Stąd objaśnienia z okładki zarysowują raczej rozległe horyzonty mikrologicznej refleksji, aniżeli cokolwiek ujednolacniają. Czapliński na użytek własnych badań wyjaśnia, że tropione przez niego we współczesnej prozie mikrologi to „rozmowy z milczącym adresatem uobecnianym poprzez wypowiedzi prawdopodobne, małe narracje szukają-

¹⁰P. Czapliński, *Mikrologi ze śmiercią. Motywy tanatyczne we współczesnej literaturze polskiej*, Poznań 2001 [wypis z okładki].

ce jednostkowego przeznaczenia wyrażanego w języku idiomatycznym, niepewne prawidłowości formułowane na podstawie wydarzenia powtarzalnego, lecz każdorazowo przebiegającego odmiennie”¹¹. Tak kształtuje się niepewny przedmiot prowadzonych przez niego obserwacji. Jeśli zaś chodzi o mikrologiczną perspektywę, przyjmowaną przez autora książki, przypomina ona raczej postawę nieufnego etnologa-odkrywcy, poznającego obcy ląd i stykającego się z niezrozumiałą dla niego innością jego mieszkańców, szukającego dopiero dla swych doświadczeń nowego języka, aniżeli pewnego swoich metod i celu naukowca, który w precyzyjnie zdefiniowanych warunkach laboratoryjnych obserwuje i opisuje niezmienny obiekt.

Mikrolog porusza się z poczuciem zawsze niedostatecznej kompetencji i niekompletności zgromadzonych danych, a w związku z tym nieustannie gotów jest podważyć stan swoich ustaleń. I to, w moim odczuciu, chyba najistotniejsza, filozoficzna zmiana, jaka pojawiła się w mikrologicznym podejściu do tekstu literackiego. To, co zawsze było cechą humanistyki jako sfery rozumienia, a nie wiedzy – nieautonomiczność jej podstaw i nieostateczność ustaleń – przybiera teraz kształt równoprawnego przedmiotu poznania. Oto dzięki pracy z tekstem i pracy tekstu interpretator dowiadyuje się równie wiele o czytanych utworze, jak o sobie – o swoich ograniczeniach, predyspozycjach i możliwościach.

Na potwierdzenie faktu, że podejście to ma swoją szacowną tradycję, Czapliński wymienia style interpretacji, których kontynuatorem lub dłużnikiem się czuje. Padają nazwiska i nazwy szkół, na które powołuje się też Nawarecki: fantazmatyka Marii Janion, hermeneutyka, amerykańska szkoła *close reading*, dekonstrukcjonizm, interpretacje Rolanda Barthes’a i jego koncepcja punctum, diagnozy postmodernistycznej kondycji kultury Jeana-François Lyotarda z jej kluczową tezą o kresie wielkich narracji, wreszcie „krzątactwo” Jolanty Brach-Czainy uprawiane w *Szczelinach istnienia*, a także poezja Czesława Miłosza i jego postawa „uważności”¹².

Czapliński zwraca przy tym uwagę, że wszystkie te style lektury zachowują walor autorskich, niepowtarzalnych, jednorazowych, a tym, co je łączy, jest skupienie uwagi na drobiazgach. „Być może jest to osobną prawidłowością mikrologów, że nie nadają się do powtórzenia: w odróżnieniu od metod (czyli makrologii), są nieprzekazywalne”¹³. Mikrologia to zatem „czytanie drobin”¹⁴, ponieważ jednak oba człony tej definicji: czytanie i drobina nie są same przez się zrozumiałe, wachlarz możliwych sposobów obcowania z tekstami jest praktycznie niewyczerpywalny, a sama quasi-metoda jawi się jako eklektyczna, nieciągła i polimorficzna¹⁵. Zwłaszcza,

¹¹Tamże, s. 10.

¹²Do listy tej za Nawareckim dodać można też „miniaturę” Gastona Bachelarda (*Miniatura*, przeł. K. Mokry, T. Markiewka, „Literatura na Świecie” 1999, nr 9, s. 153-187), teorię „mikrolektury” Jeana-Pierre’a Richarda (*Microlectures I*, Seuil, „Poétique” 1979, *Microlectures II. Pages Paysages*, Seuil, „Poétique”, 1984), „mikroskopia” Romana Jakobsona (*Une microscopie du dernier „Spleen” dans les Fleur du mal*, [w:] tegoż, *Questions de poetique*, Paris 1973.), a także pojawiające się w rozmaitych kontekstach neologizmy z częstką mini- i mikro- u Bachtina, Benjamina, Foucaulta. Dodam tylko, że w artykule tym nie podejmuję tematu małych form i mikrogatunków literackich, które stanowią w moim odczuciu osobny problem i należy je raczej łączyć z autorską filozofią (a czasem „filozoficzną”) twórczości i egzystencji konkretnych poetów i pisarzy. Gdyby chcieć sporządzić listę twórców, doceniających „smak detalu”, lista byłaby bardzo długa. A może musiałaby po prostu zawierać nazwiska wszystkich artystów słowa? Tutaj interesuje nas jedyne mikropoetyka jako poetyka odbioru i sposób uprawiania literaturoznawczej refleksji.

¹³P. Czapliński, *Mikrologi*, s. 10.

¹⁴Tamże.

¹⁵Por. tamże, s. 10-11.

jeśli weźmiemy pod uwagę, że interpretator nie jest bezstronnym obserwatorem, lecz częścią komunikacyjnej relacji, w którą wchodzi i którą współprojektuje.

Mikrologia chętnie odwołuje się też do sytuacji innych, niehumanistycznych dziedzin poznania, wskazując na to, że „moda na małe”¹⁶ nie jest wyłącznie projektem literaturoznawców, lecz symptomem szerszego zainteresowania skalą mikro, dotyczącego także nauk społecznych i przyrodniczych, takich jak: mikroekonomia, mikrosocjologia, mikrochirurgia czy mikrobiologia. Podobieństwa te ograniczają się częściowo do zbieżności wyłącznie leksykalnej, a analogie mają charakter odległych metonimii bądź metafor. Warto jednak zauważyć, że istotnie zarówno obserwowane procesy kulturowe, społeczne i psychologiczne, jak i wpływ rozwoju nowych technologii w medycynie i informatyce, można połączyć ze zmianą w poznawczym podejściu do wielu problemów. Większe zaufanie zyskują precyzyjne lub zindywidualizowane mikroanalizy, aniżeli odwołujące się do szerokich perspektyw diagnozy i uogólnienia.

Najciekawsze związki łączą mikrologię literacką z mikrohistorią. Jak pisze Ewa Domańska, ta metoda badań historiograficznych rozwijała się już od lat siedemdziesiątych XX wieku jako „odpowiedź na kryzys tradycyjnego rozumienia historii, który ujawnił się między innymi w zainteresowaniu «sekretnym wymiarem rzeczywistości» (Levinas), w zwrocie od makro do mikro, od zewnątrz do wnętrza, od historii jako procesu do historii jako ludzkiego doświadczenia”¹⁷.

Posługując się zaczerpniętą z antropologii interpretatywnej metodą „gęstego opisu”¹⁸ i skupiając się na studium pojedynczych przypadków (*case studies*), historycy z zachowaniem subiektywnej perspektywy narracji opisywać zaczęli niewielkie obszary czasu i przestrzeni, pochylając się przede wszystkim nad tymi dziedzinami i sferami życia, które umykały uwadze tradycyjnej historii. To udokumentowane w tekstach życie codzienne, obyczaje, świadomość i przekonania ludzi, często zwykłych, nieobecnych dotychczas na kartach podręczników historii, stają się domeną dociekań mikrohistoriografów, zdających sobie sprawę, że przeszłość utkana jest z niezliczonej liczby indywidualnych losów, które stanowią podglebie i faktyczne środowisko, a także warunek wielkich wydarzeń i dziejowych procesów.

Codziennosc, do tej pory uważana za przezroczyste tło wydarzeń, staje się też przedmiotem zainteresowania antropologów kultury i literaturoznawców. Zostaje wynaleziona na nowo¹⁹. Oficjalnym, nadzorowanym przez instytucje władzy strategiom działania oraz wielkim historycznym narracjom przeciwstawione zostają codzienne taktyki: prywatne sposoby radzenia sobie zwykłych ludzi z narzucanymi im odgórnie wzorcami życia, myślenia, czytania:

Historycy skupili się na badaniach małych społeczności i konkretnych jednostek w celu osiągnięcia zarówno maksymalnej głębi w oglądzie przeszłej rzeczywistości, jak i jej większego kolorytu

¹⁶Por. E. Suszek, *Moda na małe? Innowacyjność śląskiej mikrologii literackiej*, „Postscriptum Polonistyczne” 2016, nr 1(17), s. 179-191.

¹⁷E. Domańska, *Mikrohistorie. Spotkania w międzyświatach*, wyd. 2 uzupeł. i uaktualnione, Poznań 2005, s. 270-271.

¹⁸Por. C. Geertz, *Opis gęsty w poszukiwaniu interpretatywnej teorii kultury*, [w:] tegoż, *Interpretacja kultur. Wybrane eseje*, przeł. M. Piechaczek, Kraków 2005.

¹⁹Por. M. de Certeau, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Kraków 2008; M. de Certeau (współautorzy: L. Giard, P. Mayol), *Wynaleźć codzienność 2, Mieszkać, gotować*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Kraków 2011.

i naturalności. Mikrohistoria jest w swych intencjach jakościowa i miniaturowa, a nie ilościowa i globalizująca²⁰.

Podobne podejście cechuje mikrologię literacką, która – najpierw w fazie krytycznej dekonstrukcji racjonalnych podstaw i założeń interpretacji tekstów, zjawisk i procesów, a potem w postaci niezliczonych innych sposobów uprawiania lektury subiektywnej, krytycznej wobec swego przedmiotu, nieoczywistej, uważnej, a zarazem subwersywnej, reprezentowanej przez style czytania zwolenników różnych szkół hermeneutyki, psychoanalizy, krytyczek feministycznych, badaczy *gender studies* i *queer theory*, studiów postkolonialnych i wielu innych, odsłaniała w tekstach to, co wydawało się dotychczas nie dość istotne, marginalne, niezrozumiałe, a nawet niezauważalne.

W horyzoncie problematyki mikroskali mieści się też mikrofizyka, zazwyczaj lokowana na biegunie przeciwnym do zainteresowań humanistyki. O dziwo jednak, jeśli uważnie przyjrzeć się teoretycznym założeniom oraz konsekwencjom, jakie odkrycia tej nauki przyniosły, może okazać się, że i ona wywiera znaczny, choć niebezpośredni wpływ na epistemologiczne warunki pracy współczesnego mikrologa, który porusza się w świecie chwiejnym, niestabilnym i nieuchwytnym. Mikrofizyka to bowiem fizyka atomów i cząstek elementarnych²¹. Jej ojcem był Niels Bohr, który w 1913 roku przedstawił swój model atomu. Rewolucyjne odkrycie, że elektron może przemieszczać się w atomie z orbity na orbitę, emitując lub wchłaniając przy tym kwant światła (foton) zainicjowało rozwój mechaniki kwantowej. To dzięki niej świat i jego wizja, badane i opisywane przez klasyczną fizykę, odeszły w przeszłość. Od ponad dziewięćdziesięciu lat, czyli od momentu swych narodzin, mechanika kwantowa, a wraz z nią współczesna teoria nauki, rozwijają się, opierając się na zasadzie nieoznaczoności, sformułowanej w 1926 roku przez ucznia Bohra – Wernera Heisenberga. Zasada ta odnosi się do właściwości mikrocząstek – obdarzonych podwójną, korpuskularno-falową naturą odpowiedników drobin, które tak frapują miłośników małego w literaturoznawstwie – i wskazuje, że im dokładniej mierzy się prędkość cząstki, tym mniej dokładnie da się określić jej położenie, i odwrotnie. Nie sposób więc przekroczyć granicy dokładności pomiaru, która nie zależy ani od rodzaju cząstki, ani od zastosowanej w badaniach metody. Nieusuwalna niemożność precyzyjnego określenia aktualnego stanu obserwowanego obiektu sprawiła, że mechanika kwantowa, zamiast określać konkretny wynik pomiaru, skupia się na wskazaniu zbioru możliwych wyników i określeniu prawdopodobieństwa zaistnienia każdego z nich. Teoria nauki opisuje nie tyle rzeczywiste stany świata, co pewne właściwości tego, co w danej sytuacji poddawane jest obserwacji. Zasada nieoznaczoności wpłynęła również na wyobrażenia o makroświecie. Okazała się konstytutywną jego cechą i zmieniła radykalnie sposób rozumienia i wyjaśniania zjawisk. Do nauki, będącej wcześniej domeną praw pewnych i stałych, wkroczyła przypadkowość i nieprzewidywalność.

²⁰E. Domańska, *Mikrohistorie...*, s. 273.

²¹Kolejną część rozważań opieram na wiedzy ogólnej (mikroskopijnej w rozumieniu rozmiaru, nie szczegółowości), na czytanych w różnym czasie opracowaniach popularnonaukowych, a przede wszystkim na lekturze książek: Abrahama Paisa: *Czas Nielsa Bohra. W fizyce, filozofii i polityce*, przeł. P. Amsterdamski, Warszawa 2006 oraz Richarda P. Feynmana, *QED - osobliwa teoria światła i materii*, przeł. H. Białkowska, 2001 i wybranych fragmentów podręcznika Richarda P. Feynmana, Roberta B. Leightona, Matthew Sandsa, *Feynmana wykłady z fizyki*, t. 3, *Mechanika kwantowa*, wyd. 4, Warszawa 2004.

„Mechanika kwantowa w dużej mierze opiera się na zjawiskach sprzecznych z naszą intuicją, przeczących całej naszej wiedzy opierającej się na świecie makro”²² – zauważa recenzent *Mechaniki kwantowej. Teoretycznego minimum*. Słynny eksperyment myślowy Erwina Schrödingera z kotem zamkniętym w szczelnym pudełku z jednym atomem, który wskutek swego rozpadu uruchomić miałby działanie trucizny, wskazuje jednak, że trudno określić granicę między światem mikro- i makroskopowym, w którym zjawisko superpozycji cząstek (czyli zajmowania przez nie dwóch pozycji lub przyjmowania dwóch stanów równocześnie) nie jest już możliwe. Zgodnie z mechaniką kwantową, mówiącą, że cząstki mają zdolność do znajdowania się w superpozycji wyłącznie w środowisku pozbawionym obserwatora, kot Schrödingera powinien być jednocześnie żywy i martwy. Dlaczego zatem nie jest? Wyjaśnienia znacząco przekraczają zarówno zakres autorskich kompetencji, jak i potrzeb w prowadzonym tu wywodzie. Niemniej owa sprzeczność między tym, co podpowiadają nam doświadczenie i zdrowy rozsądek, a tym, czego dowiadujemy się dzięki ustaleniom fizyków-mikrologów, stanowi rodzaj mocnego, bo pochodzącego z nauk doświadczalnych, uzasadnienia dla współczesnego statusu nauk humanistycznych, w tym literaturoznawstwa. Mikropoetyka ma swoją rolę do odegrania, jeśli uznamy, że nie chodzi tylko o skalę przedmiotu badań i idące za zainteresowaniem tym, co małe, docenienie i wyróżnienie drobiazgu, detalu interpretacyjnego, błahostki, ale o postawę epistemologiczną, eksponującą autorefleksję, dociekliwość, wnikliwość, podejrzliwość i świadomość sytuacyjności (uzależnienia od rozmaitych uwarunkowań) pozycji badacza, właściwą także naukom ścisłym.

Niepozorne badania mikropoetologiczne prowadzą więc do rozsądzenia dotychczasowych ram i makroporządków literackich, które zwykliśmy uważać za oczywiste. Mikrologiczne lektury podważają ustalone prawdy dotyczące konkretnych tekstów, natury ich rozumienia i roli, jaką odgrywają w makroprocesach. Doceniając bliskość oglądu, mikrologia zawiera równocześnie, zgodnie z charakterystyką Aleksandry Kunce, „wszelkim **rozproszeniom, rozbiegom myśli, mikroblądzeniu** w nadziei na doszukanie się **uwikłań myśli w to, co jednocześnie stałe i zmienne**, całościowe i fragmentaryczne, ciągłe i punktowe etc.”²³.

Warto nadmienić, że to właśnie dzięki poznaniu zasad mechaniki kwantowej możliwy był rozwój współczesnej energetyki jądrowej i elektroniki, w tym wynalezienie urządzeń elektronicznych: mikroprocesorów, tranzystorów, telewizorów, komputerów, laserów oraz mikroskopu elektronowego. Jeśli klasyczny mikroskop optyczny przyjąć za metonimię postawy uważności, to jest to uważność podmiotu Kartezjańsko-Kantowskiego, który próbuje zgłębić, a następnie uspołnić świat dzieła w granicach własnej świadomości. Tymczasem współczesne mikroskopy elektronowe, dające naukowcom dostęp do mikroświatów, w których mają do czynienia z wiązkami elektronów w próżni, każą zrewidować wyobrażenie mikrologicznej metody jako gwarancji precyzji i dociekliwości poznawczej, odsyłając do założeń probabilistycznych, sprzecznych z Newtonowską wizją świata.

²²R. Kosarzycki, recenzja: *Mechanika kwantowa. Teoretyczne minimum* – Leonard Susskind, Art Friedman, <<http://www.pulskosmosu.pl/2016/05/24/recenzja-mechanika-quantowa-teoretyczne-minimum-leonard-susskind-art-friedman/>> [dostęp: 9.02.2016].

²³A. Kunce, *O motyłu i dyskretnym uroku mikrologii*, [w:] *Skala mikro w badaniach literackich*, s. 39 [podkreślenia A.K].

Na koniec tego wątku naszych mikrorefleksji zauważmy, że współczesne literaturoznawstwo – podobnie jak fizyka – konstruuje sobie przedmiot swoich badań i wszystko, co na jego temat możemy powiedzieć, odnosi się do wyobrażeń, jakie budujemy na podstawie przyjętych założeń. Ma charakter przybliżeń, a nie prawd na temat natury swego przedmiotu. Mikropoetyka, pozbawiając interpretatora nadziei na znalezienie oparcia dla własnych ustaleń w czymś, czego nie dałoby się zakwestionować, budzi z jednej strony swoisty lęk przed utratą legitymizacji, z drugiej jednak – inspiruje do wciąż nowego, odkrywczego czytania dzieł już dobrze znanych.

Ta szczególna właściwość badań mikropoetologicznych zmusza więc badacza do zachowania nieufności względem własnych ustaleń. Jako perspektywa widzenia²⁴ nie może zachować jednolitości i ostateczności swych sądów. A przy tym każdy detal traktuje jako ślad obecności i wpływu makroświata, bo to, co najmniejsze, nie jest samoistne, lecz uwikłane w sieć rzeczywistych związków, skojarzeń i ledwie wyczuwalnych intuicji, które nie mieszczą się w systemowym myśleniu, a zarazem nie mogą się bez niego obejść:

W tym sensie **mikrologia staje się strażniczką natury naszej myśli jako takiej** – utkanej z braku koherencji, głębi i przyczynowości, ale również podszytej jednościowymi tendencjami i pragnieniem systemowości. Czy można nie myśleć mikrologicznie, jeśli chce się tropić podskórny rytm rzeczywistości [?]²⁵

– retorycznie pyta jedna z komentatorek teorii mikrologicznej.

Mikropoetyka jako poetyka odbioru nie tylko podejmuje próbę redefinicji przedmiotu swoich badań, lecz przede wszystkim wymaga ponownego określenia układu, w którym odbywa się lektura. Należy jasno powiedzieć, że pozycja, jaką zajmuje badacz i sposób, w jaki definiuje swoją rolę, nie pozostają obojętne dla efektów analizy. Z kategorią mikropoetyki łączy się uważność, jaka powinna – co na pozór wydaje się oczywiste – cechować każdego interpretatora. Jednakże uwaga, którą poświęcamy określonym elementom rzeczywistości lub dzieła, nie jest kategorią neutralną ani uniwersalną. Przeciwnie – uzależniona jest od wielu czynników historycznych, mających wpływ na to, co znajduje się w polu naszej percepcji, oraz na to, dlaczego właśnie ten a nie inny element uznajemy za ważny, interesujący, frapujący, wart pogłębionej analizy. Jonathan Crary, zajmujący się historycznymi przemianami kategorii uważności, podkreśla:

Normatywne definicje uważności zrodziły się wprost ze zrozumienia, że pełne uchwycenie rzeczywistości nie jest możliwe i że ludzka percepcja, determinowana przez fizyczne i psychiczne procesy i własności, pozwala jedynie na prowizoryczne, zmieniające się przybliżenie swych przedmiotów²⁶.

Model poznawczy, w którym to podmiot podtrzymuje spójność rozumienia świata, nie jest ani ściśle optyczny, ani tym bardziej zgodny z rzeczywistością. Cała linia filozofów podejmujących krytykę obecności: Jacques Derrida, Maurice Blanchot, Georges Bataille, Jacques Lacan

²⁴Por. A. Kunce, *O motyłu...*, s. 43.

²⁵Tamże, s. 45 [podkreślenie A.K.].

²⁶J. Crary, *Zawieszenia percepcji. Uwaga, spektakl i kultura nowoczesna*, przeł. Ł. Zaremba, I. Kurz, red. nauk. i posł. I. Kurz, Warszawa 2009, s. 17.

wskazuje na brak cechujący każde doświadczenie percepcyjne i związane z tym przekonanie o niemożliwości niezapśredniczonego zanurzenia w jakimkolwiek doświadczeniu. Świat nie prezentuje się bowiem patrzącemu bezpośrednio, a percepcja nie jest atemporalna. Dotyczy to zarówno codziennej uwagi, jaką poświęcamy rzeczom, osobom, zdarzeniom, które – mówiąc obrazowo – są przez nas każdorazowo wytwarzane, jak i – w jeszcze większym stopniu – tekstem kultury: lekturom, obrazom, filmom itd. Uwaga, z jaką kierujemy się ku wybranym przez nas (lub narzucanym nam) elementom, obnaża też swój własny sprzeczny status. Z jednej strony wyostrzając przedmiot oglądu, z drugiej przyczynia się do odsunięcia poza obręb percepcji innych elementów rzeczywistości, która rozmywa się i traci – dosłownie – na znaczeniu. Na tym polega podwójna natura percepcji, która zawsze coś musi stracić, aby zyskać: dostrzegając detal, gubi z oczu całość, a spoglądając na całość, nie widzi szczegółu.

Wskazując na etymologię słowa „uwaga” w języku angielskim, oznaczającego zarówno uważność (*attention*), jak i stan oczekiwania i napięcia (*tension*), Crary koncentruje się na postawie podmiotu. Ten zaś, ulegając zachwytowi lub kontemplacji, „jednocześnie pozostaje unieruchomiony i oderwany od ziemi”²⁷. Stan zawieszenia, zakłócenia, czy wręcz negacji percepcji towarzyszy więc najgłębszym doznaniom zanurzenia w czymś i zaabsorbowania. Dlatego do charakterystyki opisywanego przez Ritę Felski afektywnego zauroczenia i oczarowania czytelnika dziełem dodać możemy, że kiedy działa ono na niego w ten sposób, pozbawia go, przynajmniej na pewien czas, zdolności krytycznej. I jakkolwiek mamy tu do czynienia nie z dwiema wykluczającymi się postawami odbiorcy, lecz zaledwie z dwoma etapami percepcji dzieła, to jednak uznać trzeba chyba, że mikropoetyka skoncentrowana na dziele i mikroestetyka zainteresowana czytelnicznym odbiorem dzieła projektują dwie odmienne perspektywy oglądu sytuacji komunikacyjnej, dwa różne obiekty badań.

Pouczające jest to, w jaki sposób Jonathan Crary rekonstruuje historyczność kategorii uwagi. Podążając drogą wytyczoną przed laty przez Waltera Benjamina, pokazuje, że jest ona nie tyle podmiotową predyspozycją, co kulturowym konstruktem, podlegającym wewnętrznym przekształceniom, ale też oddziaływaniom socjotechnicznym, wśród których niebagatelną rolę odgrywa kontekst technologiczny. To za sprawą technologicznych porządków kształtują się pewne „naturalne” predyspozycje podmiotu do utrzymywania uwagi, a także do natężenia aktywności refleksyjnej. Tego rodzaju nastawieniu sprzyjała technologia druku z jej najwyżej cenionym dokonaniem – kulturą literacką, formującą szczególnie typ aktywności intelektualnej, którą zwykliśmy łączyć z hermeneutyczną dociekliwością. Współcześnie cechą dominujących technologii wizualnych (kina, komputera, Internetu) jest „narzucenie stałego poziomu niskoaktywnej uważności”²⁸. To z kolei powoduje, że wiążące się ze stanem nieuwagi zamyślenie „dziś najczęściej wiąże się z zaprogramowanymi rytmemi, obrazami, prędkościami i obwodami, które sprawiają, że wszystko, co nie odpowiada ich formatom, zostaje odrzucone lub uznane za nieistotne”²⁹.

Co ciekawe, Aleksander Nawarecki na horyzoncie mikropoetologicznej refleksji literaturoznawczej wskazuje chaotyczne rozsianie i rozmnożenie, które dziś wytwarza i reprezentuje in-

²⁷Tamże, s. 21.

²⁸Tamże, s. 108.

²⁹Tamże, s. 110.

ternetowa sieć³⁰. Warto zastanowić się, na ile zjawiska literackie obecne w cyfrowej wirtualności spełniają wymogi mikrologii, a przede wszystkim – na ile poddają się regułom mikropoetologicznej lektury. Skala mikro, w której toczą się algorytmiczne procesy, konstytuujące powierzchnię widzialności w cyfrowych mediach, w żaden sposób nie daje się uzgodnić z regułami mikropoetyki jako strategii czytania nastawionej na zgłębianie i analizę detalu. Między językami matematyki używanymi do programowania a kodami audiowizualnymi, z jakimi mamy do czynienia na płaszczyźnie kulturowych interfejsów, nie ma związku wynikania i prawdopodobieństwa, który mógłby stać się przedmiotem mikrologicznej analizy i interpretacji. Literaturoznawcy brakuje nawet języka, by nazwać naturę tych zjawisk, posługuje się więc wizualizującymi metaforami pozwalającymi wyobrazić sobie, że zerojedynkowy kod zajmuje jakąś materialną czasoprzestrzeń. Z kolei czytanie informatycznego kodu źródłowego, mimo iż nie jest niemożliwe, tylko w niewielkim stopniu może przyczynić się do zrozumienia tego, co pojawia się w kulturowej warstwie cyfrowego projektu.

W dodatku środowisko mediów elektronicznych, choć zbudowane z pikseli, czyli mikropunktów, z których każdy może zostać wyodrębniony i obejrany w powiększeniu ukazującym jego matematyczną naturę, projektuje odbiór będący zaprzeczeniem uwagi. Zbytne przybliżenie powoduje rozmycie i zniekształcenie obrazu. Zatem, wbrew mikrologicznym nadziejom, jakie z nową sytuacją medialną zdaje się wiązać Nawarecki, można z dużym prawdopodobieństwem postawić tezę, że w Internecie nie ma miejsca dla literaturoznawców mikrologów. Lub inaczej: literaturoznawstwo – powtórzmy to raz jeszcze za Ritą Felski – musi ulec przekształceniu i nawiązać relację z innymi mediami oraz przyrzeć się cechom specyficznych dla nich form artystycznych. Co więcej – mikropoetyka form digitalnych wymagać będzie od literaturoznawcy poszerzenia kompetencji, w tym o te z zakresu znajomości podstaw programów wykorzystywanych przy tworzeniu sztuki sieciowej i literackich hipertekstów³¹.

Intelekt – narzędzie mikrologa, dystansujące go do wirtualnych artefaktów – w środowisku literatury digitalnej staje się niezamierzenie sprzymierzeńcem konserwatywnego projektu powrotu do filozofii krytycznej. Tymczasem, zgodnie nie tylko z tezami Felski, ale też z ustaleniami badaczy zwrotu afektywnego, performatywnego czy somatycznego, rozumienie nie wiąże się tylko z refleksyjnością. Jeśli chcemy zrozumieć naturę nowych zjawisk kulturowych, postawę kontemplacyjną musimy zastąpić (lub uzupełnić) kategoriami afektywnymi: szoku, oczarowania, oszołomienia, zachwytu, odrazy, wstrętu. Przyrzeć się swojej reakcji jako aktywnego uczestnika komunikacji. Badacz jest bowiem częścią układu, który próbuje scharakteryzować. Analizę prowadzi zawsze z perspektywy wewnętrznej i ta niemożność absolutnego zdystansowania wpisuje w jego sytuację warunki niepowodzenia działań zmierzających do ujednoznacznienia wniosków. O ile bowiem uwaga jako kulturowy konstrukt nadal podtrzymuje model spójnego i logicznego przedmiotu, nad którym panuje skoncentrowany i baczny obserwator, to w momencie, kiedy zamiast z przedmiotem mamy do czynienia z dynamicznym wydarzeniem, uważność przestaje być gwarancją zrozumienia.

³⁰Por. A. Nawarecki, *Mikrologia, genologia, miniatura*, [w:] *Miniatura i mikrologia*, t. 1, s. 28.

³¹Warto pamiętać, że tworzenie literatury elektronicznej także od autorów wymaga wyposażenia w takie poszerzone kompetencje. Na stronie prezentującej techniczne zaplecze hipertekstów można przeczytać: „Młodym autorom, którzy rozpoczynają swoją drogę jako autorzy sztuki sieciowej, zalecamy [...] zgłębianie tajników HTML5, JavaScript, jQuery, Cocoa i Objective-C”. <<http://techsty.art.pl/warsztaty/warsztaty/warsztaty.htm>> [dostęp: 10.02.2017].

Jest tak nie tylko dlatego, że multimedia wymagają podzielnej uwagi, a to siłą rzeczy wiąże się ze spłyceniem percepcji i jej rozproszeniem. Przede wszystkim sama natura internetowych obiektów wyklucza odbiór refleksyjny, kontemplacyjny czy hermeneutyczny, nastawiony na bliski, intymny kontakt. Ich dynamika, wariabilizm, płynność i momentalność sprawiają, że albo dajemy się nieść wrażeniom, zanurzając się w tym, co oferuje interaktywne medium (co wcale nie jest proste – zgodnie z opisaną wcześniej autorefleksyjną samoświadomością badacza), albo postąpimy wbrew ich naturze: zatrzymamy obraz i będziemy go poddawać mikrologicznej analizie, badając np. *screen* po *screenie* (co zresztą technicznie nie zawsze jest możliwe). Wtedy jednak, skupieni na ustatycznionym detalu, tracimy z oczu to, co wydaje się warunkiem zrozumienia kulturowej zmiany: nowy typ doświadczenia estetycznego, budowanego na błyskawicznych, krótkotrwałych i ulotnych bodźcach mających działać wyłącznie (lub przede wszystkim) na sferę sensualną i emocjonalną. Tę zaś z powodzeniem może badać nowa mikroestetyka projektowana przez Ritę Felski, domagającą się otwarcia granic literaturoznawstwa na inne media. Przy czym metoda ta na razie pozostaje w sferze planów, bo dostępne dziś realizacje e-literatury oraz multimedialne przetworzenia sztuki słowa w rzeczywistości wirtualnej w zdecydowanie większym stopniu angażują krytyczne myślenie, aniżeli emocje. Wymuszając interaktywny współudział w tworzeniu jednorazowego artefaktu, stawiają badacza w potrójnej roli: twórcy, uczestnika i komentatora. To zaś po raz kolejny redefiniuje jego możliwości poznawcze³².

Warto cały czas mieć na względzie, że uwaga adaptuje się do nowych uwarunkowań technologicznych. Każde medium strukturyzuje nasze doświadczenie percepcyjne. Ekran jest dzisiaj głównym narzędziem zapośredniczającym kontakt odbiorcy z rzeczywistością zewnętrzną oraz tekstami kultury: zarówno tej werbalnej, jak i audiowizualnej. Jego właściwością jest rozpraszenie uwagi. Jeśli problemem od czasów Kanta była transcendentalna synteza pola poznania, które było zawsze częściowe i fragmentaryczne, dziś mówimy o całkowitej dezintegracji percepcji. Pożegnaliśmy się na dobre z marzeniem o syntezie. I właśnie to antysystemowe, zdekomponowane postrzeganie stanowi żyzne podłoże dla badań mikropoetologicznych w obrębie literaturoznawstwa. Są one, przynajmniej w pewnej mierze, wyrazem tęsknoty za utraconą wskutek wielkich historycznych i technologicznych procesów głębią, wagą i sensownością najbliższego świata. Jednocześnie mikropoetyka napotyka na drodze do swego przedmiotu zasadniczą trudność, o której przekonująco pisze Crary: jesteśmy dziś podmiotami niezdolnymi do długotrwałej koncentracji uwagi niezbędnej do tego, by móc na stałe ulokować badany obiekt w porządku uważności.

Zakłócona percepcja była wyznacznikiem nowoczesnej podmiotowości u Georga Simmela, Waltera Benjamina, Siegfrieda Kracauera, Theodora Adorno³³. Socjologowie ci uważali, że rozproszenie i dekoncentracja to efekt nieodwracalnych zmian w kulturze. Crary natomiast pokazuje, że rozproszenie i koncentracja to continuum, a przejście od skupienia do dekoncentracji następuje stopniowo i niepostrzeżenie³⁴. Jeśli przyjmiemy za Hannah Arendt, że

³²Problem statusu badań nad zjawiskami interaktywnych, hipertekstowych i/lub multimedialnych obiektów digitalnych pomijam tu ze względu na ich złożoność i niewielki związek z tematem artykułu. Intuicja podpowiada mi jednak, że mikropoetyka nie jest w stanie sprostać opisowi zjawisk, o których tutaj mowa.

³³Szerzej na ten temat patrz: J. Crary, *Zawieszenia percepcji...*, s. 70.

³⁴Tamże, s. 73.

w naszej kulturze nastąpił rozkład kontemplacji³⁵, to kulturowe skutki tych zmian w postaci upadku wielkich narracji, rozpadu całościowej wizji świata i stałej dezintegracji jaźni są tylko konsekwencjami wielkich procesów trwających od kilkuset lat.

W tej sytuacji mikrologia okazuje się remedium na zmiany zachodzące w kulturze. Trochę niczym relikwiarz wrażliwości historycznej, która wiązała się z filozofią nowoczesnego, w założeniach zintegrowanego i autonomicznego podmiotu, próbuje przeciwstawić się zjawiskom, które grają rolę rozpraszaczy i wymagają od nas raczej wielozadaniowości i podzielności uwagi, aniżeli skupienia na jednym elemencie.

Nieco podobne, bo osadzone na fundamencie refleksji filozoficznej, ujęcie problemu mikrologii zaproponował Paweł Jędrzejko³⁶. Autor, dając wyraz swemu przywiązaniu do tradycyjnego, autonomicznego charakteru literaturoznawstwa, optuje jednakże za unaukowieniem mikrologii. Uznaje ją za jasno zdefiniowaną perspektywę badawczą, traktując jako pomost między Gadamerowską hermeneutyką i współczesną krytyką świadomości. Mikroanaliza (i mikrodekonstrukcja) to w jego ujęciu etapy działania hermeneutycznego koła. Mikrologia miałaby być dziedziną z pogranicza poetyki opisowej i historycznej, „zajmującą się szczególnie literackim, jego «życiem» i przemianami w tekście lub w tekstach, koncentrującą się na analizie roli i funkcji detalu w kształtowaniu immanentnej poetyki dzieła, lub też – w ujęciu diachronicznym – rozważającą szczegół jako indikator historycznych zmian poetyki w makroskali”³⁷. Byłaby więc postawą dość tradycyjnego rozbioru tekstu. Jednocześnie jednak – i to czyni głos Jędrzejki interesującym dla niniejszego wywodu – mikrologia definiowana jest przez niego jako stanowisko filozoficzne. Zainteresowanie szczegółem jako „miejscem, gdzie splatają się z sobą współczesna krytyka tematyczna i tradycyjna hermeneutyka; to, co znakowe, z tym, co bytowe”³⁸ prowadzi badacza do konkluzji, że „mikrologię, wynikłą z niepokoju post-Derridiańskiego pokolenia, powołała do życia rozbieżność między bytem a dyskursem: łącząc – przez emocję – bytowość szczegółu i jego znakowość, mikrologia uprawnia interpretację *bona fide*, opartą na filologicznej rzetelności «uczenia się języka» dzieła i epoki”³⁹.

Owa idea *bona fide*; dobrej wiary, z jaką dokonuje się rozbioru dzieła, którą podziela znaczna część autorów prac, zamieszczonych w kolejnych tomach redagowanej przez Aleksandra Nawareckiego *Mikrologii literackiej*, przesłania jednak to, co zdaje się istotnym *novum* i szansą owej przywołanej przez badacza „post-derridiańskiej” perspektywy: jej kruchość, prowizoryczność i – przede wszystkim – immanentny opór wobec takich fundamentalnych kategorii jak „język dzieła i epoki”, przeciwko którym uzurpacyjnym uproszczeniom, podobnie jak przeciwko wszelkim uogólnieniom, pewnikom i ustaleniom, mikropoetyka występuje w praktyce lekturowej. Bo też mikropoetyka jest przede wszystkim praktyką czytania. Praktyką, powtórzmy, nie teorią. Mikropoetyka wnika w drobiny tekstowe, ale też w szczeliny

³⁵Por. H. Arendt, *Kondycja ludzka*, przeł. A. Łagodźka, Warszawa 2000.

³⁶P. Jędrzejko, *Oscylacje literackie, czyli od Gadamera do mikrologicznej krytyki świadomości*, [w:] *Mikrologia*, t. 2.

³⁷Tamże, s. 29.

³⁸Tamże, s. 56.

³⁹Tamże, s. 55-56.

między nimi, próbuje zgłębić to, co niewypowiedziane i niewypowiadalne. Nie jest więc wyłącznie sztuką analizy, lecz, przede wszystkim, interpretacji.

W obszernym eseju *Czarna mikrologia*⁴⁰ otwierającym kolejną, czwartą już publikację śląskich badaczy poświęconą różnym kontekstom, rozumieniom i użyciom kategorii małości w badaniach literackich, Nawarecki również nie na metodzie się skupia, lecz na mikrologicznej wrażliwości i estetyce. Jest ona w jego ujęciu estetyką rzeczy drobnych, znikomych, estetyką znikającego świata melancholika, kolekcjonera drobin i rzeczy pozornie bezużytecznych, ważnych wyłącznie w perspektywie indywidualnej, jednorazowej egzystencji. Podejście mikrologiczne reprezentuje ten, kto, jak Adorno w „Refleksjach z poharatanego życia” sporządzonych z perspektywy intelektualisty i Żyda, który przeżył Zagładę swojego narodu, próbuje przesylabizować własne *Minima Moralia*⁴¹. To perspektywa tego, kogo własne doświadczenia i pamięć zakotwiczą w przeszłości i kto na współczesność spogląda jako na usypisko fragmentów i ruin, poświadczających nietrwałość świata, kruchość i przemijalność rzeczy. Sygnatura melancholii znaczący zatem warsztat mikrologa, albowiem to, co małe, nie tylko bywa ulotne, lecz także często przeoczone i dopiero gdy bezpowrotnie zostanie utracone, staje się przedmiotem czulej adoracji. Jego byt jest czysto hipotetyczny, potencjalny, dopóki nie wydobędzie go na jaw przenikliwe spojrzenie lub myśl mikrologa, który jednakowoż nie tylko zmysłom ufa, lecz posługuje się wszystkimi dostępnymi mu precyzyjnymi narzędziami rozbioru i analizy, pozwalającymi nazwać i uwierzytelnić to, co dotychczas znajdowało się poza horyzontem istnienia i rozumienia.

Poetyka mikrologiczna jest po trosze poetyką metafizyczną, a zarazem postsekularną, ufundowaną na doświadczeniu utraty, jak również wiary w wartość tego, czego nie da się wyrazić wprost, pochwycić w rygor składni i logicznej argumentacji. Jest w znacznej mierze oparta na przekonaniu, że to, co istotne, ujawnia się w przeblaskach, ulotnych mgnieniach, chwilach, którym uwaga czytelnika nadaje pełny kształt. Uważność i skupienie mają dać odpór percepcji poddanej działaniu masowych technologii medialnych, którą już w latach trzydziestych XX wieku Benjamin opisywał jako przebiegającą w stanie dystrykcji⁴².

W istocie nadmiar bodźców, docierających do nas, sprawia, że coraz mniej jesteśmy w stanie dostrzec, coraz powierzchowniej odbieramy rzeczy i stany, coraz mniej wrażliwi jesteśmy na docierające do nas sygnały. Mikropoetyka byłaby więc remedium na chorobę ponowoczesnej zdeintegrowanej podmiotowości. Remedium aplikowanym z premedytacją, wbrew wymuszonym przez współczesny usieciowiony świat: podzielności uwagi, wielozadaniowości, szybkości podejmowania decyzji i działań⁴³. Mikropoetyka zatrzymuje czas, zamraża go w uważnym spojrzeniu

⁴⁰A. Nawarecki, *Czarna mikrologia*, [w:] *Skala mikro w badaniach literackich*, s. 9-24.

⁴¹T. Adorno, *Minima Moralia. Refleksje z poharatanego życia*, przekł. i przypisy M. Łukasiewicz, posłowie M. J. Siemek, wyd. 2, Kraków 2009.

⁴²W. Benjamin, *Dzieło sztuki w epoce możliwości jego technicznej reprodukcji*, [w:] *Anioł historii: eseje, szkice, fragmenty*, red. H. Orłowski, przeł. K. Krzemieniowa i in., Poznań 1996, s. 171-172.

⁴³Właściwości percepcji w usieciowionym środowisku informacyjnym interesująco opisuje Karol Piekarski w swojej rozprawie doktorskiej. Por. K. Piekarski, „Ekonomia percepcji. Mechanizmy selekcjonowania informacji w Internecie”, rozprawa doktorska napisana pod kierunkiem prof. Tadeusza Miczki, Katowice 2014, <<http://sbc.katowice.pl/Content/126980/doktorat3505.pdf>> [dostęp: 12.02.2017]. Tu zwłaszcza rozdziały poświęcone przemianom percepcji oraz historycznym kontekstom zjawiska przeciążenia informacyjnego.

podążającym wgląd. Za nic ma współczesną estetykę znikania⁴⁴, która w pędzie obrazów i rzeczy każdy szczegół przekształca w rozmywającą się w oddaleniu smugę. To postawa melancholika, który tęsknie wypatruje wypełnienia braku, odczuwanego dotkliwie wśród nieuważnych, żyjących w pośpiechu ludzi i migoczących obrazów pozbawionych głębi.

W upodobaniu do skali mikro ujawnia się chęć przeciwstawienia się wielkim, globalizacyjnym, uogólniającym i ujednolicającym procesom. Jest w nim pragnienie ocalenia tego, co niepowtarzalne, co jedyne w swoim rodzaju i własne, bo lęk przez nicością, anonimowością, jednolitością draży współczesność. Szukamy zatem nań lekarstwa na naszą miarę: w afirmacji detalu, drobiazgu, w ulotnym doznaniu czegoś prawdziwego. Tylko one, niezauważone przez postronne oko i wrażliwość, dają nam poczucie wyjątkowości.

Mikropoetyka jako ucieczka w małość, w detal nie powinna zakładać jednak, że skoro nie da się ogarnąć całości, to można wyodrębnić przynajmniej najmniejszą, niepodzielną część, której można się przyjrzeć. Mikrocząstka literacka nie jest częścią elementarną jak kwant w fizyce czy punkt w matematyce. Po krytycznym doświadczeniu dekonstrukcji ani empiryczne próby wyczerpania bogactwa literackiego przedmiotu, ani ontologiczny charakter tegoż przedmiotu, który stanowi rozumiane po Derridańsku pole wolnej gry, nie pozwalają na osiągnięcie ostatecznego celu. Postawa mikrologa to właśnie efekt uświadomienia sobie tego, że nie da się posiąść całej wiedzy o obiekcie badań, wyczerpać jego opisu, rozpisać wszystkich możliwych wersji interpretacji.

Dlatego mikropoetyka nie jest metodą innowacyjną, jak sugeruje omawiająca recepcję śląskiej mikrokologii Ewelina Suszek⁴⁵, nie jest też modą metodologiczną. Stanowi raczej reakcję na utracone marzenia nowoczesnego literaturoznawstwa, których symbolem był strukturalistyczny projekt interpretacji jako hipotezy ukrytej całości. Jest też mikropoetyka świadomym, bogatszym o wszystkie zdobyte przez wieki doświadczenia, powrotem do źródeł – do skromnych rzemieślniczych zadań filologa, który na gruzach wielkich systemów cierpliwie odbudowuje swój maleńki profesjonalny warsztat, dający mu kruche poczucie rzetelności i namiastkę profesjonalizmu.

⁴⁴Określenie „estetyka znikania” zapożyczam od Paula Virilio (*Esthétique de la disparition*, Paris 1980), który w swoich pracach wielokrotnie podkreślał kluczową dla postępu oraz strukturyzującą społeczeństwo rolę prędkości. Zwłaszcza w odniesieniu do współczesnej cywilizacji można mówić o ogromnym przyspieszeniu, co unaocniło pojawienie się kina. Sztuka kinematograficzna stanowi, zdaniem Virilio, kwintesencję zmiany, ponieważ to w niej, jak referuje Krystyna Wilkoszewska, „nastąpiło przejście od estetyki materialnych nosicieli rzeczy i dzieł ku estetyce znikania, bowiem w technice filmowej rzeczy są tym bardziej obecne im szybciej się ulatniają” (K. Wilkoszewska, *Paula Virilio filozofia prędkości i estetyka znikania*, „Kultura Współczesna” 1993, nr 1, s. 110).

⁴⁵E. Suszek, *Moda na małe? Innowacyjność śląskiej mikrokologii literackiej*, „Postscriptum Polonistyczne” 2016, nr 1(17), s. 179-191.

SŁOWA KLUCZOWE:

BADANIA LITERACKIE

p o n o w o c z e s n o ś ć

ABSTRAKT:

Artykuł jest próbą umiejscowienia mikropoetyki na mapie współczesnych zjawisk kulturowych oraz w kontekście innych dziedzin nauki. Autorka traktuje mikropoetykę jako subiektywną, nastawioną na szczegółową analizę detalu quasi-metodę literaturoznawczych badań. Wskazuje na cechy łączące ją z tradycyjnymi badaniami filologicznymi, a także na to, co stanowi jej *novum*: jednorazowość strategii lekturowej, dostosowywanej do przedmiotu analizy, zindywidualizowane podejście do dzieła oraz samoświadomość badacza mikrologa, zdystansowanego wobec własnych sądów i świadomego ich sytuacyjności. Głównym wyznacznikiem mikrologii staje się w tym ujęciu uważność, omawiana tu również jako kategoria umocowana historycznie.

mikropoetyka

analiza

uważność

NOTA O AUTORZE:

Elżbieta Winiecka – dr hab., adiunkt w Zakładzie Literatury i Kultury Nowoczesnej na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Zajmuje się literaturą nowocześnie w kontekstach kulturowych i filozoficznych. Bada relacje między techniką i sztuką literacką, zwłaszcza w Internecie, interesują ją zjawiska remediacji i intermedialności literatury. Autorka książek: *Białoszewski sylleptyczny* (Poznań 2006), *Z wnętrza dystansu. Leśmian – Karpowicz – Białoszewski – Miłobędzka* (Poznań 2012), współredaktorka książek *Kres logocentryzmu i jego kulturowe konsekwencje* (Poznań 2009), *Pochwała uważności. Studia o twórczości Julii Hartwig* (Poznań 2015), współautorka *Ćwiczeń z poetyki* (red. A. Gajewska, T. Mizerkiewicz, Warszawa 2006) oraz *Kompozycji i genologii* (red. A. Gajewska, Poznań 2009). Redaktorka „Poznańskich Studiów Polonistycznych. Serii Literackiej”.

Mikropoetyka wobec gier wideo, czyli minimalistyczna pochwała krótkowzroczności

Piotr Kubiński

Wiersz *Wszystko* Wisławy Szymborskiej to przykład utworu wyjątkowo nasyconego treścią¹. Tekst w pierwszym odbiorze często wydaje się prostą refleksją nad semantyką, znaczeniem słów, granicami języka – a co za tym idzie granicami poznania. Takie też interpretacje najczęściej pojawiają się w pierwszej kolejności, gdy omawiam ten utwór ze studentami. Często dopiero bardziej wnikliwa, grupowa analiza pozwala dostrzec, że ów tekst może generować znaczenia także na zupełnie innym poziomie: filozoficznym, egzystencjalnym. I często okazuje się, że tak krótki – bo składający się z zaledwie 28 wyrazów – utwór generuje tak głębokie i bogate interpretacje, iż jedno zajęcie nie wystarcza na jego satysfakcjonujące omówienie. Utwór potraktowany z bliska – oglądany z bliska, za pomocą szkła powiększającego – rozrasta się i rodzi nowe znaczenia².

¹ „Wszystko – // słowo bezczelne i nadęte pychą. // Powinno być pisane w cudzysłowie. // Udaje, że niczego nie pomija, // że skupia, obejmuje, zawiera i ma. // A tymczasem jest tylko // strzępkiem zawieruchy. //”. W. Szymborska, *Wszystko*, [w:] tejże, *Chwila*, Kraków 2002.

² Zob. np. E. Kasperski, *Współczesny neotranscendentalizm? (Wisława Szymborska: «Platon, czyli dlaczego»)* [w:] *Komparatystyka dzisiaj*, t. 2: *Interpretacje*, red. E. Kasperski, E. Szczęsna, Warszawa 2011.

Oczywiście teksty tego rodzaju można by wyliczać długo – i to przecież nie tylko na gruncie poezji. Pierwszy rozdział *Lolity*, prozatorskiego arcydzieła Vladimira Nabokova, może być zupełnie innym (znów arbitralnie wybranym w morzu innych możliwości) przykładem takiego tekstu, który szczególnie wdzięcznie poddaje się szczegółowemu badaniu literaturoznawczemu (zwłaszcza w kolejnej lekturze, w kontekście całego utworu; sam Nabokov twierdził zresztą, że prawdziwą lekturą nigdy nie jest pierwsze przeczytanie książki, a dopiero następne podejścia do tekstu³).

Niniejszy artykuł nie dotyczy wszelako ani Szymborskiej, ani Nabokova, ani klasycznie pojętej literatury, ale tekstów cyfrowych, a w szczególności – gier wideo. Czy jednak zestawienie poezji z grą nie jest pomieszaniem porządków? Pogwałceniem decorum? Czy badania nad grami nie są – jak oznajmił mi niedawno pewien literaturoznawca – legitymizowaniem zjawiska czysto komercyjnego?

Wydaje się, że przyjęcie tak radykalnej postawy wiązałoby się nie tylko z pominięciem czy wręcz przekreśleniem wieloletniej praktyki badawczej (by wspomnieć chociażby tradycję tartusko-moskiewskiej szkoły semiotyki, która traktowała kategorię „tekstu” bardzo szeroko⁴, czy badania Rolanda Barthes’a poświęcone tekstom reklamowym⁵), lecz także nieuzasadnionym ograniczeniem horyzontu poznawczego. Wydaje się, że takie podejście może wynikać zasadniczo z dwóch przyczyn.

Po pierwsze – z wiary w słuszność utrzymywania wyraźnego podziału kultury na wysoką (godną uwagi i namysłu) i niską (którą w myśl tej postawy zajmować się po prostu nie wypada) i z przypisywania do tej ostatniej wszelkich przejawów ludyczności. Tymczasem już Johan Huizinga w swoim klasycznym dziele *Homo ludens* wskazywał, że zabawa ma charakter kulturotwórczy i nie jest wobec tej kultury opozycyjna⁶. Co więcej, holenderski badacz zwracał uwagę na to, że zabawa i gra jest przestrzenią prawdziwej wolności, ponieważ do zabawy nie da się nikogo przymusić (przestaje ona być wówczas zabawą) ani nie da się jej kogoś całkowicie pozbawić (o czym świadczą choćby wspomnienia z nazistowskich obozów koncentracyjnych: gry i zabawy nawet w tak przerażających miejscach były elementem codzienności⁷). Dostrzeżenie w grze i zabawie przestrzeni głębokiej wolności człowieka wydaje się tym bardziej doniosłe, gdy umieści się *Homo ludens* w kontekście historycznym – książka została opublikowana w 1938 roku.

Po drugie – wspomniana postawa wywodziłaby się z przekonania, że utwory generujące sensy istotne, godne refleksji mogą powstawać jedynie za pośrednictwem wybranych, uświęconych systemów znakowych – z systemem językowym na czele. Rzeczywiście: nawet dziś nie

³ Taka koncepcja lektury wynika zresztą wprost ze strategii pisarza, która polega na bezustannym zwodzeniu czytelnika i prowadzeniu z nim szczególnej gry. Por. np. V. Nabokov, *Vladimir Nabokov o książce pod tytułem Lolita*, [w:] tegoż, *Lolita*, przeł. M. Kłobukowski, Warszawa 2012.

⁴ Zob. np. J. Łotman, *Uniwersum umysłu: semiotyczna teoria kultury*, Gdańsk 2008.

⁵ Zob. R. Barthes, *Retoryka obrazu*, przeł. Z. Kruszyński, „Pamiętnik Literacki”, 1985, nr 3.

⁶ J. Huizinga, *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, przeł. M. Kurecka, W. Wirpsza, Warszawa 2007.

⁷ Zob. np. R. Höss, *Wspomnienia Rudolfa Hössa: komendanta obozu oświęcimskiego*, przeł. J. Sehn, E. Kocwa i zespół pod kier. K. Leszczyńskiego, oprac., wstęp i przypisy J. Sehn, Warszawa 1965.

sposób kwestionować uprzywilejowanej pozycji słowa (szczególnie predysponowanego do komentowania innych systemów i samego siebie, na co zwracał uwagę choćby wspomniany już Barthes). A jednak wykluczenie gier ze zbioru mediów zdolnych do generowania tekstów podatnych na pogłębioną interpretację może wynikać jedynie z nieznajomości materii, o której mowa. Niezależnie od zasygnalizowanych powyżej spostrzeżeń Huizingi wpisywanie gier wideo wyłącznie w obszar komercji i niewymagającej intelektualnie rozrywki musi być potraktowane jako nieuzasadnione spłycenie tego zjawiska oraz jako pochopne sprowadzenie go do wyłącznie jednej płaszczyzny, w której niewątpliwie się mieści, ale do której się nie ogranicza. Teksty kultury tego rodzaju mogą być bowiem również przestrzenią kreacji artystycznej czy narzędziem publicystycznego komentarza do bieżących wydarzeń⁸. Co więcej, estetyka gier wpływa także na dzieła powstające w obszarze innych mediów – zwłaszcza w przestrzeni sztuki interaktywnej⁹, ale także w obrębie sztuki słowa¹⁰. Wykluczenie gier z obszaru refleksji poetologicznej (czy szerzej: humanistycznej) nie przyczyni się do lepszego zrozumienia innych przejawów kultury, ale raczej to zrozumienie ograniczy.

Bardzo częstym problemem w mówieniu o grach wideo jest zatem nieuwzględnianie ich ogromnej różnorodności. Do tej samej szuflady opatrzonej pojemną etykietką „gry wideo” wkładamy bowiem zarówno proste gry zręcznościowo-logiczne, takie jak *Tetris*¹¹, jak i fabularne gry akcji, takie jak *Grand Theft Auto V*¹² – bardzo złożone pod względem mechaniki rozgrywki i zawartości przedstawionego tam świata. Do sfery cyfrowej rozrywki przynależą z jednej strony gry tekstowe (a więc posługujące się wyłącznie interfejsem tekstowym, np. *Zork I: The Great Underground Empire*¹³), jak i produkcje całkowicie rezygnujące z operowania słowem, korzystające wyłącznie ze znaków wizualnych i dźwiękowych (np. *Flow*¹⁴). Grami wideo są zarówno remediacje istniejących już wcześniej gier analogowych (takich jak szachy w wersji uruchamianej na komputerze czy tablecie), jak i eksperymenty formalne w rodzaju *The Graveyard*¹⁵ – produkcji będącej artystycznym poszukiwaniem granic medialnej formy gry cyfrowej (tej właśnie produkcji zostanie poświęcona dalsza część artykułu). Podobne opozycje unaoczniające niejednorodność gier można by długo mnożyć. Wobec tak wielkiego zróżnicowania przykładów interesującego nas tutaj zjawiska należy zachować dużą ostrożność i wstrzeźliwość podczas formułowania sądów uogólniających.

⁸ Staralem się na to zwrócić uwagę w książce *Gry wideo. Zarys poetyki* (Kraków 2016).

⁹ Na temat sztuki interaktywnej zob. zwłaszcza: R.W. Kluszczyński, *Sztuka interaktywna. Od dzieła-instrumentu do interaktywnego spektaklu*, Warszawa 2010; M. Krawczak, *Programowanie interakcji: software i sztuki performatywne*, „Didaskalia” 2012, nr 5.

¹⁰ Zob. np. M. Olesińska-Górska, „Playable poetry” i gry komputerowe. *Krytyczne negocjacje*, [w:] *Olbrzym w cieniu. Gry wideo w kulturze audiowizualnej*, red. A. Pitrus, Kraków 2012; A. Przybyszewska, *Liberackość dzieła literackiego*, Łódź 2015.

¹¹ *Tetris* (Aleksiej Pażytnow i in., 1984).

¹² *Grand Theft Auto V* (Rockstar North, 2013).

¹³ *Zork I: The Great Underground Empire* (Infocom, 1980).

¹⁴ *Flow* (Thatgamecompany, 2006). Należy przy tym zastrzec, że tekst pojawia się we *Flow* w tych partiach utworu, które – parafrazując typologię Gérarda Genette’a – można by nazwać paratekstualnymi, a więc np. w napisach końcowych.

¹⁵ *The Graveyard* (Tale of Tales, 2008).

Przy tych zastrzeżeniach warto jednocześnie zauważyć, że kategoria tekstu nabiera w środowisku cyfrowym nowych właściwości, cech nieobecnych w tekstach analogowych (na właściwości tekstu cyfrowego zwracali także uwagę tacy badacze, jak Espen Aarseth, Lev Manovich czy Markku Eskelinen). Fakt ten zmusza badacza do przyjęcia innej strategii interpretacyjnej niż w wypadku utworów niecyfrowych – strategia ta musi uwzględniać specyfikę nowej sytuacji odbiorczej, a więc powinna uwzględniać takie czynniki, jak interaktywność, ergodyczność, performatywny charakter korzystania z tekstu czy immersyjny aspekt jego doświadczania. W tym kontekście szczególnie ważny i aktualny wydaje się postulat Roberto Simanowskiego. Badacz nowych mediów zgłasza bowiem potrzebę konstruowania nowej hermeneutyki w obrębie mediów digitalnych, która uwzględniałaby m.in. wskazane powyżej czynniki („musimy dokonać przesunięcia od hermeneutyki znaków językowych do hermeneutyki znaków intermedialnych, interaktywnych i przetwarzanych”¹⁶).

W obrębie *game studies* odpowiedzią na tę potrzebę wydaje się prowadzenie bliskotekstowych interpretacji, skoncentrowanych na szczególe i skrupulatnie wychwytyjących znaczące niuanse na różnych poziomach takiego tekstu kultury. Rzecz jasna przykładanie narzędzi poetyki w odniesieniu do szachów nie przyniesie tak zadawalających rezultatów, jak drobiazgowa analiza np. gier fabularnych (lub nawet tylko wybranych ich elementów). Jednakże – jak wskazywałem w innym tekście opublikowanym w „Forum Poetyki”¹⁷ – narzędzia wypracowane przez poetykę bywają także przydatne do analizy gier niekoncentrujących się na fabule czy wręcz nieużywających znaków językowych. Przykładem jest chociażby gra *Flower*¹⁸, w obrębie której metafora realizuje się „w oderwaniu od medium języka”¹⁹. Analiza poetologiczna może się więc okazać przydatna nie tylko w wypadku gier fabularnych, lecz także eksperymentujących ze swoją formą i zmierzających w kierunku dzieł artystycznych.

Wspomniana już wcześniej produkcja – *The Graveyard* – okazuje się doskonałym przykładem w kontekście tematu niniejszego numeru „Forum Poetyki”. Pozwala bowiem pokazać, w jaki sposób mikropoetyka może stać się skutecznym narzędziem badania gier wideo. Badanie w skali mikro jest tutaj tym bardziej adekwatne, że mamy do czynienia z bardzo niewielkim tekstem kultury – swoistym mikrotekstem. O ile niektóre gry wymagają kilkudziesięciu czy nawet więcej godzin, aby dotrzeć do ich finału, o tyle *The Graveyard* można ukończyć w zaledwie... kilka minut. Wynika to z tego, jak autorzy z belgijskiego studia Tale of Tales zaprojektowali rozgrywkę²⁰. Jest to bowiem gra, w której wcielamy się w staruszkę odwiedzającą cmentarz.

¹⁶Roberto Simanowski, *What is and toward what end do we read digital literature?*, [w:] *Literary Art in Digital Performance. Case Studies in New Media Art and Criticism*, red. F.J. Ricardo, New York–London 2009, s. 14.

¹⁷W stronę poetyki gier wideo, „Forum Poetyki” 2016, nr 2.

¹⁸*Flower* (Thatgamecompany, 2009).

¹⁹W stronę poetyki gier wideo, „Forum Poetyki” 2016, nr 2, s. 23.

²⁰Założycielami studia i głównymi autorami kolejnych powstałych tam gier są Amerykanka Aureia Harvey oraz Belg Michaël Samyn.



Ilustracja 1. Zrzut ekranu z gry *The Graveyard* (*Tale of Tales*, 2008)

Możliwości działania ze strony gracza są tutaj bardzo ograniczone. Może on jedynie sterować sędziwą bohaterką i pokierować nią przez alejkę cmentarną, by doprowadzić ją do pobliskiej ławki znajdującej się przy kaplicy. Chodząca o lasce bohaterka porusza się bardzo powoli, więc dojście do ławeczki zajmuje jej przynajmniej półtorej minuty – pod warunkiem, że gracz zdecyduje się pójść wprost w kierunku kaplicy. Niespecjalnie jest zresztą powód, by podążyć w inną stronę, ponieważ poboczne alejki nie udostępniają żadnych działań ani interakcji. Jednocześnie gdy bohaterka się tam zagłębia, kamera za nią nie podąża, a staruszka po chwili przestaje znajdować się w centrum kadru – jest to wyraźny sygnał, że obrana przez gracza poboczna ścieżka nie jest *właściwym* kierunkiem, w którym powinno się zmierzać. Po dotarciu do ławeczki można na niej usiąść – wówczas po chwili w tle zaczyna grać muzyka, następnie słychać słowa piosenki opowiadającej o czyszczeniu grobów (tekst holenderski został tłumaczony za pomocą anglojęzycznych napisów); dochodzi wtedy do montażu wewnątrzkadrowego poprzez nałożenie na siebie dwóch różnych planów: na obraz staruszki siedzącej na ławce zostaje nałożone zbliżenie na jej twarz, co sugeruje intymny, emocjonalny charakter sceny. Jednocześnie ten prosty zabieg montażowy pozwala interpretować tekst piosenki jako wyraz jej osobistej sytuacji. Wyliczanie osób zmarłych i sposobów, w jakie odeszły (a w znacznej mierze taka właśnie enumeracja wypełnia treść śpiewanego utworu), może być historią osób pochowanych na cmentarzu – ale może być też historią bliskich bohaterki²¹.

²¹Na temat treści utworu muzycznego zob. M. Samyn, *Postmortem: Tale of Tales' The Graveyard*, Gamasutra.com <www.gamasutra.com/view/feature/132258/postmortem_tale_of_tales_the_.php?> [dostęp: 30.06.2017].



Ilustracja 2. Zrzut ekranu z gry *The Graveyard* (Tale of Tales, 2008)

Gdy trwająca niespełna trzy minuty piosenka dobiegnie końca, gracz nie czeka w tym miejscu już nic więcej. Może dalej pozostać na miejscu i kontemplować cmentarz, wsłuchiwać się w panujące tam odgłosy ptaków i drzew. Jednak jedynym działaniem, jakie mu pozostało, jest wstać z ławki i udać się do bramy, by opuścić cmentarz (wtedy też gra się skończy). Co ważne – gracz może wstać zanim piosenka dobiegnie końca (wtedy utwór po chwili ucichnie); może też zawrócić i udać się do bramy, zanim jeszcze dotrze do ławki. Niezależnie od decyzji dojście do bramy kończy grę – i niezależnie od podjętego działania *The Graveyard* kończy się zawsze tak samo (brak tu konkretnego wyniku mierzącego skalę wyzwania czy szczególnej puenty). Różnica w rozgrywce – i to bardzo znacząca – pojawia się, gdy gracz zdecyduje się nie korzystać z podstawowej, darmowej wersji gry, ale gdy zechce zakupić jej pełną wersję. W płatnej wersji bohaterka może w pewnym momencie... umrzeć (co pozbawi gracza resztek podmiotowości – wróć jeszcze do tego tematu w dalszej części artykułu). Niezależnie od tego wszystkie czynności dostępne w grze mogą swobodnie zamknąć się w czasie krótszym niż dziesięć minut.

W trakcie bliskotekstowej analizy warto zwrócić uwagę na różne elementy gry – w tym na sterowanie. Odnotowałem już to, że bohaterka porusza się bardzo powoli. Jako istotny należy tu potraktować także sposób, w jaki gracz może spowodować, że staruszka usiądzie na ławce. Zgodnie z konwencją, do której doświadczeni gracze są przyzwyczajeni, do wydania awatarowi polecenia powinien wystarczyć jeden przycisk odpowiedzialny za interakcję. Po jego wciśnięciu można by oczekiwać, że bohaterka natychmiast wykona żądane polecenie. Tymczasem w *The Graveyard* jest inaczej – gracz musi podejść odpowiednio blisko ławki i, trzymając właściwy przycisk, sprawić, że bohaterka obróci się tyłem do ławki, a następnie, po chwili oczekiwania, sama zajmie miejsce, gdy będzie na to gotowa.

Dlaczego te drobne subtelności w projekcie interakcji są takie znaczące? Właśnie ze względu na to, jak niewiele interakcji gracz ma do dyspozycji. Właściwie jedyne działania, jakie może przeprowadzić, to:

1. dojście do ławki;
2. obrócenie bohaterki tyłem do ławki, by mogła zająć miejsce;
3. powstanie z ławki (jeszcze w trakcie trwania piosenki lub po jej zakończeniu);
4. dojście z powrotem do bramy, wyjście z cmentarza i tym samym zakończenie gry (można to zrobić w dowolnym momencie – także przed dojściem do ławki).

Tak radykalne zredukowanie zakresu oddziaływania gracza na świat i bieg zdarzeń trzeba traktować jako bardzo wyrazisty gest odautorski i właśnie dlatego z baczną uwagą należy się przyjrzeć tym nielicznym pozostawionym możliwościom – są one szczególnie ważne. Na poziomie technicznym można by powiedzieć, że interfejs gry jest bardzo spowolniony i mało responsywny, brakuje mu natychmiastowości: staruszka reaguje na komendy gracza z wyczuwalnym opóźnieniem, porusza się znacznie wolniej niż typowy bohater gry wideo, w której akcja widziana jest z perspektywy trzecioosobowej (taka perspektywa, w której kamera jest ustawiona za plecami postaci jest typowa m.in. dla gier akcji). Mozolne dochodzenie do ławki, w trakcie którego „nic się nie dzieje” trudno uznać za pasjonujące – nie ma też takie być. Podobnie moment obracania się bohaterki przy ławce trwa wystarczająco długo, by mniej cierpliwy gracz mógł się nawet zirytować.

Wszystkie te zabiegi polegające na odbieraniu graczowi sprawczości – a także na nadawaniu podejmowanym działaniom odczuwalnie mozolnego, niespiesznego charakteru – korespondują z tematem gry i ze statusem głównej bohaterki. Nie da się bowiem ukryć, że jej główną cechą wyróżniającą jest przecież podeszły wiek. W grach wideo raczej rzadko wcielamy się w bohaterów, którzy są starzy i których sprawczość byłaby z tego powodu ograniczona. W wypadku *The Graveyard* te właśnie atrybuty stają się głównym tematem. Co ważne, dzieje się to nie tylko na poziomie tekstu językowego (słowa piosenki), estetyki (czarno-biały filtr) czy sztafazu i rekwizytów (cmentarz, kaplica, laska). Gra tematyzuje problem starości również na poziomie interfejsu – brak natychmiastowości, konieczność posługiwania z powolnym awatarem stanowi swego rodzaju ekwiwalent doświadczenia starości, które tu autorzy utożsamili przede wszystkim z ograniczoną sprawczością i oporem własnego ciała, brakiem jego sprawności. Warto przy tym zauważyć, że rozgrywka przedstawiona w *The Graveyard* przypomina raczej opowieść niż grę – ma ona bowiem początek i koniec, ale nie ma tu mowy o sytuacji zwycięstwa lub przegranej. Gra nie prezentuje żadnego wyniku, do którego gracz mógłby czuć się przywiązany (nic dziwnego, skoro nie napotykamy też żadnych trudności czy wyzwań). Owszem, w płatnej wersji gry swoistym zakończeniem jest śmierć bohaterki – trudno jednak powiedzieć, czy dojście do takiego zakończenia miałoby być porażką lub wygraną. W kontekście całej produkcji i w kontekście braku wpływu gracza na stan bohaterki – śmierć jawi się tu po prostu jako naturalna kolej rzeczy. W tym sensie jest to rozumienie śmierci zupełnie przeciwstawne wobec tego, do którego zwykle odwołują się gry akcji²².

²²Na ten temat zob. więcej: H. Strużyna, A. Strużyna, *Wyjątkowość doświadczenia śmierci w artystycznych grach wideo*, „Replay. The Polish Journal of Game Studies” 2015, nr 2.

W *The Graveyard* mamy więc do czynienia ze szczególną redukcją:

1. sprawczości gracza;
2. natychmiastowości w działaniu interfejsu;
3. elementów typowych dla gier wideo (eliminacja wyzwań – a w szczególności wyniku, do którego można być przywiązany).

Z tej redukcji autorzy ze studia Tale of Tales czynią charakterystyczną, programową metodę twórczą. Swoje dzieła sami określają mianem „notgames” [*niegry*]. Jak tłumaczą, ich pomysł polega na:

Eksplorowaniu potencjału cyfrowej rozrywki i sztuki – nie w postaci gry. Poprzez eksplicytne odrzucenie elementów typowych dla gier, takich jak zasady, cele, wyzwania czy nagrody mamy nadzieję odkryć nowe sposoby na oczarowanie i oświecenie naszej publiczności. Sposoby dające nam więcej wolności w kwestii wyboru tematu i reakcji emocjonalnej²³.

Warto przy tym zauważyć, że w tym pozornym odcięciu się od tradycji cyfrowej rozrywki kryje się nie tyle jej zignorowanie, ile celowe jej wywrócenie, stanie się wobec niej w opozycji. Jest to jednocześnie gest mający z jednej strony okazać się krytyką gier w dotychczasowej, popularnej postaci, a z drugiej – mający wpisać eksperymenty Harvey i Samyna w przestrzeń sztuki. O takiej intencji świadczy także opis gry znajdujący się na jej oficjalnej stronie, gdzie *The Graveyard* zostaje scharakteryzowana jako „eksperyment z poezją czasu rzeczywistego, opowiadanie bez słów”²⁴.

Niniejszy artykuł nie jest właściwym miejscem na rozważania dotyczące użyteczności kategorii notgames, choć takie rozważania są niewątpliwie ważne i potrzebne²⁵. Wydaje się przy tym, że sama kategoria powstała raczej jako element swoistego manifestu twórczego niż jako próba zaproponowania precyzyjnego narzędzia akademickiego. Niezależnie od tych zastrzeżeń grę *The Graveyard* warto potraktować jako wiele mówiący przykład do analizy mikropoetologicznej. W odniesieniu do tej produkcji można by wręcz użyć kategorii *close reading*, pomyślanej w analogii do tradycji *close playing*²⁶ – takie bliskie odczytanie gry i *zagraenie w grę* charakteryzowałoby się przede wszystkim potraktowaniem badanego utworu *serio* i z filologiczną precyzją, przy jednoczesnym uwzględnieniu wielu płaszczyzn utworu. Warto bowiem zauważyć, że w wypadku *The Graveyard* omówiony gest osłabienia podmiotowości gracza jest na tyle wyraźny i znaczący, że w wielu interpretacjach spycha on tekst piosenki (która wypełnia przecież połowę czasu rozgrywki!) na dalszy plan. Utwór meliczny zawarty w grze często bywa redukowany do poziomu samego zdarzenia (właściwie nie analizuje się tekstu piosenki) czy nawet całkowicie ignorowany (do pewnego stopnia jest to zrozumiałe, skoro autorzy sami definiują grę jako

²³A. Harvey, M. Samyn, *Over Games*, 2010, <<http://tale-of-tales.com/tales/OverGames.html>>, tłum. P.K. [dostęp: 30.06.2017].

²⁴Opis gry na stronie <<http://tale-of-tales.com/TheGraveyard/>> [dostęp: 30.06.2017].

²⁵Na ten temat zob. np. P. Schreiber, *Eksperymentalne komputerowe gry tekstowe lat 90. a ruch „notgames”*, „Homo Ludens” 2014, nr 1.

²⁶Terminu „close playing” używa Espen Aarseth, który traktuje ją po prostu jako określenie na badanie pojedynczych gier (studium przypadku): E. Aarseth, *I fought the law: Transgressive play and the implied player*, „Situating Play, Proceedings of DiGRA 2007 Conference”, Tokyo 2007, s. 131.

opowiadanie bez słów, jakby tkanka językowa była tu nieistotna – choć nie jest to najlepsza strategia interpretacyjna).

Jednocześnie takie podejście, polegające na *krótkowzrocznym* odczytaniu gry i zagranie w nią, może stanowić wartościowy punkt wyjścia do analiz komparatystycznych. Można bowiem na tej podstawie przeprowadzić porównanie tego, jak starość może być tematyzowana i konceptualizowana w obrębie gier i innych tekstów kultury. Uzyskanie uczucia niemocy i związanej z tym frustracji stało się bowiem w *The Graveyard* możliwe dzięki zanegowaniu fundamentalnego elementu gier wideo, jakim jest działanie gracza i jego wpływ na ostateczny kształt rozgrywki. Odrzuceniu uległ zatem czynnik decydujący o swoistości gier i ich poetyki. W tym wypadku skrajnie minimalistyczny projekt rozgrywki – a więc najbardziej podstawowej tkanki gry – stwarza przestrzeń do maksymalizacji sensu.

SŁOWA KLUCZOWE:

TALE OF TALES

TEORIA LITERATURY

mikropoetyka

close reading

gry wideo

The Graveyard

interpretacja

ABSTRAKT:

Artykuł wskazuje na potrzebę konstruowania nowej hermeneutyki w obrębie mediów cyfrowych. Według autora odpowiedź na tę potrzebę w obrębie *game studies* polega na prowadzeniu bliskotekstowych interpretacji, skoncentrowanych na szczególe i skrupulatnie wychwytyjących znaczące niuanse na różnych poziomach takiego tekstu kultury. Jako przykład tekstów cyfrowych szczególnie podatnych na taką analizę podaje nie tylko gry fabularne, lecz także eksperymentujące ze swoją formą i zmierzające w kierunku dzieł artystycznych (m.in. *The Graveyard* autorstwa Tale of Tales).

NOTA O AUTORZE:

Piotr Kubiński – dr, literaturoznawca, badacz mediów cyfrowych. Stopień doktorski otrzymał na podstawie rozprawy *Poetyka gier wideo* nagrodzonej w Konkursie Polskiego Towarzystwa Komunikacji Społecznej na Najlepszą Pracę Doktorską z zakresu Nauk o Mediach i Komunikowaniu „DOKTORAT '14”. Pracownik Zakładu Komparatystyki na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, sekretarz Pracowni Badań Intersemiotycznych i Intermedialnych UW, stypendysta Fundacji na rzecz Nauki Polskiej. Autor monografii *Gry wideo. Zarys poetyki*. |

Obiekt i akomodacja – o składni poetyckiej we współczesnych wierszach polskich (na przykładzie funkcji rzeczownikowych)

Krzysztof Skibski

na stole stoi woda w garnuszku
a może garnuszek z wodą
(garnuszek wody?)
[...]

Tadeusz Różewicz, *Woda w garnuszku, Niagara i autoironia*
(Zawsze fragment, Wrocław 1996, s. 65)

Artykuł ten nawiązuje do badań skupionych wokół problemu składni poetyckiej w wierszu wolnym (nienumerycznym). Specyfika tej perspektywy wynika przede wszystkim z możliwości, które stwarza forma wierszowa przy pozytywnym definiowaniu wiersza jako tekstu składającego się z potencjalnie samodzielnych wersów (ciągów syntagmatycznych) wchodzących w relacje semantyczno-składniowe w obrębie całości¹. Regularność rytmiczna, wersyfikacyjna czy konstrukcyjna są dodatkowymi parametrami dookreślającymi tekst, nie stanowią one obligatoryjnych cech wiersza². Relacje, które powstają pomiędzy jednostkami tekstu (wersami) wynikają z przestrzennej struk-

¹ Zagadnienie to odnosi się do sposobu ujęcia kategorii wiersza – jeśli linearność jest jedynie cechą implikowaną lekturowo, to wówczas maksymalizuje się przestrzenność wiersza. Ważne dla proponowanego tu ujęcia specyfiki wiersza wolnego znaleźć można zwłaszcza w pracach Artura Grabowskiego (*Wiersz. Forma i sens*, Kraków 1999) czy Witolda Sadowskiego (*Wiersz wolny jako tekst graficzny*, Kraków 2004). Wnikliwą analizę kategorii z pokreśleniem relacji między parametrami graficznymi i syntagmatycznymi przeprowadziła Dorota Urbańska (*Wiersz wolny. Próba charakterystyki systemowej*, Warszawa 1995; zob. także *Wiersz wolny: geneza i ewolucja do 1939 r.*, red. L. Pszczołowska, D. Urbańska, Warszawa 1998).

² Dyskusja nad istotą wiersza wolnego w tej perspektywie ma swoją tradycję i dynamikę w wersologii polskiej, co rekonstruuje Dorota Urbańska (*Wiersz wolny...*), a w szerokiej perspektywie historii wiersza polskiego pokazuje Lucylla Pszczołowska w pracy *Wiersz polski: zarys historyczny*, Wrocław 1997. Zob. także: A. Okopień-Sławińska, *Wiersz nieregularny i wolny Mickiewicza, Słowackiego, Norwida*, Warszawa 1964.

tury tekstu, w której konstytutywne są zarówno linearne porządki jednostek syntagmatycznych wraz z ich składniowymi nawiązaniem, jak i wszelkiego typu związki elementów języka tekstu połączonych aktualizowanymi w tekście funkcjami językowymi. Oznacza to, że w poniższych rozważaniach bierze się pod uwagę wiele czynników określających właściwości elementów języka tekstu poetyckiego (np. czynniki spójności tekstu, elementy stylu, wartości referencyjne jednostek leksykalnych itp.). Warto podkreślić, że proponowane ujęcie ma charakter stylistyczny, a więc (zgodnie z tradycją tego typu badań) sytuuje się na pograniczu językoznawstwa i literaturoznawstwa³.

Elementarne założenia – *stół, woda w garnuszku*

Podstawy pojmowania składni poetyckiej mają więc swoją motywację w sposobie traktowania wiersza jako swoistej struktury tekstowej w odbiorze. Maksymalna intensywność zjawisk dotyczy wiersza wolnego, a więc – przypomnijmy – tekstu składającego się z wersów o określonej autonomii semantycznej i składniowej. Ograniczenie tej autonomii wiąże się ściśle z konwencjonalnymi sposobami budowania tekstów linearnych – z interpunkcją, ortografią i zależnościami gramatycznymi związków akomodowanych (w pewnym sensie także ze zjawiskiem łączliwości, co chyba najwyraźniej widać w przypadku związków frazeologicznych jako tzw. jednostek nieciągłych).

Składnia poetycka tym różni się od typowych, linearnych porządków wypowiedzeniowych, że wersy jako określone moduły syntaktyczne i semantyczne mogą tworzyć relacje przestrzenne i niejednokształtne z pozostałymi (niekoniecznie tylko kolejnymi) wersami tekstu⁴, co nie nadweręża spójności wiersza i nie powoduje unieważnienia międzywersowych relacji składniowych wskazanych w lekturze linearnej. Zakłada się bowiem, że sensotwórczość modularna (tabularna⁵) jest immanentną cechą wiersza wolnego – stanowi element pozytywnej definicji tego typu formy tekstowej.

Akomodacja syntaktyczna jest tu rozumiana zgodnie z ustaleniami Salonięgo i Świdzińskiego i dotyczy każdego rodzaju relacji zależności pomiędzy składowymi syntagmy i/lub wypowiedzenia, przy czym może się to odnosić zarówno do składowych syntagmy wersowej, jak i wersów w całości

³ Nie do przecenienia są w tym kontekście badania stylistyczne prowadzone m.in. przez Teresę Dobrzyńską (zob. np. *Od słowa do sensu. Studia o metaforze*, Warszawa 2012 oraz *Tekst poetycki i jego konteksty: zbiór studiów*, Warszawa 2015), Teresę Skubalankę (zob. m.in. *Wprowadzenie do gramatyki stylistycznej języka polskiego*, Lublin 2000, *Język poezji Czesława Miłosza*, Lublin 2006, *Herbert, Szymborska, Różewicz: studia stylistyczne*, Lublin 2008), Annę Pajdzińską (np. *Frazeologizmy jako tworzywo poezji współczesnej*, Lublin 1993, a także liczne studia i szkice pomieszczone w kolejnych tomach tzw. czerwonej serii lubelskiej), Elżbietę Dąbrowską (zob. *Pejzaż stylowy nowej literatury polskiej*, Opole 2012) czy Barbarę Greszczuk (zob. *Polska poezja współczesna: studia stylistyczno-językowe*, Kielce 2015).

⁴ Tę właściwość wiersza wolnego przedstawił Stanisław Balbus, wskazując kilka dekad temu na zjawisko symultaneizmu syntaktycznego. Autor, omawiając przypadki tekstów, których „fonicznie zrealizować nie można”, wyjaśnia, że: „ich układy są jedynie pozornie linearne, mówiąc ściślej – linearny jest tylko ich napisowy porządek przestrzenny; akustyczny porządek czasowy ma zaś w pewnej mierze charakter wertykalny. Innymi słowy, struktura sytuacyjna wypowiedzi zakłada równoczesność wygłoszenia poszczególnych odcinków, które w zapisie graficznym następują po sobie kolejno” (*Graficzny inwariant tekstu literackiego*, [w:] *O języku literatury*, red. J. Bubak, A. Wilkoń, Katowice 1981, s. 234). Wśród szczegółowych typów zjawisk (zilustrowanych przykładami poetyckimi) Balbus wyróżnił symultaneizm syntaktyczny wielo- i jednogłosowy. W niniejszym artykule należy przede wszystkim podkreślić symultaneizm wielogłosowy, choć od tabularności (zob. przypis kolejny) różni się on sposobem ujęcia przestrzenności tekstu poetyckiego, a tym samym – funkcjonalnością syntagmatyczną relacji międzywersowych.

⁵ Kwestię tabularności i jego wpływu na odbiór poezji (a więc – w tym przypadku – na funkcjonowanie relacji wewnątrztekstowych w wierszu wolnym) poruszał autor w osobnym artykule. Różnice w postrzeganiu relacji wersowych w odniesieniu do symultaneizmu i tabularności można by ująć w odniesieniu do przestrzeni tekstu. Z poglądów wyrażonych przez Stanisława Balbusa można wyprowadzić myśl o tabularności, ale tylko w sytuacji założenia, że tekst w wierszu wolnym jest prymarnie graficzny. Realizacja głosowa stanowi w tym przypadku jedną ze składowych potencji semantycznej wiersza i wynika z decyzji interpretacyjnych czytelnika (zob. K. Skibski, *Tabularność wiersza wolnego i jej konsekwencje lekturowe*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Językoznawcza” 2013, t. 20(40), s. 75-92).

– jako jednostek akomodowanych⁶. Ta właśnie okoliczność daje podstawy do wyodrębnienia grupy zjawisk poetyckich, czyli ściśle zależnych od specyfiki wypowiedzi poetyckiej funkcjonalizującej wers jako kategorię sensu w tekście.

Ujęcia akomodacji – *garnuszek z wodą*

Można więc wyobrazić sobie refleksję na temat obiektów⁷ i akomodacji na poziomie *meta*, czyli rozważanie relacji wersów ze względu na akomodację tekstową⁸. Mielibyśmy wówczas do czynienia z analizowaniem zależności powstałych między wersami-obiektami (tematami⁹) w tekście, badaniem ich ewentualnej współrzędności czy podrzędności, sposobów łączenia (spójniki, zaimki, znaki interpunkcyjne) oraz analizą spójności na poziomie koherencji. Można też jednak – i to właśnie będzie istotą niniejszego artykułu – omówić kwestię pewnej grupy elementów nominalnych w kontekście wiersza wolnego, a więc przyjrzeć się relacjom dotyczącym rzeczy (przedmiotów czy kategorii) zawartych w tekście. Można bowiem przyjąć założenie, zgodnie z którym relacyjność wersowa może być – w pewnych sytuacjach gramatycznych – ściśle związana z tekstowymi funkcjami jednostek nominalnych: rzeczowniki dzięki swojej potencjalnej wielofunkcyjności składniowej mogą (w zależności od konstrukcji wiersza) przyjmować w strukturze tekstu więcej niż jedną rolę składniową. Jeśli role te się wzajemnie nie wykluczają (co może być efektem specjalnego porządku wierszowego), to w odbiorczej perspektywie obiekt taki może mieć nieprostą referencję, a tym samym – różne właściwości na poziomie znaczenia¹⁰.

Inspiracją do takiego spojrzenia niech będzie zacytowany fragment wiersza Tadeusza Różewicza, w którym skupiają się oba problemy – specyficzna relacyjność akomodowanych wersów oraz wieloaspektowość kategorii obiektu wyrażona w wierszu. Relatywna – swoiście akomodowana – funkcja przedmiotu pokazuje, że zadanie odbiorcze jest ściśle motywowane przez gramatykę podmiotowej wypowiedzi. Profilowanie, konstruowanie obrazu, wreszcie – model konceptualizacji, to wszystko są efekty zależne od gramatyki tekstu. Wszystkie trzy obrazy i relacje, które występują we fragmencie Różewiczowskiego wiersza, odnoszą się do tych samych kategorii podstawowych jako efektu zaaprobowanej społecznie kategoryzacji (*garnuszek, woda*), ale różnią się w zależności od relacji syntagmatycznych, które są już w zasadzie sygnałem interpretacji (konceptualizowania). Ta zaś również – co widać w cytowanym tekście – może odwoływać się do typowości, może też (np. poprzez konfrontowanie różnych ujęć tematyczno-rematycznych) nosić znamiona poetyckiej ako-

⁶ Zob. Z. Saloni, M. Świdziński, *Składnia współczesnego języka polskiego*, Warszawa 1998, s. 108-123.

⁷ Na potoczną synonimię określić: rzeczy – obiekty, przedmioty, zwróciła uwagę Teresa Dobrzyńska (*Rzeczy w poetyckich obrazach*, [w:] *też*, *Tekst poetycki i jego konteksty: zbiór studiów*, Warszawa 2015, s. 109-127), dodając: „[...] choć przedmioty te istnieją jako byty fizyczne i mają poniekąd zapewniony obiektywny byt, to równocześnie wiele z nich ujawnia zależność od pewnych praktyk kulturowych i ma wyraźne rysy antropologiczne: są postrzegane z typowo ludzkiej perspektywy” (s. 110). Tę zależność od praktyk kulturowych można tu rozumieć również w odniesieniu do praktyki językowej, włączając tym samym standardy komunikacyjne (a więc i składnię wypowiedzi typowej, powtarzalnej) do przestrzeni badania języka artystycznego.

⁸ W tym ujęciu akomodację tekstową pojmuje się jako wzajemne dopasowanie się wersowych syntagm doraźnych do syntaktycznych wymagań wersów relacyjnych (a więc współtworzących tekst poetycki). Zjawisko takie może polegać na zmianie funkcji składniowych lub modyfikowaniu hierarchii elementów składowych w konstrukcjach hipotaktycznych lub parataktycznych.

⁹ Chodzi o tematy w różnego typu relacjach z rematami, a także o niestabilne role części utworu poetyckiego w wielokrotnie odbieranej strukturze tematyczno-rematycznej.

¹⁰ W innym miejscu Dobrzyńska pisze: „Tworzenie rzeczy należy tu rozumieć nie tylko jako produkowanie przedmiotów materialnych, np. wytwarzanie narzędzi czy ozdób, ale też jako najszerzej pojęte wydzielanie osobnych bytów, nadawanie im odrębności oraz włączanie w szersze układy zależne od scenariuszy zachowań człowieka” (*Rzeczy...*, s. 112).

modacji. W tym przypadku jednak najsilniej działa składnia, ponieważ relacje między elementami leksykalnymi tekstu przekładają się także w oczywisty sposób na relacje pomiędzy obiektami, do których tekst się odnosi. Są to więc zarówno proste konstrukcje uruchamiające zestandaryzowane właściwości leksykalne jednostek, jak również konstrukcje kombinowane, metaforyczne, zestawiające w oryginalnych układach różne, często niejednorodne kategorialnie obiekty.

Skoncentrujemy się na rzeczy z uwagi na przejrzystość tego typu przykładów, operatywność jednostek nominalnych jako faktów wyodrębnianych w opisie, a także ze względu na polisemiczność leksemu *akomodacja*¹¹. To właśnie ten ostatni czynnik przecież powoduje, że naczynie w jakimś związku z wodą (w wierszu Różewicza) staje się zagadką poznawczą, a jednocześnie świadectwem olbrzymiego potencjału interpretacyjnego tkwiącego w indywidualnej wypowiedzi (niezależnie od tego, czy jest w części wypełnione, czy też częściowo puste).

Tak scharakteryzowane zjawisko jest oczywiście pewnym ograniczeniem. Daje to jednak szansę pokazania problemu składni poetyckiej ze względu na dość proste ujęcia. Rzeczowniki określające przedmioty czy kategorie – obiekty, dzięki swoim relacjom składniowym, konstruują opisywaną przestrzeń, są punktem odniesień dla skomplikowanych procesów wyrażania się podmiotu w tekście¹². Warto więc – choćby na przykładzie obiektów wskazywanych w poezji – przyjrzeć się zjawisku specjalnej akomodacji. Obiekt dookreślany funkcjami i relacjami (zależnościami) składniowymi zyskuje bowiem także istotne cechy charakteryzujące go w kontekście, choć wynika to ze szczególnego rodzaju implikacji¹³.

Obiekt rozumie się tu jako wyodrębnioną nazwą (rzeczownikiem) kategorię, wobec której buduje się wypowiedź podmiotu. Obiekt jest więc pojmowany leksykalnie, czyli z założeniem typowej, systemowej referencji. Np. *biurko* zaliczone jest do grupy przedmiotów i jako rzeczownik otrzymuje możliwe funkcje składniowe (podmiot, dopełnienie, orzecznik czy przydawka rzeczowna). Te właśnie funkcje są sensotwórcze, ponieważ konstrukcja wiersza zakłada możliwość zmaconej linearności (albo linearności retardacyjnej). Wobec tego nazwa przedmiotu (np. w formie zależnej) może być jedynym elementem wersu, przez co odsyłać do swojej potencjalności leksykalnej, w relacji natomiast – stawać się częścią grupy podmiotu, dopełnienia lub orzeczenia

¹¹Zob. <<http://sjp.pwn.pl/doroszewski/akomodacja>>, <http://wsjp.pl/index.php?id_hasla=54735&ind=0&w_szukaj=akomodacja> [dostęp: 15.01.2016].

¹²Na ważne aspekty profilowania w języku – w odniesieniu do tekstów poetyckich – zwraca uwagę Anna Pajdzińska (*Profilowanie w tekście poetyckim*, [w:] *Profilowanie w języku i w tekście*, red. J. Bartmiński, R. Tokarski, Lublin 1998). Píše między innymi o relacji twórcy do języka, w którym się ów wyraża: „Artysta często staje wobec konieczności odnalezienia kształtu językowego dla treści, które dotychczas nie zostały skonwencjonalizowane, których nie można wyrazić za pomocą istniejących jednostek językowych i ich typowych połączeń. Ale do dyspozycji ma jedynie – poza wyjątkowymi sytuacjami – struktury symboliczne swojego języka. Chcąc nie chcąc, musi bazować na wiedzy ujęzykowanej, właściwej wszystkim użytkownikom języka, musi wychodzić od kulturowo zinterpretowanego obrazu świata, danego w znaczeniach jednostek leksykalnych, w ukształtowaniu grup (pól) leksykalnych, w kategoriach gramatycznych wreszcie” (s. 343).

¹³Przede wszystkim implikacje te dotyczą nietypowej referencji, która – w przypadku poezji – jest zjawiskiem wyjątkowo skomplikowanym (zob. np. E. Bińczyk, *Obraz, który nas zniewala. Współczesne ujęcia języka wobec esencjalizmu i problemu referencji*, Kraków 2007). Akomodacja poetycka oznacza potrzebę negocjowania sensów, ponieważ sankcjonuje ona relacje oryginalne, które często wymagają czytania wielokrotnego – zmiana funkcji w przestrzeni tekstu (niestabilność ról zarówno składniowych, jak i kategorialnych) stanowi w interpretowanych światach poetyckich o potrzebie niejednorazowego konfrontowania lektury z potocznością. Potoczność tę w tym przypadku postrzega się przez pryzmat wyrażen powtarzalnych oraz takiej kategoryzacji, która m.in. określa porządki predykacyjne w wypowiedziach typowych. Ciekawą kwestią przy takim sposobie myślenia o akomodacji pozostaje kwestia roli przymków i spójników w poezji – problemy te jednak znajdą swoje rozwinięcia w innym opracowaniu.

złożonego. Może również przywoływać łączliwość typową (także frazeologiczną), a w relacjach tworzyć związki zaskakujące – np. dopełniaczowe, które istotnie nieraz modyfikują relacje gramatyczne komponentów przez równoległość wzajemnego określania¹⁴.

W tym kontekście akomodacja jest „figurą sensu” – nie stanowi jedynie możliwości gramatyki, ale jest operacją pojęciową, której znaczenie odbiorcze bliskie jest jeszcze innemu leksykalnemu znaczeniu akomodacji – adaptacji czegoś do możliwości percepcyjnych odbiorcy tekstu. Adaptowanie takie ma walor kondensacji, ponieważ użycie wyrazu o np. podwójnej, dynamicznej funkcji motywowanej relacją międzywersową oznacza jego nieprosty odbiór, odczytywanie ze względu na obie funkcje w czasie, przy czym żaden z porządków czytania nie ulega unieważnieniu (ze względu na tę retardacyjną linearność).

Ilustrowanie zależności – *garnuszek wody*

Warto przyjrzeć się kilku przykładom, które mają na celu także zobrazowanie niuansów procesu budowania interpretacji w odniesieniu do analizy elementów języka poetyckiego. Na początek przyjrzyjmy się utworowi Krzysztofa Siwczyka:

Konkrety i idee (*Emil i my*, Czarne 1999, s. 33)

Chociaż cytuje samo siebie i
rozumie się samo przez się,
ciało

w rzeczy samej, to przecie rzecz jasna,
że nie zgadza się gasnąć,
za nic w świecie.

Semantyczne konsekwencje wiersza są od razu widoczne na poziomie leksykalnym. Dzieje się tak za sprawą charakterystycznej ekspozycji obiektu (*ciało*), który staje się czynnikiem modyfikującym relacyjne wersy złożone między innymi z jednostek frazeologicznych. Koncentracja struktury tekstu na rzeczowniku *ciało* powoduje przede wszystkim dwutorowe odczytanie stałych połączeń wyrazowych, a także zupełnie nową wspólną ich cechę semantyczną. *Ciało w rzeczy samej* (a więc nie człowiek, tylko jego część – być może pozbawiona życia) jest więc tu sposobem ujęcia zarówno swoistości oddzielnie rozpatrywanej materii (tkanek, narządów, wyglądu, sposobu działania), jak i pewnej prawidłowości, zasady czy reguły (w znaczeniu frazeologicznym). Podobnie dzieje się z następnym frazeologizmem, który dodatkowo wchodzi w relację z dwutorowością pierwszego związku. *Ciało – rzecz jasna* stanowi z jednej strony konsekwencję ujęcia obiektu jako zjawiska niekwestionowanego – paradoksalnie autotelicznego i zależnego jednocześnie (*oczywiście – w rzeczy samej*), co koresponduje z relacyjnym (w kontekście ciała) wersem wcześniejszym *rozumie się samo przez się*; z drugiej natomiast – jest rzeczą jasną, czyli pozytywną, dobrą, cudowną. Warto zwrócić uwagę na fakt, że oba sposoby odczytania mają swoje charakterystyczne nawiązanie. Pierwsze, oznaczające oczywistość, jest w dosłownej lekturze połączeniem rzeczownika i przymiotnika określającego w post-

¹⁴Na temat tak pojmowanej równoważności członów w metaforach dopełniaczowych wypowiedział się m.in. Piotr Wróblewski w pracy *Struktura, typologia i frekwencja polskich metafor* (Białystok 1998).

pozycji. Taki porządek ma funkcję gatunkującą. Odczytanie drugie natomiast zostało nawiązane przez archaiczną formę *przecie*, co oprócz znaczeń typowych (jasny, czyli dobry, wesoły, radosny, czysty) pozwala odwołać się również do znaczenia nieco starszego – jasny, czyli możny, szlachetnie urodzony, lecz także *jasny jak na dłoni* (oczywisty)¹⁵. Wszystkie te częściowe znaczenia stanowią o intensyfikacji specjalnego sposobu dookreślania ciała. Metonimiczne implikacje (włączywszy w to starszą postać frazeologizmu – *jasne jak na dłoni*) powodują po pierwsze zmianę w zakresie akomodacji na poziomie składni wewnętrznej wersów, a więc dwutorowość semantyczną frazeologizmów, po drugie – motywują wieloaspektowość spoglądania na ciało – przedmiot i podmiot wypowiedzi. Charakterystyczne w tym ujęciu jest także zakończenie tekstu, otóż ciało to (nie zgadza się gasnąć) *za nic w świecie*. Także ostatni wers poddaje się dwutorowemu odczytaniu w konsekwencji ekspozowania wielu ról kategorii *ciała* w tekście. *Za nic w świecie* to jednostka oznaczająca ‘w żadnym wypadku, nigdy’, tu jednak także – *za nic*, czyli nic nie otrzymawszy na tym świecie lub – nie zgadza się gasnąć (tracić jasność) bez żadnej nagrody, rekompensaty w (tym, takim) świecie.

Ciało w wierszu Siwczyka jest obiektem osobnym, który przewrotnie implikuje człowieka (a nie odwrotnie). Ta specjalna zamiana ról odzwierciedla się w sposobie funkcjonowania związków frazeologicznych. Należy jednak podkreślić, że odczytania typowe nie zostały unieważnione – funkcjonują na prawach koniecznego kontekstu. Podobnie leksykalne znaczenie ciała stanowi tu integralną wartość semantyczną wszystkich skonstruowanych metonimii, a więc – całej metafory tekstowej.

Z punktu widzenia składni poetyckiej mamy tu do czynienia ze zmianą funkcji – integralna część frazeologizmu staje się (w wyniku gry ze znaczeniami leksykalnymi komponentów) synonimem lub meronimem rzeczownika. Dzięki temu toczy się w całym tekście specjalna dyskusja pomiędzy konkretem a ideą, z której wyłania się obraz ciała-rzeczy – obiektu niepodającego się łatwo kategoryzowaniu (z racji implikowanego człowieka).

Innego typu zabiegiem, którego podstawę stanowi relacyjność wersowa, akomodacja zaś daje się rozpatrywać na obu wspomnianych wcześniej poziomach, jest rekontekstualizacja rzeczownika w postaci metafory dopełniaczowej. Ekspozowana w zakończeniu wersu kategoria rzeczownikowa zyskuje (na mocy relacji syntagmatycznej w obrębie wersu) określoną potencjalną wartość semantyczną (wynikającą z typowej referencji motywowanej ponadto spójnością wersu, a więc na poziomie kohezji), która następnie dookreślana jest w procesie akomodacji międzywersowej. Zobaczmy dwa przykłady z wiersza Mariusza Grzebalskiego:

Radość (*Pocałunek na wstecznym*, Wrocław 2007, s. 20)

Raptem życie zmienia się w radość,
dni płyną bezszelestnie jak kursywa
chmur w pogodną noc, choć
za oknami kwitnie już pierwsze
graffiti chłodu i miasto zbroi się
w popiele i ugry. [...]

¹⁵Zob. notację w *Słowniku języka polskiego* pod red. W. Doroszewskiego (1958–1969): <<http://sjp.pwn.pl/doroszewski/jasny;5435899.html>> [dostęp: 15.01.2017].

[...]

W tej podróży czekają nas wyłącznie
niespodzianki, choć będzie krótka
jak błysk flesza w zatoce oka.
Tymczasem usta przyjmują podarunek
ust, śmiech płynie rynną ulicy
jak wiosenny deszcz.

Dookreśleniem raptownej zmiany życia w radość jest wers drugi – *dni płyną bezszelestnie* jak pospieszne pismo¹⁶ – *kursywa*. Ekspozycja rzeczownika pozwala na wzmocnienie jednostkowej referencji, która – ze względu na spójność lokalną – przywołuje źródłosłów popularnej nazwy kroju pisma (łac. *cursiva littera*). Brak znaku interpunkcyjnego wskazuje na otwarcie tego wersu na relacje międzywersowe – kolejny wers rozpoczyna się od rzeczownika w dopełniaczu (*chmur*) łączącego się z poprzednim w formę wyrażenia dopełniaczowego o wartości metaforycznej – *kursywa chmur*. Rozbudowane w ten sposób porównanie – dni płyną bezszelestnie jak kursywa chmur w pogodną noc – stwarza całkiem nowy sposób konstruowania obrazu z uwagi na semantycznie współzależną konstrukcję dopełniaczową (chmury piszą pospiesznie na niebie, chmury są kursywą na niebie), a także klamrę odnoszącą się do przeciwstawnych kategorii (*dni płyną jak [...] w pogodną noc*).

W podobny sposób relacja zachodzi w innym fragmencie tego tekstu – *Tymczasem usta przyjmują podarunek / ust*. Wyeksponowanie rzeczownika *podarunek* zwraca uwagę swoim podobieństwem formalnym implikującym słowo *pocałunek* (podarunek ofiarowany ustom). Dzięki takiej implikacji wzmacnia się spójność gramatyczna wersu, który jednak nie jest zamknięty znakiem interpunkcyjnym. Relacja z rzeczownikiem rozpoczynającym następny wers wskazuje na kolejne połączenie dopełniaczowe *podarunek ust*. Wspomniana wcześniej implikacja pozostaje aktywna, choć nie do pominięcia staje się w tym przypadku wyrażna metonimia mogąca po prostu odsyłać do utożsamienia, relacji dwu równoważnych sobie osób (usta 1., usta 2.: usta są podarunkiem dla ust lub usta przekazują podarunek dla ust) lub też ewokować frazeologizm wirtualny¹⁷ z *ust do ust*¹⁸.

Obie przedstawione sytuacje tekstowe dotyczą specjalnej podwójności wynikającej z dwu sposobów rozpatrywania akomodacji w wierszu. Pierwszy (zgodnie z porządkiem przyjętym w tym artykule) dotyczy relacji międzywersowej (a więc spójności w ujęciu globalnym), drugi natomiast – funkcjonalizacji rzeczowników w zmiennych sytuacjach tekstowych (w odniesieniu do spójności gramatycznej – lokalnej). Warto w tym miejscu podkreślić, że wszystkie semantyczne wartości, które się uaktywniają w drodze takich odczytań wzbogacają lekturę tekstu zmierzającą (jako zadanie czytelnicze) do skonstruowania projektu interpretacyjnego. Jest on wówczas zależny od

¹⁶Zob. <<http://sjp.pwn.pl/doroszewski/kursywa;5445196.html>> [dostęp: 15.01.2016].

¹⁷Określenie frazeologizm wirtualny nawiązuje do prac Wojciecha Chlebdy dotyczących frazematyki (zob. *Elementy frazematyki. Wprowadzenie do frazeologii nadawcy*, Opole 1991). Kwestię tę podjęto przy okazji opracowywania kategorii śladu frazeologicznego m.in. w pracy J. Studzińskiej i K. Skibskiego *Frazeologizmy Wisławy Szymborskiej w przekładzie. Propozycja kategorii śladu frazeologicznego* („Przestrzenie Teorii” 2016, 25, s. 149-175). Frazeologizm wirtualny to jednostka ewokowana w lekturze tekstu literackiego pod wpływem sygnałów frazeologiczności – elementów tekstu, które odsyłają do ustabilizowanej społecznie postaci stałego związku wyrazowego (w ujęciu normatywnym lub uzualnym).

¹⁸*Z ust do ust* – ‘będąc przekazywanym bezpośrednio jeden drugiemu po kolei wielu osobom’, <http://wsjp.pl/index.php?id_hasla=20118&ind=0&w_szukaj=ust> [dostęp: 15.01.2016].

zjawisk językowych, które determinują sensy na różnych poziomach organizacji tekstu. Mogą one wyznaczać dominanty stylistyczne w tekście, jednak w żadnym wypadku nie powodują unieważnienia wielości, która – co można było wstępnie wykazać podstawową analizą – stanowi cechę swoistą poezji nienumerycznej. Każdy aspekt przestrzenności w strukturze wiersza daje konsekwencje w semantyce utworu poetyckiego, czego operacje związane z różnymi wariantami akomodowania (w odniesieniu do kategorii rzeczowników) są tylko podstawowym dowodem.

Przeanalizujmy jeszcze inny przykład, który w jakiejś mierze łączy problemy związane z jednostkami frazeologicznymi¹⁹ oraz te, które dotyczą samodzielnych kategorii rzeczownikowych. Tego typu połączenia można znaleźć na przykład w następującym tekście Krzysztofa Karaska:

Wyznanie (*Święty związek*, Wrocław 1997, s. 51)

Wylewny język mojej młodości
i suchy klekot języka moich lat dojrzałych
stają przede mną jak dwie strony ciała
które ryba miecza
przecięła na pół; dwie połowy jabłka
które uwięzło w gardle; dwa końce kija
który bije w ustach; kołatka trędowatego
która śpiewa: tak-nie
nie-tak

*

Z kijem w ustach
z niebem w twarzy
podpiera ten kostur krajobrazu
który otwiera we mnie coraz to nową ranę.

9 XII 1989

Odmienność języka młodości od języka lat dojrzałych dała w tekście podstawę do dychotomicznego obrazowania. Podwójność organizuje więc także przedstawienie kategorii rzeczownikowych, których opis okazuje się napięciem pomiędzy całością (dwie połowy) a rozdwojeniem. Podwójność jednak ma tu także walor formalny, wiąże się bowiem zarówno z relacyjnością wersów, jak i dwutorowością w obrębie stałych połączeń wyrazowych (dwu typów). W pierwszym zaznaczonym wersie jest to zleksykalizowana metafora dwóch połówek jabłka, która stanowi

¹⁹Można przywołać tezę, zgodnie z którą frazeologizmy są rodzajem kondensatów składniowych, czyli konstrukcji zawierających w sobie (jako jednostkach leksykalnych) określone relacje między komponentami (wskazywane w teorii frazeologii za pomocą zjawiska składni wewnętrznej). Kondensacja w tym przypadku oznaczałaby relacje semantyczno-syntagmatyczne, w których efekcie konotowane jest znaczenie całościowe związku. Struktura gramatyczna tego związku jednak nie jest odporna na relacje z kontekstami (w różnych ujęciach formalnych i znaczeniowych), wobec czego związek taki może (jako wiązka sensów o określonej formie złożonej) funkcjonować jako część wypowiedzenia, w które zostanie włączony (na prawach składni zewnętrznej). Kondensacja składniowa wyraża się tu zatem obecnością wewnątrzfrazeologicznej struktury składniowo-semantycznej, która może także określać relacje tego typu w szerokim kontekście wiersza. Możliwe są wówczas relacje mieszane, konotujące znaczenia ustabilizowane, ale także – zaktualizowane.

określenie idealnej relacji między ludźmi, do pełnej harmonii trwających w połączeniu osób. Następujący wers, poprzedzony przecinkiem, rozpoczyna się od zaimka względnego wskazującego na dookreślenie kategorii rzeczownikowej z wersu poprzedniego (*jabłko, które...*). Wprowadzony w ten sposób obraz – jabłko uwięzłego w gardle – istotnie komplikuje semantykę wskazanej na początku wiersza podwójności. Całość (język-jabłko) jest zharmonizowana mimo odmienności części, uzupełnia się, ale w tej całości powoduje, że ktoś przestaje wydobywać z siebie głos. Na tę konsekwencję wskazuje hipotaktyczne dookreślenie będące przywołaniem frazeologizmu *coś więźnie w gardle komuś*²⁰. Podobnie funkcjonuje podwójność w kolejnej konstrukcji – tu w dalszym ciągu wersu jest wyrażenie *dwa końce kija*, które również odsyła do frazeologizmu – *każdy kij ma dwa końce* ('każda sytuacja ma swoje dobre i złe strony'²¹). Jest to zatem ciąg dalszy opisu podwójności języka, którego swoistość podmiot mówiący przedstawił na początku wiersza. Także w tym przypadku kolejny wers rozpoczyna się od zaimka względnego, co – znów po wersie zakończonym przecinkiem – umożliwia odczytanie konstrukcji jako hipotaktycznego dookreślenia rzeczownikowej kategorii (*kij, który...*). Warto przyjrzeć się zwłaszcza temu drugiemu wyrażeniu określającemu, stanowi ono bowiem nawiązanie do budowanego od początku obrazu podwójności języka. Dzieje się tak choćby za sprawą przywołania bajkowego motywu kija samobija (lub kija z worka)²², który niezmiennie wskazuje na trudną jedność języka *młodości* i języka *lat dojrzałych*. Konsekwentnie utrzymywana podwójność – gorliwość i naiwność pierwszego języka oraz sceptycyzm i surowość (ale też dystans) drugiego – oznacza w tekście trudną nierozrwalność, która nie tylko pokazana jest na poziomie prostej referencji poszczególnych wyrażen, lecz także – na poziomie konstrukcji tekstu i relacji między jego częściami. Akomodacja w obu ujęciach tylko potęguje efekt rozdzielenia, dając jednocześnie skomplikowany obraz spójności (obrazu i tekstu). Niezależnie od tego, czy przedmiotem jest obiekt wskazany w tekście (rzeczownik i jego funkcje), czy też wers jako jednostka sensu w tekście, to bogactwo składni poetyckiej daje solidne podstawy do dalszych kroków interpretacyjnych.

Relacje składniowe w wierszu to oczywiście także problem relacji współrzędnych – zarówno na poziomie pojedynczych wyrażen czy spójności w obrębie wersów, jak i na poziomie tekstowym. Prostą ilustracją takich zjawisk może być poniższy wiersz Jacka Gutorowa, w którym parataksa staje się dominantą konstrukcyjną podmiotowej perspektywy. Równorzędność kategorii czy zjawisk daje często w efekcie równoczesność, powoduje, że typowe kategorie opisu rzeczywistości ulegają rekontekstualizacji, tworzą ciągi obiektów, których relacje wewnątrztekstowe implikują swoisty obraz świata:

Parataksa (*Inne tempo*, Wrocław 2008, s. 28)

właśnie w tej chwili siedzę przy biurku na placu teatralnym i zapisuję
te słowa, które mają mnie uratować

właśnie w tej chwili zrobiłem kawę, a ty rozpuściłaś włosy takim gestem,
jakby miały opaść do samej ziemi

²⁰Zob. <http://www.wsjp.pl/index.php?id_hasla=37761> [dostęp: 20.11.2016].

²¹<http://www.wsjp.pl/index.php?id_hasla=4461&ind=0&w_szukaj=kij> [dostęp: 20.11.2016].

²²Zob. *Stoliczku, nakryj się* braci Grimm lub *Kije samobije* Ewy Szelburg-Zarembiny.

właśnie w tej chwili miasta obwodnice jezdnie ciągi neonów zestrzelone
obłoki niosące resztki ech nad miastem piękne miasto
[...]

właśnie w tej chwili kropla deszczu spływa po szybie i nie ma w tym
nic ale to nic poetyckiego
[...]

Pierwszy wers wprowadza skondensowany obraz *przy biurku na placu*, którego konstrukcja gramatyczna stanowić może rodzaj zapowiedzi wobec innych wersów w tekście. Jest to też jednak przykład na funkcjonowanie implikacji motywowanych wyrażeniami potocznymi. Powstaje w efekcie syntetyczny opis miejsca z dwu perspektyw – wewnętrznej i zewnętrznej – z jednoczesnym wyeksponowaniem przedmiotu jako punktu odniesienia. Nie unieważnia to jednak obrazu pomieszczenia – możliwy skrót myślowy pozwala na taką implikację. Wynika to z typowego następstwa wyrażań użytych w wersie (a więc nie tyle z leksemów, ile z ich relacji właśnie). *Przy biurku na placu* to także efekt hierarchizacji motywowanej podmiotową perspektywą, kolejność dookreśleń bowiem jest typowa dla opisującego uczestnika czynności, a nie jej obserwatora. Wyrażenia przyimkowe są tu typowym nośnikiem informacji o relacji podmiot – przedmiot. Określenia *przy* i *na* wyznaczają podstawowe parametry opisywanego zjawiska. Innowacyjność tego zabiegu sprowadza się tylko do figury ciągu dwu równoważnych wyrażań, można sobie jednak wyobrazić choćby zmianę kolejności (*na placu przy biurku*) – wówczas czytelnik mierzyłby się z wyzwaniem daleko trudniejszym – wykraczającym poza standardowe mechanizmy konceptualizacji.

Paralelizm widoczny w kolejnym dwuwersie utworu Gutorowa stanowi przykład jeszcze jednego składniowego dookreślenia przedmiotu, a jednocześnie jest ilustracją innego mechanizmu sensotwórczego. *Zrobiłem kawę, a ty rozpuściłaś włosy*. Ekwiwalencja tych czynności w wersie jest podstawą rozszerzenia semantyki syntagmy wersowej. Paralela czynności dotyczącej *kawy* i *włosów* zestawia obie kategorie – obiekty i czynności wobec nich wykonywane – jako swoiste ze względu na przedstawioną sytuację. Czynnikiem uzasadniającym takie odczytywanie jest w tym tekście zaburzenie (czy lepiej – innowacyjność) ciągłości. Nie tyle bowiem logika następstw, ciągi przyczynowo-skutkowe lub kategorialność decydują o ekspozycji przedmiotów i zjawisk, ale składnia właśnie, a ściślej – relacje syntagmatyczne elementów wersu. Wyrażnym przykładem tego jest inny fragment:

właśnie w tej chwili miasta obwodnice jezdnie ciągi neonów zestrzelone
obłoki niosące resztki ech nad miastem piękne miasto

Zestrzelenie obiektów to z jednej strony ich likwidacja, zniszczenie przy użyciu jakiejś broni, z drugiej natomiast (i na to wskazuje swoisty ciąg elementów pozbawiony przestankowania) – kumulacja, zbieżność, suma lub iloczyn, a więc wzajemne oddziaływanie i rekontekstualizacja zestawionych kategorii. Zestrzelone mogą być też obłoki – co jest typowym następstwem napięcia międzywersowego – jak również obłoki mogą nieść resztki ech (pozostałości po zestrzeleniu) nad miastem, tworząc piękno. Ruch przedmiotów (obiektów) wyrażony jest zarówno leksykalnie czy frazeologicznie (*w tej chwili* coś się dzieje, jednocześnie, nagle, w sposób uniemożliwiający wyliczenie wszystkich elementów), jak i składniowym ciągiem połączonym z retardacją dzięki napięciu międzywersowemu.

Warto jednak powrócić do akomodacji. W kontekście omawianej tu problematyki akomodacja stawia pytanie o to: czego wymagają przedmioty (jako kategorie gramatyczne), ale też – czego się wymaga od nich? Wymagania te mają charakter składniowy, a przez to semantyczny, referencyjny, konotacyjny itd. Właśnie na tej zasadzie można opisywać *garnuszek z wodą*, *wodę w garnuszku* lub *garnuszek wody*, podobnie też – pół szklanki wody bądź szklankę do połowy pustą. Na tę okoliczność wskazać można jeszcze jeden przykład – tym razem z poezji Ewy Lipskiej.

Grudzień (Drzazga, Kraków 2006, s. 27)

Moja ty myszo optyczna mówi do niej on.
Na niebie ślizgawica. Coraz krótszy grudzień.
Zamarza gadatliwe miasto.

A w nich wrzątek miłości. Tylko pocałunek
nie odbiega od reszty. W ustach szron.
Na łyżwach samogłoska.
Moja ty myszo optyczna mówi do niej on.

Należy podkreślić – co w kontekście wierszy Lipskiej jest kluczowe – że jeden z przejawów akomodacji w składni poetyckiej stanowi antropomorfizacja. Może się ona dokonywać za sprawą włączenia w relacje składniowe przedmiotów i zjawisk – dzięki przyporządkowaniu ludzkiej czynności lub stanu, ale też przez implikowane ludzkie cechy (np. ze względu na atrybut – *łyżwy*). Antropomorfizowanie jest tu doskonałym przykładem rozszerzenia kategorialności w opisie, jednak w ścisłym związku z praktyką potoczności (*moja ty myszo optyczna*), a więc niespecjalistycznego, podstawowego opisu postrzeganego świata. Osobliwością jest więc w tym kontekście to, że codzienna praktyka odnoszenia cech i właściwości obiektów do własnej ludzkiej perspektywy staje się przyczyną efektywnych konstrukcji metaforycznych, zaskakujących innowacji i (nierzadko) katachretycznych osobliwości.

Powtórzony zwrot (*moja ty myszo optyczna*), mający w tekście postać przytoczenia, stanowi przykład oryginalnej, nowoczesnej reifikacji. Pozorna czułość wynikająca z przyrównania do zaawansowanego przedmiotu podręcznego służącego do wykonywania wielu czynności za pomocą komputera (przedmiotu medium – pośredniczącego między człowiekiem a komputerem), znajduje swój podstawowy wykładnik gramatyczny w oryginalnej formie wołacza. W tym przypadku personifikacja (ponieważ brak wykładników cielesności) dokonuje się przez wyzyskanie możliwości paradygmatu (*myszo*). Cała jednak perspektywa podmiotowa w wierszu wskazuje na pełną ekwiwalencję porządku przedmiotowego i ludzkiego (w różnych metonimicznych układach).

Wyeksponowanie cech *pocałunku* przez paradoks wyłaniający się ze względu na swoistą wersową retardację (*tylko pocałunek / nie odbiega od reszty*), to jeszcze jedna cecha swoista wskazanej w niniejszym szkicu składni poetyckiej. *Tylko pocałunek*, zamknięcie samogłoski (najpewniej *o*, bo tej właśnie jest w kłamrowym wersie najwięcej) jako wyraz niedosytu, znaku przewrotnie świadczącego o gorącym uczuciu, jest kolejnym przykładem dynamiki potencjalnych funkcji składniowych, możliwości interpretacyjnych warunkowanych formą wiersza, ale przy dostrzeżeniu frazeologicznej stabilizacji w języku odbiorców (*nie odbiega od reszty*). W efekcie relacji

wersów powstaje więc obraz daleko bardziej skomplikowany. Modulant *tylko* uruchamia w perspektywie wersowej znaczenia: *niewiele, zbyt mało, niewspółmiernie z czymś (z wrzątkiem miłości)*, w perspektywie międzywersowej zaś dodatkowo znaczenia: *jedynie, w odróżnieniu od wszystkiego*. W ten sposób poprzez kondensację składniową (wielofunkcyjność elementów tekstu w obrębie wiersza) dokonuje się złożony semantycznie proces akomodacji. Pocałunek ma więc swoje właściwości rozproszone w kontekście, ale jest też eksponowany za sprawą jedyne go otwartego wersu w tekście. Jest więc ciepły i zimny jednocześnie, otwarty i zamknięty, zharmonizowany z resztą, choć intymny. Akomodacja w ujęciu międzywersowym powoduje tu jednocześnie dookreślenie funkcji rzeczownika (obiektu) i relacji syntagmatycznej między relacyjnymi wersami.

Ocean w szklance wody – próba podsumowania

Przedstawione przybliżenia i fragmenty interpretacji są ilustracją charakterystycznych zjawisk składni poetyckiej. Przedmiot, który jest w tych ilustracjach zawarty, staje się obiektem wielowartościowym, jest dookreślany przez relacje elementów tekstu przede wszystkim ze względu na semantyczną autonomię wersów. Akomodacja rozumiana jako adaptowanie do wymagań składniowych staje się mechanizmem metaforyzacji, dookreślenia i kontekstowego odświeżenia elementów leksykalnych. Przedmioty współtworzące w ten sposób przestrzeń w tekście (za sprawą leksykalnych odniesień i typowych ról semantyczno-składniowych) uzyskują cechy rozbijające kategorialność pojęciową i z racji wielości funkcji wzmacniają konstruowane przez odbiorcę projekty interpretacyjne. To właśnie relacje składniowe jako reguły konkretnego tekstu (ale też reguły wiersza) stają się prymarną motywacją oryginalnych znaczeń, które jednak nie unieważniają standardowych mechanizmów językowych, a więc powtarzalności, typowości i kategorialności jako podstaw sensu tekstu konstruowanego przez odbiorcę. Podobnie jak we fragmencie wiersza Tadeusza Różewicza – obiekt zostaje wprowadzony w ruch dzięki relacjom słów oraz relacjom wersów w obrębie wiersza. Każda bowiem konstrukcja ukazuje opisane obiekty w innej perspektywie i w odmiennych zależnościach kontekstowych. Czasami – jak w wierszach Siwczyka czy Karaska – dochodzą do tego relacje między prostą referencją poszczególnych leksemów czy wyrażen zleksykalizowanych a referencją aktualizowanych związków frazeologicznych. Innym razem – jak w przypadku Grzebalskiego czy Lipskiej – referencja leksemów zderzona jest z odniesieniami wynikającymi z połączeń metaforycznych, a wreszcie – jak w przypadku Gutorowa – rekontekstualizacja dokonuje się za pomocą zestawiania ciągów rzeczownikowych czy parataktycznych. We wszystkich tych przypadkach należy podkreślić, że zjawisko akomodacji w poezji nie oznacza tylko adaptowania się elementów wypowiedzenia do wymogów aktualnych funkcji syntagmatycznych. W przypadku wiersza wolnego jest to także adaptacja wieloczynnikowa – ujmuje relacje w wersach, między wersami, a także w obrębie całego tekstu. Wszystkie te poziomy analizy tekstu przyczyniają się do tworzenia projektu interpretacyjnego, dopiero bowiem w świetle aspektów wspomnianej adaptacji, dzięki uznaniu osobliwej jednoczesności odczytań i przestrzenności wiersza, objawia się bogactwo poezji.

SŁOWA KLUCZOWE:

składnia poetycka

RELACYJNOŚĆ

ABSTRAKT:

Artykuł dotyczy problemu składni poetyckiej w wierszu wolnym rozpatrywanego w odniesieniu do zjawiska akomodacji. Analizowane tekstowe przypadki ujęć obiektów w tekstach poetyckich (a więc kategorii rzeczownikowych) pozwoliły na refleksję idącą dwutorowo: na poziomie elementów tworzących przestrzeń wiersza, czyli akomodacji tekstowej wersowych syntagm doraźnych, a także na poziomie obiektów mających swoje leksykalne (nominalne) wykładniki w tekście, czyli akomodacji składniowej. Akomodacja rozumiana jako adaptowanie do wymagań składniowych staje się w takim ujęciu mechanizmem metaforyzacji, dookreślenia i kontekstowego odświeżenia elementów leksykalnych. Przedmioty współtworzące w ten sposób przestrzeń w tekście (za sprawą leksykalnych odniesień i typowych ról semantyczno-składniowych) uzyskują cechy rozbijające kategorialność pojęciową i z racji wielości funkcji wzmacniają konstruowane przez odbiorcę projekty interpretacyjne. Szczegółowe zjawiska zilustrowane zostały wierszami uznanych poetów współczesnych.

procesy metaforyzacyjne

akomodacja

W I E R S Z W O L N Y

NOTA O AUTORZE:

Krzysztof Skibski (1977), dr, adiunkt w Instytucie Filologii Polskiej UAM, zajmuje się współczesnym językiem poetyckim (szczególnie składnią i frazeologią), a także wybranymi problemami metodologii językoznawczej. |

Śledzenie (śladów) sensu.

Tekst i lektura w hermeneutyce ponowoczesnej

Patryk Szaj

Rozumienie tekstu nigdy nie jest rozumieniem tego, co *chciało* się rozumieć
– na tym polega zasadnicza *negatywność doświadczenia hermeneutycznego*¹.

Hermeneutyka ponowoczesna, zwana także radykalną, wyrasta w znacznej mierze z refleksji postmodernistycznej. Jest to dziedzictwo tyleż szacowne, co kłopotliwe, kogóż bowiem częściej niż postmodernistów oskarżano o propagowanie frywolności interpretacyjnej, wyrażającej się w hasle *anything goes* (do którego czasem tylko dodawano obostrzenie: *if it works*)? Ale radykalnohermeneutyczna relacja z tekstem bynajmniej nie jest dowolna, przeciwnie – spełnić zadanie hermeneutyczne z całym radykalizmem, to właśnie trzymać się „blisko tekstu”. Rzecz w tym, że zarówno sam „tekst”, jak i „bliskość” są tu pojmowane specyficznie.

„Dać sobie coś powiedzieć” – tekst w hermeneutyce Gadamerowskiej. O tym, że tekst jest dla hermeneutyki ważny, mówi figura koła hermeneutycznego, która w swym najpopularniejszym wydaniu głosi, że rozumienie przebiega zawsze od części do całości i od całości do części, nakładając tym samym na czytelnika wymóg dokładnego *śledzenia* poszczególnych partii, fragmentów, warstw czy też poziomów tekstu i weryfikowania na ich podstawie zarysowującego się w trakcie lektury obrazu całości. Ale koło hermeneutyczne mówi też, że dla hermeneutyki równie ważny jest czytelnik: jak na gruncie ontologicznym wszelkie rozumienie jest zawsze już samorozumieniem², tak na gruncie interpretacyjnym – czego najdonioślejszą lekcję dał Hans-Georg Gadamer – w obliczu rozumianego tekstu rozumiem samego siebie, w toku lektury następuje wzajemna wymiana pytań i odpowiedzi między tekstem a mną, swoista „rozmowa”³, w której – to już Paul Ricoeur – „tekst i czytelnik kolejno się do siebie zbliżają i od siebie oddalają”⁴.

¹ P. Kuligowski, *Humanistyka jako hermeneutyka*, Wrocław 2007, s. 290-291 (cyt. za: K. Szkaradnik, *Czy podejście hermeneutyczne jest interpretacyjnym wytrychem? Diagnoza i propozycja w kontekście współczesnej prozy*, tekst złożony w redakcji „Przestrzeni Teorii”, udostępniony mi przez autorkę na prawach rękopisu).

² Zob. M. Heidegger, *Bycie i czas*, przeł. B. Baran, Warszawa 2010, s. 202-209.

³ Zob. H.-G. Gadamer, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, przeł. B. Baran, Warszawa 2016, s. 493-517.

⁴ P. Ricoeur, *Czas i opowieść*, t. 3, przeł. U. Zbrzeźniak, Kraków 2008, s. 321-322.

Dzieje się tak ze względu na „naturę” tekstu, którego hermeneutyczne rozumienie przedstawił Gadamer w szkicu *Tekst i interpretacja*: „hermeneutyczne odniesienie do pojęcia tekstu odnajdujemy w konkretnym zastosowaniu wszędzie tam, i tylko tam, gdzie z wyjściowym domniemaniem sensu przystępuje się do jakiejś faktyczności, która nie spełnia bezkonfliktowo oczekiwań odnośnie do tego sensu. [...] Z punktu widzenia hermeneutycznego – który jest punktem widzenia każdego czytelnika – tekst jest tylko wytworem pośrednim [*Zwischenprodukt*], pewną fazą w procesie porozumienia [...]”⁵. Wynikają stąd co najmniej trzy wnioski: po pierwsze, „sens” jest tym, wokół czego ogniskuje się hermeneutyczne czytanie tekstu, po drugie, ów „sens” jest czymś zrazu nieoczywistym, czymś, co dopiero należy *uobecnić* w procesie rozumienia, po trzecie wreszcie, tekst jawi się jedynie jako epifenomen, pełniący podrzędną funkcję w owym procesie uobecniania⁶. Jak jednak proces ten się odbywa? To właśnie okazuje się kwestią niejednoznaczną, i to już na gruncie samej hermeneutyki Gadamerowskiej.

Z jednej strony autor *Prawdy i metody*, mimo że – jak widzimy – dostrzega problematyczność założenia o „wyjściowym domniemaniu sensu”, wyraźnie podkreśla konieczność (i możliwość) jego pełnego u-obecnienia, ilekroć powtarza, że każda forma hermeneutyki jest „formą przezwyciężania uświadomionego podejrzenia”⁷, ilekroć wskazuje na „rekonstrukcję i integrację jako zadanie hermeneutyczne”⁸, ilekroć wreszcie przekonuje, że na końcu procesu interpretacji „interpretator, który podał swoje racje, znika – tekst przemawia sam”⁹, jakby rzeczywiście miało dojść do cudownego ujednoznacznienia sensów przekazywanych przez dzieło. W istocie, Gadamer z całą stanowczością podkreśla, że „tylko to jest zrozumiałe, co rzeczywiście prezentuje sobą pełną jedność sensu”¹⁰.

Z drugiej jednak strony, sam autor *Aktualności piękna* „osłabia” te finalistyczne roszczenia: „Nie znaczy to, że nieokreślone oczekiwanie sensu, które sprawia, iż dzieło staje się dla nas ważne, może za każdym razem znaleźć całkowite spełnienie, tak byśmy ze zrozumieniem i z aprobatą mogli sobie przyswoić pełny sens. [...] Oczekiwanie, że można w pojęciu zebrać sensowne treści, jakimi sztuka do nas przemawia, zawsze niebezpiecznie pozostawiało sztukę gdzieś w tyle”¹¹. Podobną dwuznacznością naznaczony jest ideał „fuzji horyzontów”, który bynajmniej nie stanowi jakiegoś *telosu* rozumienia, ale jest czymś procesualnym, chwilowym, wciąż na nowo de- i rekonstruowanym¹², tak że pojąć go można raczej jako ideę regulatywną niż konstytutywną, podkreślającą zresztą prymat różnicy i nieporozumienia nad tożsamością i zrozumieniem: „Ten, kto rozumie, musi rozumieć inaczej, jeśli w ogóle pragnie rozumieć”¹³.

A zatem z jednej strony skupianie sensu, z drugiej – wprost przeciwnie – jego ciągle rozpraszanie. Wydaje się, że oscylowanie hermeneutyki Gadamerowskiej wokół tych dwóch biegunów

⁵ H.-G. Gadamer, *Tekst i interpretacja*, przeł. P. Dehnel, [w:] tegoż, *Język i rozumienie*, Warszawa 2003, s. 113-114.

⁶ Za tę uwagę dziękuję Katarzynie Szkaradnik.

⁷ H.-G. Gadamer, *Hermeneutyka podejrzenia*, przeł. P. Czapliński, „Pamiętnik Literacki” 1992, z. 1, s. 172.

⁸ Zob. tegoż, *Prawda i metoda...*, s. 239-246.

⁹ Tegoż, *Tekst i interpretacja*, s. 141.

¹⁰ Tegoż, *Koło jako struktura rozumienia*, [w:] *Wokół rozumienia. Studia i szkice z hermeneutyki*, wybór i przekł. G. Sowiński, Kraków 1993, s. 231.

¹¹ Tegoż, *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1993, s. 44-45.

¹² Por. P. Dybel, *Oblicza hermeneutyki*, Kraków 2012, s. 340.

¹³ H.-G. Gadamer, *Romantyzm, hermeneutyka, dekonstrukcja*, [w:] tegoż, *Język i rozumienie*, s. 148.

rozumienia wynika bezpośrednio z postawy czytelnika, który *pragnie* rozumieć, ale chce też oddać sprawiedliwość samemu tekstowi. Stąd bierze się także sprzeciw Gadamera wobec metody – chcieć zrozumieć tekst to dostrzec jego pojedynczość, niepowtarzalność, jego wymykanie się metodom, które wprawdzie mogą pomóc w zrozumieniu, naświetlając go z jednej czy z drugiej strony, ale których w żadnym wypadku nie należy przykładać do niego na ślepo¹⁴. Tym bowiem, o co toczy się hermeneutyczna gra z tekstem, jest jego inność będąca warunkiem możliwości dokonania rearanżacji egzystencjalnej czytelnika: „nie można zrozumieć, jeśli [...] się nie chce dać sobie czegoś powiedzieć”, „w radosnej i strasznej grozie dzieło sztuki oznajmia: To jesteś ty – ale mówi także: Musisz zmienić swoje życie”¹⁵.

„Skupić całość tekstu w prawdę sensu” – Derridańska krytyka hermeneutyki

Ów deklarowany przez Gadamera szacunek wobec inności tekstu nie obronił jednak hermeneutyki przed krytyką ze strony Jacques’a Derridy, wedle którego całe przedsięwzięcie hermeneutyczne okazuje się chybione ze względu na – jak to ujęła Anna Burzyńska – „milczące założenie”, że tekst posiada sens¹⁶. Zarzut ten – rozmaicie formułowany, ale sprowadzający się właśnie do tego niepodważalnego aksjomatu „zadanego do uobecnienia” sensu – powtarzał Derrida zarówno podczas publicznej dyskusji z Gadamerem w 1981 r.¹⁷, jak i w wielu swoich szkicach. Lektura hermeneutyczna przybiera bowiem jego zdaniem postać lektury „transcendentnej”, tzn. odsyłającej zawsze na zewnątrz samego tekstu, w stronę (fundującego go, uprzedniego względem niego) sensu. Hermeneutyczne „trzymanie się blisko tekstu” okazuje się zatem pozorne, gdyż tak naprawdę chodzi w nim o to, co *poza* samym tekstem. Taki pozorny charakter miałaby np. zasada hermeneutyki protestanckiej, *sola Scriptura*, zdaniem Pawła Dybla implikująca „rygorystyczne podejście do litery tekstu”¹⁸, ale fundująca przecież to „literalne” odczytanie na zewnętrznym autorytecie Boskiego natchnienia. Jak mówi Derrida, w takim rozumieniu „czytanie i pisanie, wytwarzanie i interpretowanie znaków, tekst w ogóle, tekst jako tkanka znaków, dają się sprowadzić do postaci wtórnej. Poprzedza je prawda albo sens ukonstytuowane już przez żywioł logosu i w tym żywiole”¹⁹. „Rozumieć” to zatem „skupić całość tekstu w prawdę sensu”²⁰.

¹⁴Zob. tegoż, *Czy poeci umilkną?*, przeł. M. Łukasiewicz, Bydgoszcz 1998, s. 160. Podobny aspekt odnaleźć można też w przekonaniu Ricoeura, dla którego hermeneutyka przemienia się w metodę dopiero wtedy, gdy jako taka zostanie usankcjonowana przez sam tekst (bądź rozumiany byt): „za każdym razem każda hermeneutyka odkrywa jakiś aspekt egzystencji, który ją uzasadnia jako metodę”. P. Ricoeur, *Egzystencja i hermeneutyka. Rozprawy o metodzie*, przeł. K. Tarnawski, Warszawa 1985, s. 199.

¹⁵H.-G. Gadamer, *Estetyka i hermeneutyka*, [w:] tegoż, *Rozum, słowo, dzieje. Szkice wybrane*, Warszawa 2000, s. 138, 141.

¹⁶Zob. A. Burzyńska, *Jak czytali dekonstrukcyjniści*, [w:] tejże, *Anty-teoria literatury*, Kraków 2006, s. 275.

¹⁷Na temat paryskiego spotkania Derridy i Gadamera zob. np. K. Bartoszyński, *Hermeneutyka a dekonstrukcja. Hans-Georg Gadamer i Jacques Derrida wobec poezji*, [w:] tegoż, *Kryzys czy trwanie powieści. Studia literaturoznawcze*, Kraków 2004; P. Dybel, *Poza dialektyką? Spór Gadamera z Derridą*, [w:] tegoż, *Granice rozumienia i interpretacji. O hermeneutyce Hansa-Georga Gadamera*, Kraków 2004; P. Dehnel, *Dekonstrukcja a hermeneutyka*, [w:] tegoż, *Dekonstrukcja – rozumienie – interpretacja. Studia z filozofii współczesnej i nie tylko*, Kraków 2006.

¹⁸Zob. P. Dybel, *Oblicza hermeneutyki*, s. 120-127.

¹⁹J. Derrida, *O gramatologii*, przeł. B. Banasiak, Łódź 2011, s. 39.

²⁰Tegoż, *Positions*, Paris 1972, s. 44. Cyt. za: B. Banasiak, *Derrida – Nietzsche(-go sobie)*, [w:] J. Derrida, *Ostrogi. Style Nietzschego*, przeł. B. Banasiak, Łódź 2012, s. 10 (w polskim przekładzie *Pozycji* brak cytowanego przez Banasiaka ustępu).

Warto jednak pamiętać, że hermeneutyka nie jest tu główną winowajczynią, ale jedynie spadkobierczynią logocentrycznej tradycji filozofii metafizycznej, którą – we własnym mniemaniu – stara się przekroczyć (szacunek dla inności tekstu), ale w której wciąż tkwi jedną nogą (tekst przekazuje mi jakiś sens). Kiedy Derrida mówił „hermeneutyka”, nie odnosząc tej nazwy do konkretnego przedstawiciela refleksji hermeneutycznej, miał z reguły na myśli tradycję filozofii zachodniej, którą za Heideggerem nazywał „onto-hermeneutyczną”, a w której daleko bardziej niż hermeneutyka w wydaniu Gadamerowskim czy Ricoeurowskim tkwiły np. strukturalizm czy semiotyka Ferdinanda de Saussure’a. Jest to opisana w „klasycznym” artykule *Struktura, znak i gra w dyskursie nauk humanistycznych* tradycja zabezpieczania wolnej gry struktury poprzez wpisywanie jej w jakąś centralną/logocentryczną, a jednocześnie sytuującą się na zewnątrz samej struktury, stabilizującą ideę²¹. Na przykład hermeneutyczny „sens”, ale też semiotyczne „znaczone” albo – najogólniej rzecz ujmując – „transcendentalne *signifié*”.

W odpowiedzi na to „skupianie całości tekstu w prawdę sensu” Derrida nie proponował jednak – jak nadal często mu się imputuje – pełnej dowolności interpretacyjnej. Przeciwnie, lektura dekonstrukcyjna trzyma się bardzo blisko tekstu, można by nawet powiedzieć, że jest ona sztuką mikrolektury *par excellence*²²: „U Joyce’a potrafiłem jedynie wydzielić dwa słowa (*He war* albo *yes, yes*); u Celana jedno słowo obce (*Shibboleth*); u Blanchota jedno słowo i dwa homonimy (*pas*). Nigdy jednak nie twierdziłbym, że «przeczytałem» lub zaproponowałem ogólną lekturę tych dzieł”²³. Listę tę, jak wiadomo, uzupełnić by można wieloma przykładami: „hymen” u Mallarmégo, „suplement” u Rousseau, „farmakon” u Platona, „parergon” u Kanta, „skandal” zakazu kazirodztwa u Lévi-Straussa... To skupienie Derridy na pojedynczych wyimkach z czytanych (ale nie prze-czytanych) przez niego tekstów stanowi oczywiście ważny element jego strategii, polegającej na podkreślaniu roli pisma i jego znaczeniorodności, która rozgrywa się nie na zewnątrz tekstu, na poziomie znaczonego (np. znaczonego sensu), ale właśnie w jego wnętrzu, na poziomie znaczących. Na dochowaniu wierności tej grze znaczących polega lektura, którą autor *O gramatologii* nazywał „nietranscendentną”, nieporzucającą zainteresowania dla znaczącego, formy, języka, materii, z jakiej ustrukturyzowany został tekst. W przeciwieństwie jednak do tzw. dekonstrukcjonistów amerykańskich (*resp.* szkoły z Yale), dla których „permanentna parabaza alegorii” oznaczać by miała całkowite zawieszenie logiki i otwarcie przestrzeni dla „aberracji referencjalnej”²⁴, Derrida podkreślał jednoczesną niemożliwość niepodjęcia lektury transcendentnej: „tekst sam z siebie nie potrafi uniknąć poddania się lekturze «transcendentnej». [...] Tego momentu «transcendencji» nie sposób uniknąć, choć może on być bardzo skomplikowany lub powikłany”²⁵.

²¹Zob. J. Derrida, *Struktura, znak i gra w dyskursie nauk humanistycznych*, przeł. W. Kalaga, „Pamiętnik Literacki” 1986, nr 2.

²²Podkreślają to bardzo wyraźnie tacy interpretatorzy Derridy, jak Christopher Norris („[dekonstrukcja jest] aktywnością czytania ściśle związaną z tekstami, które bada” – *Deconstruction and Practice*, London–New York 1993, s. 31) czy John D. Caputo (zob. *Deconstruction in a Nutshell. A Conversation with Jacques Derrida*, New York 1997, s. 74-81). Jako jednego z „patronów” swojego projektu mikrologii traktował też Derridę Aleksander Nawarecki (zob. *Miniatura i mikrologia literacka*, t. 1-2, red. A. Nawarecki, Katowice 2000-2001).

²³*Ta dziwna instytucja zwana literaturą. Z Jacquesem Derridą rozmawia Derek Attridge*, przeł. M.P. Markowski, „Literatura na Świecie” 1998, nr 11-12, s. 210).

²⁴Zob. P. de Man, *Alegorie czytania. Język figuralny u Rousseau, Nietzschego, Rilkego i Prousta*, przeł. A. Przybysławski, Kraków 2004 (cytat: s. 22).

²⁵*Ta dziwna instytucja...*, s. 190-191.

Lektura transcendentna jest niemożliwa, gdyż nie ma wyjścia z tekstualnej siatki, w jaką uwikłane są nasze interpretacje. Ale lektura transcendentna jest także konieczna, gdyż wszyscy czytamy, chcąc *wyciągnąć* z tekstu jakiś sens dla siebie. W ślad za tym *double bind* stara się podążać hermeneutyka ponowoczesna, która pragnie potraktować lekcję Derridy serio, uświadamiając sobie, że ów „sens” jest efektem samego tekstu, że właśnie nie można *wyciągnąć* (w sensie: wyjąć na zewnątrz) sensu z tekstu, gdyż on zawsze znajduje się w tekście, w archi-tekście: „To, co nazywam «tekstem», zakłada w sobie wszelkie tak zwane rzeczywiste, ekonomiczne, historyczne, socjoinstytucjonalne struktury, słowem: wszelkie możliwe typy odniesień. [...] Nie oznacza to, że wszystkie odniesienia są zawieszone, zanegowane lub zawarte w książce [...]. Oznacza to natomiast, że wszelkie odniesienie, wszelka rzeczywistość posiada strukturę różnicującego śladu i że odnosić się do tej «rzeczywistości» można jedynie za pomocą doświadczenia interpretującego”²⁶. A zatem nie: zaprzestanie jakiegokolwiek rozumiejącej lektury, ale, jak mówi Derrida: posuwanie rozumienia możliwie jak najdalej²⁷.

Kontrowersja Derrida-Gadamer: powtórzenie (z przemieszczeniem)

Czy jednak po prześledzeniu tego kolizyjnego kursu myśli Derridy i Gadamera nie dałoby się spojrzeć na cały problem jeszcze raz, od nieco innej strony? Czy nie dałoby się powiedzieć, że jakiś „element” dekonstrukcyjny mieści się już w samym środku doświadczenia hermeneutycznego? Czy nie to ma na myśli Richard E. Palmer, członek tzw. grupy Spanosa zajmującej się wypracowaniem postmodernistycznej hermeneutyki literackiej opartej na myśli Heideggera²⁸, gdy twierdzi, że „skupienie się wyłącznie na pozytywności tego, co tekst mówi *explicite*, oznacza niewypełnienie hermeneutycznego zadania”, zaś „opory przed czynieniem «gwałtu na tekście» nie mogą stać się usprawiedliwieniem odwrotu od [tego] hermeneutycznego zadania”²⁹? Czyż w stronę tego dekonstrukcyjnego bieguna nie wychyla się Ricoeur, kiedy wprost powiada, że „pismo, a zwłaszcza struktura dzieła, modyfikuje referencję do tego stopnia, że staje się ona problematyczna”, tak że „rozumienie jest [...] w tej samej mierze oddaleniem się co przyswojeniem. Można zatem, a nawet trzeba, włączyć w rozumienie siebie krytykę złudzeń podmiotu”³⁰? Czy wreszcie *poza eksplicytnością* tekstu nie dałoby się wskazać na kilka zasadniczych pokrewieństw myśli Derridy i Gadamera³¹? Spróbujmy je scharakteryzować.

Wydaje się, że u autora *Marginesów filozofii* odnaleźć można swoiste powtórzenie (przy czym byłoby to powtórzenie z przemieszczeniem, iteracja) schematu dialogu między tekstem i czytelnikiem jako nieustannej wymiany pytań i odpowiedzi. Derrida przepisuje go oczywiście na swój język, mówiąc o „sygnaturze” autora/tekstu i dopisywanej do niej „kontrsygnaturze” czytelnika. W obu przypadkach mamy jednak do czynienia z podobną ontologią dzieła literackiego, które istnieje (tzn. jest aktualizowane) jedynie w procesie interpretacji. I choć aktualizacja ta odbywa się na różne sposoby (bardziej „ekumeniczny” dialog u Gadamera, bardziej „agonistyczna” wymiana u Derridy), to zaryzkować można ostrożną tezę, że obok koła hermeneutycznego dałoby się mówić o specyficznym

²⁶J. Derrida, *Limited Inc.*, przeł. S. Weber, J. Mehlman, Evanstone 1988, s. 148 (cytat w tłumaczeniu M.P. Markowskiego).

²⁷Zob. J. Derrida, *Ostrogi...*, s. 94.

²⁸Zob. na ten temat np. N. Leśniewski, *O hermeneutyce radykalnej*, Poznań 1998, s. 35-40.

²⁹R.E. Palmer, *Manifest hermeneutyczny (fragmenty)*, przeł. M. Król, W. Lubowiecki, „Pamiętnik Literacki” 1992, nr 1, s. 158-159.

³⁰P. Ricoeur, *Hermeneutyczna funkcja dystansu*, przeł. P. Graff, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. 4, cz. 1, oprac. H. Markiewicz, Kraków 1996, s. 163, 167.

³¹Por. też mój tekst: P. Szaj, *Czy można pogodzić dekonstrukcję z hermeneutyką? Dialog Derridy z Gadamerem*, „Czas Kultury” 2014, nr 5.

(„zwichniętym”, bo pozbawionym wymiaru całościowego) kole dekonstrukcyjnym, gdzie także chodzi przecież o swoistą odpowiedź na wezwanie tekstu: „zawsze piszę w odpowiedzi na zaproszenie lub prowokację”, ale „moja odpowiedź na zaproszenie nigdy nie jest mu całkowicie posłuszna”³². W tej „prowokacji” usłyszeć chyba trzeba *pro-vocatio*, wezwanie skierowane tylko do mnie samego, wzywające do udzielenia twórczej odpowiedzi, do dopisania do idiomu tekstu własnej idiomatycznej sygnatury. Jak wiadomo, Derrida mówi w takim przypadku o inwencji³³, ale czy nie znajdujemy się tu – nadal – bardzo blisko Gadamera, dla którego „rozumieć” to zawsze „rozumieć inaczej”?

Warto także raz jeszcze podkreślić ambiwalencję tekstu Gadamerowskiego, który – choć stawia przed interpretatorem zadanie rekonstrukcji i integracji sensu dzieła literackiego, to jednocześnie nigdy nie twierdzi, że takie scałościowanie jest bezproblemowe. Przeciwnie, zastanowić by się należało, czy na gruncie hermeneutyki Gadamera w ogóle kiedykolwiek do niego dochodzi. Sam autor *Prawdy i metody* równie często mówi raczej o „nadwyżce” sensu, o „porażeniu przez sens tego, co powiedziane”³⁴, które destruuje jakiegokolwiek „oczekiwanie sensu”. I znów: czy nie dałoby się tutaj usłyszeć swoistego odpowiednika Derridiańskiego „nadmiaru *signifiants*” podważającego jakiegokolwiek zabiegi mające na celu zabezpieczenie gry znaczeń? Jeśliby odpowiedzieć na to pytanie twierdząco, to w koncepcji „śladu” Derridy upatrywać należałoby po prostu radykalizacji tez hermeneutyki nowoczesnej (Gadamera, ale też Michaiła Bachtina) o dialogiczności rozumienia. I tu, i tu mowa bowiem o tym, że wszelkie rozumienie odbywa się we wspólnocie – we wspólnocie ludzi i znaków, których wzajemna wymiana nie ma końca.

W tym miejscu następuje jednak zerwanie. Bo choć „ślad” ująć można jako radykalizację „dialogiczności”, to – jak zauważa John D. Caputo – „prawo” to nie działa w odwrotną stronę: sama „dialogiczność”, przynajmniej pojęta na sposób Gadamerowski, nie dopuszcza logiki „śladu”³⁵. Dlatego autor *Radical Hermeneutics* twierdzi, że ontologie dzieła sztuki Derridy i Gadamera mimo wszystko istotnie się od siebie różnią – podczas gdy „ślad” Derridy odsyła jedynie do innych „śladów” (zwichnięte koło dekonstrukcyjne), „fragment” Gadamera konotuje istnienie całości (koło hermeneutyczne): „Fragment Gadamerowski jest symbolem, który należy dopasować do jego brakującej, idealnie się z nim komponującej połowy, znakiem, poprzez który rozpoznajemy nieskończoność, całość [*the whole*], świętość [*the holy*]. Dekonstrukcyjne ślady to [...] *symbolon*, który został roztrząskany na zbyt wiele części, aby można go było złączyć w całość, który w istocie nigdy nie był całością”³⁶.

„Posunąć rozumienie możliwie jak najdalej”
– hermeneutyka po dekonstrukcji

Jako się rzekło, hermeneutyka ponowoczesna stara się potraktować lekcję Derridy serio, a nawet wprost z niej wyrasta. Caputo mówi w tym kontekście, że dekonstrukcja jest „bramą”, przez którą musi przejść hermeneutyka, aby powrócić do siebie w mniej niewinny, mniej

³²Ta dziwna instytucja..., s. 186.

³³Zob. np. J. Derrida, *Psyche. Odkrywanie innego*, przeł. M.P. Markowski, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1997.

³⁴Zob. H.-G. Gadamer, *Estetyka i hermeneutyka*, s. 138-139.

³⁵Zob. J.D. Caputo, *More Radical Hermeneutics: On Not Knowing Who We Are*, Bloomington-Indianapolis 2000, s. 53.

³⁶Tamże, s. 50. Na odmienną ontologię dzieła sztuki Derridy i Gadamera zwraca także uwagę Dybel, który zauważa, że wynika ona z poruszania się w odmiennych porządkach: „znaczącego” („ślad”, o którym mówi Derrida) i „znaczonego” („Rzecz”, o której mówi Gadamer) (zob. P. Dybel, *Granice rozumienia...*, s. 457-463).

naiwny sposób³⁷. Ale konieczność przejścia przez tę bramę wynika nie tylko z chęci dalszego uprawiania hermeneutyki po dekonstrukcji, lecz również z zauważenia fundamentalnego *hermeneutycznego* aspektu samej dekonstrukcji: „nie ma hermeneutycznego odnalezienia siebie [*recovery*] bez dekonstrukcji”, ale też „nie ma dekonstrukcji, której celem nie byłoby odnalezienie siebie”³⁸. Doświadczenie hermeneutyczne pojęte jako „pierwotna” sytuacja rzućenia w świat (choćby świat tekstu) i pragnienia odnalezienia się w tym świecie tkwi bowiem w środku doświadczenia dekonstrukcyjnego, tak że samą dekonstrukcję pojąć można już *jako* hermeneutykę – hermeneutykę radykalną³⁹, tzn. zachowującą uczciwość wobec znaczeniowej struktury wszelkiego znaku, stawiającą przed sobą imperatyw niezakłamywania swej „rzeczywistej”, przygodnej, chwiejnej kondycji nieufundowanej w żadnym „transcendentalnym *signifié*”, zdającej sprawę z tego, że – jak powiada Michał Paweł Markowski – wszelkie rozumienie jest „zarażone nie-rozumieniem”⁴⁰.

Lekcja, jaką hermeneutyka ponowoczesna czerpie z dekonstrukcji, polega więc przede wszystkim na baczniejszym zwracaniu uwagi na tekstualność (*resp.* znakowość) tekstu. Choć była ona dostrzegana już przez niektóre nurty hermeneutyki nowoczesnej (szczególnie przez Ricoeura), to jednak w koncepcjach Heideggera czy Gadamera, jak zauważa np. Wojciech Kalaga, po prostu jej brakuje⁴¹. Hermeneutyka ponowoczesna stara się nadrobić ten semiotyczny deficyt, zaś jednym z reprezentatywnych projektów jest tu tzw. semiologia hermeneutyczna Hugh J. Silvermana, wynikająca z przekonania, że tekst stanowi swoisty fenomen działający na przecięciu semiotyki i hermeneutyki, w związku z czym „czytanie identyfikuje tekstualność dzieła literackiego, dekonstruuje tekst w taki sposób, że z jednej strony, znaki aktualizują znaczenia, a z drugiej, znaczenia aktualizują sens poprzez interpretację”⁴². Ów proces aktualizacji okazuje się jednak nigdy niezakończony, gdyż tekstualność to nie tylko swoista „praktyka tekstu”, ale i „warunek tekstu” decydujący o jego „śladowym” charakterze wynikającym z powiązania z innymi tekstami i z innymi znakami. Na podobny aspekt tekstualności zwraca także uwagę Caputo, którego hermeneutyka również „otwiera się” na logikę *différance*⁴³ – to właśnie ta logika decyduje o „śladowości” tekstu i jego „zanieczyszczonym” charakterze. Jeśli bowiem każdy znak nosi w sobie jakby „wspomnienie” poprzedzających go znaków, a jednocześnie niejako „zapowiada” znaki, które przyjdą po nim, to następuje załamanie jego stabilnej tożsamości. Dlatego rację ma Dybel,

³⁷Zob. J.D. Caputo, *Radical Hermeneutics. Repetition, Deconstruction, and the Hermeneutic Project*, Bloomington–Indianapolis 1987, s. 97.

³⁸Tamże, s. 65.

³⁹Por. D. Hoy, *Jacques Derrida*, [w:] *Powrót wielkiej teorii w naukach humanistycznych*, red. Q. Skinner, przeł. P. Łozowski, Lublin 1998, s. 60.

⁴⁰Zob. M.P. Markowski, *Od rozumienia do nierozumienia*, [w:] tegoż, *Polityka wrażliwości. Wprowadzenie do humanistyki*, Kraków 2013 (cytat: s. 233).

⁴¹W. Kalaga, *Mgławice dyskursu. Podmiot, tekst, interpretacja*, Kraków 2001, s. 49: „[...] brak w aparacie pojęciowym hermeneutyki koherentnej i metodologicznie aktywnej kategorii znaku. Hermeneutyka skupia się na zagadnieniach interpretacji, nie poświęcając jednocześnie większej uwagi najważniejszemu konstytutywnemu czynnikowi i medium procesów interpretacyjnych; bada ona mechanizmy interpretacji, pomijając leżącą u jej podstaw maszynierę” (zob. też cały rozdział *Interpretacja i ontologia*, w którym autor dokonuje ciekawej, komplementarnej wobec hermeneutyki ponowoczesnej, próby połączenia stanowisk hermeneutyki i semiotyki wobec zagadnienia interpretacji).

⁴²H.J. Silverman, *Textualities. Between Hermeneutics and Deconstruction*, New York–London 1994, s. 73 (fragment w tłumaczeniu N. Leśniewskiego – por. też omówienie koncepcji Silvermana dokonane przez poznańskiego badacza: *O tekstualności. Hermeneutyka semiologiczna Hugh J. Silvermana*, [w:] tegoż, *O hermeneutyce radykalnej*).

⁴³Zob. J.D. Caputo, *Radical Hermeneutics...*, s. 6.

gdy twierdzi, że „każde znaczące jest sobą jedynie o tyle, o ile jest już poza sobą”⁴⁴. „Modelowy przykład” takiego zanieczyszczenia stanowi zaś – jak mówi Caputo – literatura⁴⁵.

Wszystko to nie oznacza jednak – ani dla Caputo czy Silvermana, ani dla samego Derridy – zaprzestania jakichkolwiek hermeneutycznych wysiłków. Przeciwnie, rzec by można, że wysiłki te należy dodatkowo wzmóc, by – właśnie – posunąć rozumienie możliwie jak najdalej. Owo „możliwie jak najdalej” wskazuje, że w samym tekście znajdują się takie elementy, które w pewnym sensie zabezpieczają go „przed wszelkim pytaniem hermeneutycznym”, a nawet „wysadzają z siodła hermeneutę”⁴⁶, interpretacja odbywa się więc w „radykałnym polu możliwego rozumienia”⁴⁷, poza które nie sposób wyjść, jeśli chce się dochować tekstowi wierności. „Posunąć rozumienie możliwie jak najdalej” to zatem mieć świadomość, że logika *différance* bynajmniej nie wieńczy zabiegów hermeneutycznych, ale – przeciwnie – wręcz je wymusza, jednocześnie uniemożliwiając ich *zakończenie*: rozumienie okazuje się procesem nieskończonym, jeśli tylko bierze pod uwagę związany z *différance* „współczynnik niedookreślenia”⁴⁸.

Czy zatem rację ma Michał Januszkiewicz, gdy twierdzi, że ponowoczesna radykalizacja hermeneutyki odbywa się pod znakiem *intentio lectoris*⁴⁹? Wydaje się, że sprawa nie jest tak oczywista, albo nawet – że naznaczona jest fundamentalną *nierozstrzygalnością*. Z jednej strony, czytelnik radykalnohermeneutyczny cechować się musi inwencyjnością, musi odpowiadać na tekst twórczo, a to znaczy, że istotnie wnosi on do tekstu własną perspektywę. Z drugiej jednak, jak już widzieliśmy, to tekst „coś” mu mówi, niejako „wymusza” na nim respektowanie jego skomplikowanych gier tekstualnych, nie dopuszcza całkowitej swobody interpretacyjnej, ale „blokuje” też interpretacje zbyt upraszczające jego wymowę, a chcące uchodzić za koherentne, całościowe i adekwatne. Interpretacja radykalnohermeneutyczna nie jawi się więc ani jako *adekwatnościowa*, ani jako *konstruktywistyczna* – jak zauważa Norbert Leśniewski, mieści się ona pomiędzy tymi dwoma biegunami, oba je zresztą przekraczając⁵⁰. Dlaczego tak się dzieje? Spróbujmy przyjrzeć się sprawie dokładniej.

Śledzenie śladu – ontologia tekstu, ontologia lektury

Radykalnohermeneutyczna ontologia tekstu to oczywiście ontologia „słaba” (w sensie Vattimowskim): nie pyta o to, czym jest tekst-w-sobie, ale o to, co się w tekście dzieje, czym jest tekst jako wydarzenie, jako specyficzny fenomen dany jedynie w doświadczeniu lekturowym. Traktuje go zatem jako coś nieskończonego, tzn. otwartego semantycznie i strukturalnie, podatnego na rekontekstualizację. Wszelkie dzieło literackie z perspektywy radykalnohermeneutycznej utożsamić można z „sylvą” – tekstem wystawionym na możliwość dalszego rozwoju i czytelniczne strukturyzacje, swoistą, jak mówi Ryszard Nycz, „partyturą oczekującą lekturowego

⁴⁴P. Dybel, *Oblicza hermeneutyki*, s. 42.

⁴⁵Zob. J.D. Caputo, *Prayers and Tears of Jacques Derrida. Religion without Religion*, Bloomington–Indianapolis 1997, s. 52.

⁴⁶Zob. J. Derrida, *Ostrogi...*, s. 91, 94.

⁴⁷Określenie N. Leśniewskiego, *O hermeneutyce radykalnej*, s. 225.

⁴⁸Tamże, s. 224.

⁴⁹Zob. M. Januszkiewicz, *W-koło hermeneutyki literackiej*, Warszawa 2007, s. 19-21.

⁵⁰Zob. N. Leśniewski, *O hermeneutyce radykalnej*, s. 48-57 (choć zauważyć można, że poznański badacz powiela błąd wielu interpretatorów, zarzucając Derridzie dowolność interpretacyjną).

«wykonania». O ile jednak sylwa stanowiłaby pewien „modelowy” przykład tekstu radykalno-hermeneutycznego, przejaw „wyższej hermeneutycznej świadomości” współczesnej literatury (tym bardziej że sam Nycz zauważa, iż podmiot sylw niejako porusza się po „hermeneutycznym kręgu”⁵¹), o tyle jedynie uwydatniałaby cechy immanentnie przynależne *wszystkim* tekstom.

Tekst pojmowany jest bowiem w hermeneutyce ponowoczesnej nie tyle jako *ergon* (dzieło w sensie klasycznym), ile jako *energeia* – działanie o wyraźnym rysie performatywnym. Takie myślenie obecne jest zresztą także w hermeneutyce nowoczesnej, o czym wspomina Januszkiewicz⁵² czy – implicytnie – Katarzyna Rosner, gdy twierdzi, że „znaczenie tekstu nie jest czymś gotowym, zamkniętym w tekście i wymagającym rozpoznania. Znaczenie tekstu powstaje w toku interpretacji, przez przyswojenie go, tzn. odniesienie zawartego w nim przekazu do naszej sytuacji egzystencjalnej, wyposażenie w referencję do naszego świata. Tylko dzięki przyswojeniu [...] tekst przemawia do nas, przekazuje nam swoją prawdę”⁵³. Hermeneutyka ponowoczesna zachowuje ten pogląd, ale jednocześnie osłabia jego „prawdziwościowe” roszczenia, nieufnie podchodząc do takich kwestii, jak „przyswojenie”, „zawarty w tekście przekaz” czy „referencja”. Na performatywność Gadamerowską (dzieło literackie mówi: to jesteś ty, musisz zmienić swoje życie) odpowiada performatywnością zgoła derridiańską (dzieło literackie mówi czasem: nie ma żadnego ty – oto ty!⁵⁴) – nie ma żadnego „ty”, gdyż „ty” stanowi dopiero efekt lektury, jest przez tekst jakby, by posłużyć się paradoksem, *performatywnie konstataowane*, powoływane do istnienia. Krótko mówiąc: tożsamość czytelnika jest tożsamością relacyjną. Sam tekst zaś okazuje się „obszarem spotkania potencjalności i aktualności”⁵⁵ – wzajemnej wymiany śladów, która prowadzić może w najrozmaitszych kierunkach (biegun konstruktywistyczny), oraz czytelnicznych konkretyzacji, które zawsze jakoś przykrawają, wstrzymują, stabilizują tę znaczeniorodną grę, przedkładając pewne ślady nad inne (biegun adekwatnościowy)⁵⁶.

Jeśli jednak tekst pojmowany jest jako ślad, albo raczej skupisko śladów, to pamiętać należy, że ślad znaczy niejako poza wszelką intencją znaczącą. Oznacza to – na co już wskazywałem – że hermeneutyka ponowoczesna wprawdzie żegna się z pojęciem *intentio operis* (a tym bardziej z *intentio auctoris*), ale nie z samym pojęciem tekstu, przy czym nie traktuje go już substancjalnie, ale jako każdorazowo odnawiający się (*energeia*) efekt gry śladów. Jak zatem rozumieć postulat „trzymania się blisko tekstu” w hermeneutyce ponowoczesnej? Byłoby to swoiste „śledzenie śladów”, albo też – jak pisze Andrzej Zawadzki – „naśladowanie, kroczenie po śladach, tropienie ich i odczytywanie, odpowiadanie na nie własnym śladem”⁵⁷. Słowem: kroczenie po

⁵¹Zob. R. Nycz, *Współczesne sylwy wobec literackości*, [w:] *Problemy teorii literatury. Seria 3*, red. H. Markiewicz, Wrocław 1988 (pierwszy cytat: s. 292, drugi cytat: s. 283).

⁵²Zob. M. Januszkiewicz, *W-ko hermeneutyki literackiej*, s. 60.

⁵³K. Rosner, *Hermeneutyczny model obcowania z tekstem literackim*, [w:] *Problemy teorii literatury. Seria 4*, red. H. Markiewicz, Wrocław 1998, s. 300. Przywołać by tu można także słowa, cytowanego już, Palmera: „znaczenie nie jest obiektywną, wieczną ideą, ale czymś, co pojawia się we wzajemnej relacji”. R. Palmer, *Manifest hermeneutyczny...*, s. 153.

⁵⁴Zob. J.D. Caputo, *More Radical Hermeneutics...*, s. 55.

⁵⁵W. Kalaga, *Mgławice dyskursu...*, s. 227.

⁵⁶Język fenomenologiczny jest tu nie od rzeczy: myśl Derridy wyrasta z tradycji fenomenologicznej, co ujawnia się być może najwyraźniej właśnie w jego przekonaniach na temat procesu interpretacji tekstu literackiego. W rozmowie z Derekiem Attridge mówi on: „Myślę, że język fenomenologiczny jest tu konieczny, nawet jeśli w pewnym punkcie sytuacja pisania i czytania [...] wprowadza [...] fenomenologię [...] w stan kryzysu” (*Ta dziwna instytucja...*, s. 190).

⁵⁷A. Zawadzki, *Literatura a myśl słaba*, Kraków 2009, s. 157.

śladach tekstu i podążanie w ślad za ich znaczeniorodną grą, przy jednoczesnej świadomości, że każda re-prezentacja jest de-prezentacją, że każdorazowo możemy znosić nieokreśloność znaczenia jedynie *pod pewnym względem*⁵⁸. Tekst bowiem, jako splot (od łac. *texere*) tekstualnych fałd, warstw, zagieć, warunkuje czytanie jako ich de-konstruowanie, tzn. od-wijanie⁵⁹. Zdaniem Derridy jednak praca ta pozostać musi nieskończona, gdyż fałda czy też zmarszczka – *le pli*⁶⁰ – jest tym „elementarnym” elementem tekstu, który uniemożliwia jego semantyczne zamknięcie. Niemożliwa okazuje się więc pełna eks-*pli*-kacja znaczenia tekstu, w sensie: wygładzenie wszystkich jego fałd. Dla hermeneutyki jest to oczywiście źródło dramatu. Ale jest to także – po prostu – warunek możliwości uprawiania jakiegokolwiek hermeneutyki: gdyby wszystkie tekstualne fałdy dawały się bezproblemowo „odwinąć”, hermeneutyka w ogóle nie byłaby potrzebna. Dlatego należy uczciwie utrzymać to prawo tekstualności w mocy.

Szczeliny tekstu nie tylko więc nie dopuszczają „dowolnej” interpretacji, ale wręcz wymuszają na czytelniku *wierną* mikrolekturę: „Istnieje «system» i istnieje tekst, w tekście zaś – szczeliny i zasoby, które nie dają się opanować przez systematyczny dyskurs [...]. Stąd też konieczność nieustannej, aktywnej interpretacji, zaangażowanej niczym skalpel w mikrobiologię, usilnej i zarazem wiernej”⁶¹. Chciałoby się wręcz powiedzieć, że Derrida, a w ślad za nim hermeneutyka ponowoczesna, proponuje swoistą strategię *close reading*, która jest uważna (*close*), ale tym różni się od metody wypracowanej przez szkołę *New Criticism*, że nie jest zamknięta (*close*), lecz *otwarta* na wszelkie konteksty, jakie formalisci amerykańscy starali się wyeliminować. Tekst bowiem nie stanowi skończonej całości, ale – jak powiada Kalaga – „jest «rozwiązły»”⁶². Aktualizując go, muszę brać pod uwagę wszystkie dostępne mi narzędzia analityczne, ale wykonuję tę pracę analityczną zawsze ze względu na *siebie*, akcentując to, co *mnie* w danym tekście wiąże, dotyka bądź porusza, i siłą rzeczy *dopuszczając* utratę innych znaczeń. W tym sensie rozumienie nigdy nie jest pełne, i wynika to zarówno ze skończoności interpretatora, jak i ze „śladowej” struktury znaku.

Ta radykalnohermeneutyczna wierność tekstowi byłaby zatem wiernością... niewierną. Jeśli dla Derridy każde znaczące jest sobą, o ile jest już poza sobą, to na poziomie interpretacji odpowiada temu pewna „zdrada” tekstu: zdradza się tożsamość znaku jako coś oznaczającego, ale zdradza się po to, aby mógł znaczyć dalej, aby nie zabezpieczać jego gry, aby nie u-toż-samiać się z nim w jakiejś tautologicznej interpretacji, ale oddać szacunek jego inności. Dlatego Januszkiewicz powie, że „twórcza niewierność” wobec tekstu „jest właśnie wiernością *par excellence*”⁶³, a wynika ona – z jednej strony – ze swoistego *double bind* (tekst chce zakomunikować jakiś sens, a jednocześnie nie może powiedzieć nic jednoznacznego), z drugiej zaś – z modelu czytania jako „pojedyńku jednostkowości”, w którym kontrsygnatura tyleż potwierdza, powtarza sygnaturę innego, co „wyprowadza ją gdzieś indziej”, iterując tekst „pierwotny”,

⁵⁸Por. N. Leśniewski, *O hermeneutyce radykalnej*, s. 201, 203.

⁵⁹Zob. J.D. Caputo, *Deconstruction in a Nutshell...*, s. 88.

⁶⁰Por. wywód na temat fałdki / zmarszczki / złożenia (*le pli*) M.P. Markowskiego, *Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura*, Bydgoszcz 1997, s. 261-267.

⁶¹Rozmowa Christiana Descampes’a z Jacques’em Derridą, [w:] *Derridiana*, wybór i oprac. B. Banasiak, Kraków 1994, s. 14. Por. też omówienie tego zagadnienia przez A. Burzyńską, *Lekturografia. Derridowska filozofia czytania*, [w:] *też*, *Anty-teoria literatury*.

⁶²W. Kalaga, *Mgławice dyskursu...*, s. 222.

⁶³Zob. M. Januszkiewicz, *Hermeneutyka jako miejsce spotkania filozofii i literatury*, [w:] tegoż, *Kim jestem ja, kim jesteś ty? Etyka, tożsamość, rozumienie*, Poznań 2012 (cytat: s. 83).

wydobywając zeń jakąś „prawdę” dla siebie⁶⁴. Jeśli więc miałyby tu być mowa o korespondencji między tekstem a interpretacją, to tylko w sensie „odpowiedzialnej odpowiedzi”, ko-respon-dencji, współ-odpowiadania sobie nawzajem, współ-odpowiedzialności za sens.

Dotkliwość

Wydaje się, że zaryzykować można opis radykalnohermeneutycznej relacji z tekstem za pomocą metafory dotkliwości⁶⁵. Słowo to wskazywałoby – z jednej strony – na nieobojętność interpretacji, na swoiste bycie dotkniętym przez czytany tekst, na żywą relację z nim, z drugiej zaś – na jednostkowość doświadczenia tekstu, na wydarzeniowy (w sensie: niepowtarzalny, jedyny w swoim rodzaju) charakter interpretacji, w którą czytelnik jest zaangażowany egzystencjalnie. Wskazywałoby jednak także na dotkliwą niemożność scałosciowania wyników interpretacji, dotkliwą wieloznaczeniowość tekstu, która nie poddaje się zabiegom hermeneutycznym.

Takie rozumienie dotkliwości odnaleźć można – jak sądzę – zarówno u Gadamera, jak i u Derridy. Jak pamiętamy, pierwszy z nich opisywał doświadczenie tekstu literackiego jako „porażenie przez sens tego, co powiedziane”, które nie prowadzi do harmonijnego skupienia sensu, ale przekracza jakikolwiek horyzont oczekiwań. W niemieckim oryginale „porażenie” to zostało określone jako *Betroffenheit*, w którym to słowie słychać także czasownik *treffen* – trafiać, i jego stronę bierną: *betroffen werden* – być trafionym, ugodzonym, uderzonym. Do zmysłu dotyku i problemu dotkliwości dzieła sztuki odwołuje się także zaczerpnięte od Heideggera pojęcie „pchnięcia” (*Stoß*), jakiego zdaniem Gadamera miałby doświadczać czytelnik ze strony szczególnie nań oddziałującego dzieła. Także to „pchnięcie” nie odpowiada harmonijnie na oczekiwanie sensu, ale prowadzi raczej do bolesnego „zerwania”⁶⁶. Analogiczne określenia odnajdujemy u Derridy, który mówi o doświadczeniu lektury jako o „dotkliwej próbie”⁶⁷ (ale też, co istotne, cielesnym „pożądaniu”). Próba ta jest dotkliwa, gdyż – jak czytamy gdzie indziej – „nie ma poematu, który nie otwierałby się jak rana, i sam nie byłby raniący”⁶⁸, który zatem z jednej strony nie wystawiałby się na czytelnicze ingerencje, a z drugiej – sam nie ingerowałby boleśnie w świat czytelnika.

Wydaje się, że kategoria dotkliwości ma kilka istotnych zalet. Po pierwsze, wskazuje, że hermeneutyczne „rozumienie” nie jest – wbrew pozorom – czynnością czysto intelektualną, ale ma także wymiar cielesny, biorą w nim udział afekty, nastroj, określone „nastawienie” czytelnika. W tym sensie nie miała racji np. Susan Sontag, gdy postulowała zastąpienie hermeneutyki „erotyką sztuki”⁶⁹, gdyż rozumienie jak najbardziej może (choć nie musi) być nastawione

⁶⁴Zob. *Ta dziwna instytucja...*, s. 218-219. Por też: D. Attridge, *Czytanie i opowiadanie*, [w:] tegoż, *Jednostkowość literatury*, przeł. P. Mościcki, Kraków 2007.

⁶⁵Por. mój artykuł *Dotkliwe wiersze Aleksandra Wata*, który stanowi próbę wykorzystania kategorii „dotkliwości” w praktyce interpretacyjnej (artykuł znajduje się w tece redakcyjnej „Pamiętnika Literackiego”, zostanie opublikowany w jednym z najbliższych numerów czasopisma).

⁶⁶Określenie pochodzi z tekstu Gadamera *Und dennoch: Macht des guten Willens* (cyt. za: P. Dehnel, *Dekonstrukcja a hermeneutyka*, s. 88).

⁶⁷*Ta dziwna instytucja...*, s. 197.

⁶⁸J. Derrida, *Che cos'è la poesia?*, przeł. M.P. Markowski, „Literatura na Świecie” 1998, nr 11-12, s. 159.

⁶⁹Zob. S. Sontag, *Przeciw interpretacji i inne eseje*, przeł. M. Pasicka, A. Skucińska, D. Żukowski, Kraków 2012. Z podobnych powodów za nietrafną uznaję diagnozę Izabelli Bukraby-Rylskiej, jakoby we współczesnej humanistyce dokonywało się przejście od „hermeneutycznego «rozumienia» do somatycznego «doświadczenia»”, gdyż rozumienie samo w sobie jest już takim „somatycznym doświadczeniem” (zob. I. Bukraba-Rylska, *Humanistyka współczesna. Od hermeneutycznego „rozumienia” do somatycznego „doświadczenia”*, „Kultura Współczesna” 2015, nr 2).

erotycznie. Czytelnik jest czytelnikiem z krwi i kości, jego ciało tak czy owak bierze udział w procesie interpretacji, nawet jeśli dany hermeneuta nie będzie tego podkreślał.

Po drugie, w perspektywie tej „trzymać się blisko tekstu” oznaczałoby właśnie być wrażliwym na jego dotkliwość, tzn. – jak mówi Andrzej Sosnowski – pozwolić mu „wdać się w moje znaki”, a jednocześnie pozwolić, aby „dawał się on we znaki”, aby więc mógł jakoś mnie naznaczyć, pozostawić we mnie po sobie jakiś ślad, i aby ślad ten odciskał rzeczywiste piętno, nie dawał mi spokoju, uniemożliwiał jego neutralizację⁷⁰. Tak pojęta dotkliwość działałaby jednak również w drugą stronę: jeśli tekst wdaje się w moje znaki/daje mi się we znaki, to – jak komentuje koncept Sosnowskiego Markowski – i ja „jakoś [...] narzucam sobie temu, co czytam”, tak że możemy tu mówić o pewnym „dotkliwym współnictwie”⁷¹, o wzajemnej wymianie między „otwartym jak rana” i „raniącym” tekstem a „wczytującym się w tekst” i „wczytującym siebie w tekst” czytelnikiem⁷².

Po trzecie wreszcie, dotkliwość jawiłaby się jako kategoria „nierozstrzygalna”: z jednej strony podkreślałaby bolesność bycia ugodzonym przez tekst, z drugiej – wskazywałaby też na pewną intymność, a nawet erotyzm, do-tkliwość relacji z tekstem. Z jednej strony mówiłaby, że to tekst boleśnie mnie naznacza, z drugiej – że to ja w tekst ingeruję, dopisując do niego swoją kontrsygnaturę. Wszystko bowiem dzieje się w tym przecięciu, w tym punkcie spotkania, w tym *inter-esse*, w tym *chiasmie*, w tej „relacji między dwoma doświadczeniami, dwoma zdarzeniami lub dwoma językami polega[jące] na podwójnej inwaginacji”⁷³. I właśnie tę figurę chiazmu potraktować by można jako zradyzalizowaną (co znaczy tu: osłabioną) figurę fuzji horyzontów.

⁷⁰Zob. A. Sosnowski, *Ostatnia miłość literatury*, „Literatura na Świecie” 1998, s. 11-12.

⁷¹M.P. Markowski, *Od rozumienia do nierozumienia*, s. 260-261.

⁷²Odwołuję się tu do propozycji M. Januszkiewicza (*Wczytywanie (się) w tekst. O interpretacji transakcyjnej*. [w:] tegoż, *Kim jestem ja, kim jesteś ty?*...), zgodnie z którą interpretacja jest zawsze pewną transakcją: wczytując się w tekst (tzn. w to, co tekst ma mi do powiedzenia), jednocześnie wczytuję w tekst siebie (tzn. wchodzę do świata tekstu z bagażem własnych przesądów, doświadczeń, światopoglądu itp., ze względu na które dokonuję interpretacji).

⁷³J. Derrida, *Parages*, Paris 1986, s. 196 (cyt. za: M.P. Markowski, *Efekt inskrypcji*..., s. 368; por. też interpretacja figury chiazmu dokonana przez Markowskiego w zmieszczonym w tej książce rozdziale *Chiasm*).

SŁOWA KLUCZOWE:

GADAMER

i n t e r p r e t a c j a

hermeneutyka

ABSTRAKT:

Artykuł omawia podejście do tekstu i procesu interpretacji, z jakim mamy do czynienia na gruncie hermeneutyki ponowoczesnej (radikalnej). Rozpoczyna go omówienie pojęcia tekstu wypracowanego przez Hansa-Georga Gadamera, które następnie zderzone zostaje z krytyką, jaką poddał hermeneutyce Jacques Derrida. Po rekapitulacji obu stanowisk zauważone zostaje jednak pewne niespodziewane podobieństwo pomiędzy Gadamerowskimi a Derridiańskimi przeświadczeniami na temat „ontologii” dzieła literackiego i „natury” procesu interpretacji. Hermeneutyka ponowoczesna z jednej strony podobieństwo to dostrzega, z drugiej zaś – stara się potraktować „lekcję dekonstrukcji” serio, zwracając baczniejszą uwagę na tekstualność tekstu, jego śładowość, nieskończoną grę znaczeń, która uniemożliwia zakończenie, scałocowanie, spełnienie jakichkolwiek zabiegów hermeneutycznych. Trzymanie się blisko tekstu na gruncie hermeneutyki ponowoczesnej polega więc na swoistym „śledzeniu śladów” – podążaniu za znaczeniorodną grą tekstu i dopisywaniu do niej twórczej kontrsygnatury czytelniczej. W zakończeniu artykułu zaproponowana zostaje metafora „dotkliwości” jako pojęcia trafnie oddającego radykalnohermeneutyczną relację z tekstem.

Caputo

dekonstrukcja

tekst

DERRIDA**NOTA O AUTORZE:**

Patryk Szaj – doktorant na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Interesuje się teorią literatury, związkami literatury z filozofią, hermeneutyką ponowoczesną. Publikował m.in. w „Analizie i Egzystencji”, „Czasie Kultury”, „Czytaniu Literatury”, „Internetowym Magazynie Filozoficznym Hybris”, „Kulturze Współczesnej”, „Literaturoznawstwie”. Stypendysta Fundacji Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu w roku akademickim 2015/2016. |

Kontekst jest do bani

Rita Felski

Niniejszy tytuł to niezbyt subtelna prowokacja, która – muszę zaznaczyć – nie jest mojego autorstwa. Czy istnieje jakieś słowo, które byłoby bardziej wszechobecne w badaniach literackich i kulturowych, słowo, które solennie przywołujemy, gorliwiej bierzemy w obronę, takie, któremu nabożniej się kłaniamy? Niegdyś wszechobecne, a dziś śmieszne pojęcie „dzieła jako takiego” jest nieustannie rozkrawane, rozczłonkowywane i wysyłane do zapomnianej krainy Nowej Krytyki. Kontekst nie jest fakultatywny. Między różnymi poddziedzinami i odłamami toczą się oczywiście spory o to, co kwalifikuje się jako zasadny kontekst: krytycy marksistowscy czują się urażeni anegdotami i stylami opisu społecznego badaczy spod znaku nowego historyzmu, a teoretycy *queer* nie zgadzają się z wyjaśnieniami feministycznymi, które zakładają świat dwubiegunowy genderowo. W tym sensie kontekst jest pojęciem nieustannie kwestionowanym, celem niejednokrotnie złośliwych przeróbek i sporadycznych serii sekciarskich strzałów z ukrycia. Ale kto przy zdrowych zmysłach – poza kilkorgiem twardogłowych estetów mamroczących nad kieliszkami sherry – mógłby rzeczywiście nie zgadzać się z samą ideą kontekstu?

„Kontekst jest do bani” to tak naprawdę podwójny cytat: mój tytuł prowadzi do Bruno Latoura, który z kolei cytuje architekta Rema Koolhaasa¹. Ale w jakim celu? Latour jest w końcu jednym z najbardziej rozpoznawalnych rzeczników badań nad nauką, czyli dziedziną, która storpedowała ideę nauki jako wytrwałego dążenia do prawdy, drobiazgowo dokumentując jej społeczne osadzenie oraz zanieczyszczenie wpływem świata. Tymczasem moje badania zawdzięczają wiele feministycznemu historyzmowi oraz metodologii badań kulturowych, które uznają kontekstualizację za najwyższą cnotę. Stwierdzenie Larry’ego Grossberga, że „dla badań kulturowych kontekst jest wszystkim, a wszystko jest kontekstowe” zwięźle podsumowuje najgłębiej żywione przeświadczenia tej dziedziny². Co zatem kryje się za tym nagłym atakiem na ulubione słowo współczesnych badań literackich i kulturowych?

Historia teorii literatury rzeczywiście zawiera litanię skarg przeciwko kontekstualizacji: od twierdzenia rosyjskich formalistów, że forma literacka rozwija się autonomicznie, po obstawanie Gadamera przy tym, że dzieło sztuki nie jest tylko historycznym artefaktem, lecz zostaje

¹ B. Latour, *Splatając na nowo to, co społeczne. Wprowadzenie do teorii aktora-sieci*, wstęp K. Abriszewski, przeł. A. Derra, K. Abriszewski, Kraków 2010, s. 213.

² L. Grossberg, *Bringing It All Back Home: Essays on Cultural Studies*, Durham, NC 1997, s. 255.

na nowo zaktualizowane i wskrzeszone w hermeneutycznym spotkaniu. W bliższej przeszłości myśliciele-dekonstrukcyoniści przypuścili żywiołowy atak na jakiekolwiek pojęcie historii lub kontekstu rozumiane jako stabilna podstawa i ostrzegli przed zagrożeniami przekontekstualizowania, które odnosi się przemocowo do obiektu literackiego. Fakt, że takie argumenty w niewielkim stopniu powstrzymały obecną falę historyzmu ma, według mojej hipotezy, dwie główne przyczyny. Po pierwsze, argumenty owe opierają się czasem na rozróżnieniu „tekstów niezwykłych”, które wykraczają poza swój moment historyczny, oraz tekstów „konwencjonalnych” czy „stereotypowych”, które są przez niego determinowane, przez co przywracają – co raz mniej przekonującą dla wielu badaczy – dychotomię kultury wysokiej i niskiej. Po drugie, odrzucenie kontekstu może skutkować oderwaną od rzeczywistości koncentracją na języku poetyckim, formie i tekstualności, daleką od nieuporządkowanych, przyziemnych, empirycznych szczegółów związanych z tym, jak i po co czytamy. Stwierdzenie, że przeprowadzone w inny sposób zakwestionowanie kontekstu może przyczynić się do poświęcenia większej uwagi takim szczegółom, to jedna ze sprzecznych z intuicją tez tego artykułu. Podążając za Latourem można powiedzieć, że kontekst, „to po prostu sposób na zatrzymanie opisu, kiedy się jest zmęczonym lub zbyt leniwym, aby go kontynuować”³.

Moje własne wątpliwości dotyczące kontekstu są związane z szerszą refleksją nad rolą krytycznego czytania w najnowszej historii badań literackich. „Hermeneutyka podejrzeń” to nazwa nadawana zwykle technice czytania tekstów pod włos i między wierszami, katalogowania zawartych w nich przeoczeń, odsłaniania ich sprzeczności oraz podkreślania tego, czego nie wiedzą i nie są w stanie przedstawić. Choć podejrzliwość może się manifestować na wiele sposobów, w obecnym klimacie intelektualnym zwykle opiera się na lennym stosunku wobec wyjaśniającej mocy kontekstu historycznego. Według tej linii rozumowania tekst literacki nie widzi szerszych okoliczności, które kształtują go i podtrzymują, a które wydobywa na światło dzienne korygująca moc czujnego oka krytyka. Krytyk poszukuje znaczeń niedostępnych dla autorów i zwykłych czytelników, i ujawnia współudział tekstu w warunkach społecznych, którego chce się on wyprzec lub któremu stara się zaprzeczyć. Kontekst, jako pełniejsza, rozleglejsza perspektywa, niezmiennie przewyższa twierdzenia pojedynczego tekstu, znając go o wiele lepiej, niż on sam mógłby się kiedykolwiek poznać.

Wbrew takiemu krytycznemu historyzmowi chcę wyartykułować i uzasadnić dwa twierdzenia: 1) historia nie jest szufladką – konwencjonalne modele historycyzacji i kontekstualizacji nie wystarczają, by wyjaśnić transtemporalny ruch i afektywny rezonans poszczególnych tekstów oraz 2) by lepiej oddać sprawiedliwość temu transtemporalnemu wpływowi, moglibyśmy z pożytkiem myśleć o tekstach jako „aktorach poza-ludzkich” – które to twierdzenie, jak zobaczymy, wymaga zrewidowania dominujących poglądów na temat heroicznej, samonapędzającej się albo skłonnej do sprzeciwu natury sprawczości oraz przemyślenia związków między sprawczością a załącznikiem [attachment⁴]. Ostatnie prace Bruno Latoura stanowią częściową inspirację dla tego, o czym będę mówić: wynika ona nie tyle z objaśnień konkretnych dzieł literackich – na temat których Latour jak dotąd powiedział niewiele – ile z zawartej w nich sprytnej prowokacji wobec naszych

³ B. Latour, *Splatając na nowo...*, s. 213.

⁴ Tam, gdzie to możliwe, zwłaszcza w kontekście dzieła Latoura, tłumaczymy „attachment(s)” jako „załącznik(i)”, zgodnie z polskim przekładem *Splatając na nowo to, co społeczne* autorstwa Aleksandry Derry i Krzysztofa Abriszewskiego [przyp. tłum.].

głęboko zakorzenionych sposobów myślenia o tekstach i czasie, rzeczach i osobach, działaniu i współdziałaniu. Podkreślając różne przeskok między nastrojem i metodą, bujny idiom Latoura zdmuchuje pajęczyny krytyki i wstrząsa wszechobecnym akademickim etosem dystansu, negatywności i wątpienia. Lektura podejrzliwa, jak argumentowałam w innym miejscu, to nie po prostu ćwiczenie intelektualne, lecz odrębna dyspozycja czy też wrażliwość, która jest nasyciona mieszanką postaw i afektów. Eksperymentowanie z innymi trybami czytania i rozumowania będzie od nas wymagało nie tylko innego myślenia, ale być może również innego odczuwania⁵.

Historia nie jest szufladką

Po kilku dekadach badań zorientowanych historycznie krytycy na nowo zwracają się ku kwestiom estetyki, piękna i formy, przytaczając porażki historyzmu, który traktuje dzieła sztuki wyłącznie jako kulturowe symptomy ich momentu historycznego, jako konającą materię zagrzebaną w przeszłości. Jednak rażąco widać, że ten nowy estetyzm nie daje odpowiedzi na pytanie, jak teksty rezonują w czasie. Ponieważ skupia się on na narzędziach formalnych albo fenomenologii doświadczenia estetycznego, raczej bierze w nawias niż rozwiązuje problem czasowości. Nie możemy zamykać oczu na historyczność dzieł sztuki, jednak pilnie potrzebujemy alternatywy dla postrzegania ich albo jako transcendentnie bezczasowych, albo jako uwięzionych w momencie swojego powstania.

Temu niedostatkowi modeli temporalnych można przeciwstawić dostępność licznych źródeł umożliwiających konceptualizację przestrzeni. Zwłaszcza badania postkolonialne zmieniły nasz sposób myślenia na temat tego, jak idee, teksty i obrazy migrują oraz mutują. Kwestionując pojęcia odrębnych, niezależnych przestrzeni narodu czy etniczności, badacze rozwinęli język translacji, kreolizacji, synkretyzmu i globalnych przepływów. Podobne modele mogą pomóc nam badać złożoność transmisji temporalnej. Dlaczego dzieje się tak, że czujemy się przyciągnięci, zagadnięci, poruszeni przez słowa, które zostały nakreślone całe wieki temu? Jak to się dzieje, że teksty, które w jednym momencie historycznym są bezwładne, w innym stają się odkrywcze, otwierają oczy, a nawet przekształcają życie? I w jaki sposób takie momenty transtemporalnego związku kwestionują narracje o postępie, które napędzają konwencjonalne historie polityczne i retorykę artystycznej innowacji?

Badania postkolonialne zakłócają oczywiście nasze modele czasu i przestrzeni, wywracając ład kategorii periodyzacyjnych i oświetlając sposoby, w jakie historyczne schematy często wzmacniają samozadowolenie zachodocentrycznego punktu widzenia. Zadanie „prowincjonalizacji Europy”, według znanego sformułowania Dipessa Chakrabarty’ego, zachęca nas do przemyślenia od samych podstaw tego, w jaki sposób i w jakim celu uhistoryczniamy i kontekstualizujemy. Podobne zniecierpliwienie historyzmem zaczyna być odczuwalne w całych badaniach literackich. Choć nie możemy jeszcze mówić o szkole posthistorycznej, toczy się mnóstwo pomniejszych rebelii i rewolt na małą skalę wywołanych przez badaczy rozważających kwestię „czasu po historii”. Teoretycy *queer* postulują „nie-historyzm” otwarty na powinowactwa między czasami wcześniejszymi i naszymi, który nie boi się haseł bliskości i anachronizmu. Badacze renesansu odzyskują termin „prezentystyczny” jako powód do chwały, a nie lekceważącą kpinę, bez żenady przyznając się do większego zainteresowania dzisiejszą istotnością sztuk Szekspira niż ich oddziaływaniem historycznym. Krytycy literaccy obwieszczają swoje

⁵ R. Felski, *Suspicious Minds*, „Poetics Today” 2011, 32, nr 2, s. 215-234.

nawrócenie na ikonoklastyczne prace Michela Serresa, który zachęca nas do myślenia o czasie nie jako o strzałce, ale jak o falującym wężu, a nawet zmiętej chusteczce. W tle zaś unosi się oczywiście święta figura Waltera Benjamina, patrona wszystkich nieufnych wobec projektów periodyzacji, chronologicznego odgradzania i linearnych opowieści⁶.

Jakie konsekwencje dla badań literackich i kulturowych mają te temporalne zawirowania? Osobliwą wadą „konceptu kontekstu” jest to, że podstępnie nakłania nas do niekończącego się powtarzania tych samych dychotomii: tekst *versus* kontekst, słowo *versus* świat, literatura *versus* społeczeństwo i historia, internalistyczne *versus* eksternalistyczne wyjaśnienia dzieł sztuki. Badania literackie wydają się skazane na wahanie między tymi biegunami, a strony sporu będą bez końca i jałowo przerabiać te same argumenty. „Jesteście tak absurdalnie naiwni i idealistyczni!” – krzyczą kontekstualiści. „Wasze krótkowzroczne skupienie na słowie drukowanym sprawia, że stajecie się ślepi na nieunikniony wpływ sił społecznych i ideologicznych!”. „Jesteście tacy redukcjonistyczni i niezgrabni” – utyskują formalisci. „Możecie do znudzenia prawić kazania o energiach społecznych i patriarchalnych ideologiach, ale wasze teorie kontekstu i tak są całkowicie głuche na to, co sprawia, że obraz jest obrazem, a wiersz jest wierszem!”. Z pewnością istnieją różne historyzmy i wiele typów polityczności, ale zadanie oddania sprawiedliwości specyfice i odrębności dzieł sztuki pozostaje niezmiennie ich solą w oku. Słynna dowcipna uwaga Sartre’a, że Valéry był drobnomieszczańskim intelektualistą, ale nie każdy drobnomieszczański intelektualista był Valérym zachowuje wiele ze swojej uszczypliwej mocy. A jednak i my doskonale wiemy, że dzieła sztuki nie spadają z nieba, że nie szybują jak anioły ponad powierzchnią ziemi, że muszą pomoczyć sobie buty i ubrudzić ręce. Jak oddać sprawiedliwość zarówno ich jednostkowości, jak i ich światowości?

Jedna z głównych przeszkód tkwi w dominującym wyobrażeniu kontekstu jako szufladki albo pojemnika, w którym pojedyncze teksty są zamknięte i dobrze zabezpieczone. Krytyk przypisuje tej szufladce listę atrybutów – strukturę ekonomiczną, ideologię polityczną, mentalność kulturową – by zręcznie ominąć szczegóły tego, jakim w konkretnym dziele sztuki te atrybuty rozbrzmiewają echem, jak są modyfikowane albo podważane. Makropoziom kontekstu społeczno-historycznego ma wszystkie atuty w ręku, gra pierwsze skrzypce i ustala zasady gry; pojedynczy tekst, jako mikrojednostka zamknięta w większej całości, może tylko reagować albo odpowiadać na owe ustalone wcześniej warunki. W tym świetle historia składa się ze starannie ułożonych jedna na drugiej szufladek – zwanych przez nas epokami – z których każda otacza, podtrzymuje i zawiera mikrokulturę. Rozumieć tekst, znaczy szczegółowo wyjaśniać jego umiejscowienie w szufladce, podkreślając korelacje, związki przyczynowe albo homologie między tekstem-jako-obiektom a kontekstem-jako-pojemnikiem.

Oczywiście nowy historyzm dzielnie zмага się z żelaznym uściskiem podziału tekst/kontekst. Zaświadczając, w często cytowanej frazie, o historyczności tekstów i tekstualności historii, mają

⁶ Zob. na przykład: J. Goldberg, M. Menon, *Queering History*, „PMLA” 2005, 120, nr 5, s. 1608-1617; C. Dinshaw i in., *Theorizing Queer Temporalities: A Roundtable Discussion*, „GLQ” 2007, 13, nr 2-3, s. 177-195; *Presentist Shakespeare*, red. H. Grady, T. Hawkes, London 2006; J.J. Cohen, *Medieval Identity Machines*, Minneapolis 2003; J. Summit, D. Wallace, *Rethinking Periodization*, „Journal of Medieval and Early Modern Studies” 2007, 37, nr 3, J.G. Harris, *Untimely Matter in the Time of Shakespeare*, Philadelphia 2009; J. Bowen, *Time for Victorian Studies?*, „Journal of Victorian Culture” 2009, 14, nr 2, s. 282-293; E. Cohen, *Confessions of a Pseudo-Victorianist, Or How I fell Ass-Backwards and Landed in a Period (a Screed)*, „Victorian Literature and Culture” 1999, 27, nr 2, s. 487-494.

i miesza granice między słowem a światem. Dzieła sztuki nie mają już jak potężne monumenty na historycznym tle, które jest materialnie determinujące, ale semiotycznie bierne. Zamiast tego sama historia okazuje się tętniącą życiem wielością tekstów – pamiętników odkrywców, sprawozdań sądowych, poradników wychowania dzieci, dokumentów rządowych, gazetowych wstępniaków – których obieg zabezpiecza transmisję energii społecznych. Na tej samej zasadzie dzieło literackie nie przekracza tych monottonnych okoliczności, lecz pozostaje nieszczęsnie, beznadziejnie i mocno wplątane w włókna władzy, jako jeszcze jeden społeczny tekst wśród innych.

A jednak, choć najważniejszy tekst nowego historyzmu ogłosił słynne pragnienie rozmawiania ze zmarłymi, większości prac powstałych pod tą etykietą bliżej do diagnozy niż dialogu, gdyż stwarzają poczucie niedającej się zasypać przepaści między przeszłymi tekstami i teraźniejszym życiem, między „wtedy” a „teraz”. Historyzm służy za funkcjonalny ekwiwalent relatywizmu kulturowego, różnicę poddaje kwarantannie, zaprzecza pokrewieństwu i zawiesz – albo mniej delikatnie, usuwa – pytanie, dlaczego przeszłe teksty nadal się liczą i jak do nas przemawiają. Oczywiście teoretycznym banałem stało się stwierdzenie, że nie możemy nigdy poznać przeszłości takiej, jaką naprawdę była, że historia jest zawsze, przynajmniej częściowo, historią teraźniejszości. We wprowadzeniach, wstępach i posłowiach badacze często przyznają się do obecnych pasji i deklarują polityczną przynależność. Jednak te wyznania rzadko przekładają się na transhistoryczne metodologie albo poszukiwanie ponadczasowych sieci. Jest raczej tak, że przedmiot literacki pozostaje uwięziony wewnątrz warunków, które zarządzają momentem jego narodzin, jego znaczenie zostaje określone na podstawie relacji do tekstów i obiektów z tego samego momentu, a on sam na stałe zaetykietowany jako artefakt nowożytny, osiemnastowieczny albo wiktoriański. Wai Chee Dimock nazywa to „synchronicznym historyzmem”, wedle którego zjawiska są spokrewnione tylko ze zjawiskami z tego samego odcinka czasowego⁷. Wpaja się nam, w imię historii, wyjątkowo statyczny model znaczenia, w którym teksty są otoczone dawno przebrzmiałymi kontekstami i przestarzałymi intertekstami, uwięzione w przeszłości bez nadziei na zwolnienie warunkowe.

Dla Latoura natomiast nie istnieje historyczna szufladka ani nawet społeczeństwo, jeśli przez ten termin rozumiemy odrębną, wyznaczoną totalność rządzoną przez z góry ustalony zbiór struktur i funkcji. Nie jest tak, że społeczeństwo, przypominające zagadkowego, wszystko widzącego marionetkarza, stoi za ludzkimi praktykami i potajemnie je kontroluje, jakby było od nich ontologicznie odrębne. To, co społeczne, to raczej akt i fakt tworzenia powiązań, łączne występowanie zjawisk tworzących liczne asamblaże, powinowactwa i sieci. Istnieje tylko w swoich przejawach, w czasem przewidywalnych, a czasem nieprzewidywalnych sposobach, w które idee, teksty, obrazy, ludzie i przedmioty łączą się i rozłączają, przyłączają i rozpadają. Uprawianie teorii aktora-sieci (ANT) nie polega na tym, by szybować jak orzeł, spoglądając beznamiętnie na znajdującą się w dole wielość, ale mozolnie maszerować jak mrówka (ANT), zachwycając się kunsztownymi ekologiami i różnorodnymi mikroorganizmami, które leżą ukryte w bujnych żdźbłach trawy. Polega na zwalnianiu na każdym kroku, rezygnowaniu z teoretycznych skrótów i na zwracaniu uwagi na słowa naszych współaktorów, a nie uchylaniu ich – i przepisywaniu – za pomocą własnych. To, co społeczne, innymi słowy, nie jest odgry-

⁷ W.Ch. Dimock, *A Theory of Resonance*, „PMLA” 1997, 112, nr 5, s. 1061. Interesujący niedawny przykład porównywania transtemporalnego, zob. L.M.E. Goodlad, *Trollopian „Foreign Policy”: Rootedness and Cosmopolitanism in the Mid-Victorian Global Imaginary*, „PMLA” 2009, 124, nr 2, s. 437-454.

wanym byciem, lecz działaniem, nie ukrytym bytem tkwiącym u podstaw świata zjawisk, ale nieustannymi połączeniami – zawiązywanymi, zrywanimi i na powrót nawiązywanymi – między niezliczonymi aktorami.

Te związki są zarówno temporalne, jak i przestrzenne; splecione z nici krzyżujących się na przestrzeni czasu, łączą nas z tym, co było wcześniej, wikłając w rozbudowane sieci obowiązków i wpływu. Czas nie jest uporządkowaną sekwencją rozdzielonych części, lecz wielością wodnych lejów i prądów, wirów i przepływów, w których przedmioty, idee, obrazy i teksty z różnych momentów kłębią się, kotłują i zderzają w nieustannie zmiennych kombinacjach i konstelacjach. Nowi aktorzy walczą przy ich boku z tysiącletnimi historiami; wynalazki i innowacje współlistnieją z tymi właśnie tradycjami, które ostro krytykują; „przeszłość nie jest przekraczana, ale przetwarzana, powtarzana, otaczana, chroniona, rekombinowana, reinterpretowana i ponownie odkrywana”⁸. Sztuka polega na tym, by pomyśleć czasową współzależność bez telosu, ruch bez następstwa: przeszłościowość jest częścią tego, kim jesteśmy, nie archaicznym residuum, siłą regresywną, źródłem nostalgii albo powrotem wypartego. Głośne twierdzenie Latoura, że nigdy nie byliśmy nowocześni, nie kwestionuje faktu, że nasze życia różnią się od tych, jakie wiedli średniowieczni chłopci albo renesansowi dworzanie, ale podkreśla, że te różnice mogą być absurdalnie przerysowane na skutek naszego zamiłowania do racjonalizujących bajek, odczarowania świata, rozdzielenia podmiotów od przedmiotów, radykalizmu nowoczesnej krytyki i innych świadectw naszego własnego wyjątkowego statusu.

Na podobnej zasadzie Jonathan Gil Harris nie zgadza się z tym, co nazywa „modelem czasu wzorowanym na rozumieniu narodowej suwerenności” [*national sovereignty model of time*], który występuje endemicznie w badaniach literackich i kulturowych. Innymi słowy, epoka pełni w dużej mierze tę samą funkcję co naród; przypisujemy teksty i przedmioty do danego momentu powstania w podobny sposób jak kojarzymy je z jednym miejscem powstania. Zarówno epoka, jak i naród służą jako naturalna granica, rozstrzygający autorytet i sąd ostatniej instancji. Dzieło literackie może być obywatelem tylko jednej epoki historycznej i jednego zestawu relacji społecznych; dzieło jest nieustannie strzeżone przez granicę, każdy ruch poza granice epoki jest pilnie nadzorowany. Przeszłość pozostaje krajem obcym, nieznanym i zagadkowym, a jego odmienność jest nieustannie podkreślana. „Co zrobić” – zastanawia się Harris – „z rzeczami, które przekraczają czasowe granice – rzeczami, które są nielegalnymi imigrantami, podwójnymi agentami albo posiadaczami podwójnych paszportów? Jak takie przekroczenia granicy mogłyby zmienić nasze rozumienie czasowości?”⁹. Sieci ponadczasowe wywracają porządek naszych modeli periodyzacyjnych, zmuszając nas do uznania powinowactwa i bliskości, a nie tylko różnicy; borykania się z równoczesnością oraz połączeniem przeszłości i teraźniejszości.

Ta linia rozumowania w oczywisty sposób kłóci się z Foucaultowskim modelem krytyki, który przedstawia przeszłość jako serię rozłącznych *episteme* i który zachęca krytyka do analizowania egzotycznych postaw z wcześniejszych czasów ze skrupulatną, ascetyczną beznamietnością. Zamiast absolutnej temporalnej różnicy i dystansu mamy nieuporządkowaną mieszaninę i spory mętlik, wyciek na styku epok, w który jesteśmy całkowicie wplątani, opisując zjawiska

⁸ B. Latour, *Nigdy nie byliśmy nowocześni: studium z antropologii symetrycznej*, przeł. M. Gdula, Warszawa 2011, s. 108.

⁹ J.G. Harris, *Untimely Matter...*, s. 2.

historyczne. Teoria aktora-sieci jest w równym stopniu zdeprymowana modernistyczną wizją czasu jako zerwania, które uwalnia nas od pogrążonej w mrokach niewiedzy przeszłości. Na skutek wszechobecności ponadczasowych sieci niespójny staje się nie tylko klasyczny model rewolucji, ale i etos awangardy – tych kilkorga namaszczonego, którzy dzięki swojemu intelektualnemu przygotowaniu, politycznym przekonaniom lub artystycznej wrażliwości wyprowadzają siebie samych z mgły pomyłek i złej wiary, w której pogrążeni są inni. Historia nie idzie naprzód i nikt z nas nie przewodzi.

Krótko mówiąc, dlaczego jesteśmy przekonani, że wiemy więcej niż teksty, które nas poprzedzają? Przewagę naszej perspektywy czasowej równoważy ich solidność, odporność i wciąż trwający rezonans. Ich czasowość jest dynamiczna, a nie ustalona czy zastygła; mówią o momencie, z którego pochodzą, ale też o czymś, co poza niego wykracza, antycypując przyszłe powinowactwa i wywołując jak dotąd niewyobrażalne połączenia. W swoim przejrzystym rozliczeniu z historyzmem Jennifer Fleissner zachęca nas do lektury dziewiętnastowiecznych powieści jako żywej myśli, a nie ucieleśnienia dawnej pracy kulturowej, jak głosów, które reagują na nasze własne modele wyjaśniające i schematy klasyfikacyjne¹⁰. Nie jest tak, że kontekst automatycznie czy nieuchronnie zwycięża z tekstem, ponieważ samo pytanie, co kwalifikuje się jako kontekst oraz moc przekonywania naszych schematów przyczynowych i wyjaśniających mogą być antycypowane, eksplorowane, kwestionowane, relatywizowane, rozszerzane albo ponownie wyobrażane w słowach, które czytamy (a nie tylko „zakłócać” jak chciałoby zwulgaryzowane wersje dekonstrukcji). Obiektywizm historycznego wyjaśnienia zostaje zwichrzony, a nawet nadszarpnięty, kiedy dostrzegamy, że przeszłe teksty mają coś do powiedzenia w kwestiach, które się dla nas liczą, w tym w kwestii samego statusu rozumienia historycznego.

To aktywne dalsze życie literackiego artefaktu opiera się naszym wysiłkom zasufladkowania go do momentu powstania, zaryglowania w temporalnym pojemniku. Moment narodzin dzieła nakłada oczywiście ograniczenia na temat, formę i gatunek; na próżno szukamy znaków modernistycznego spleenu w wierszach attyckich albo dadaistycznego decoupage'u w osiemnastowiecznych opisach krajobrazu. A jednak owe ograniczenia nie usuwają możliwości transtemporalnego związku i porównania, pozwalając na przykład Karlowi Heinzowi Bohrerowi rozwijać problem licznych powinowactw między wierszami Baudelaire'a i grecką tragedią ponad otchłanią różnicy historycznej¹¹. Teksty to przedmioty, które dużo podróżują; przemieszczając się w czasie, wpadają w nowe sieci semantyczne, nowe sposoby przypisywania znaczenia. To, co Dimock nazywa rezonansem, to zdolność tekstu do znaczenia w różnych czasach, do wywoływania nieoczekiwanego echa w nowych miejscach.

Oczywiście Dimock nie dokonuje wykładni wpływu instytucji na literacką długowieczność. To, że pewne teksty przetrwały, a inne nie, nie wynika tylko z tego, że niektóre wchodzą w rezonans z poszczególnymi czytelnikami, ale również ze struktur oceny i nadzoru dostępu, selekcji i pomijania. Te procesy przesiewania, odbywające się codziennie w dyskusjach dotyczących tego, co opublikować, w czym ulokować środki na marketing albo jak poprawić sylabusy studentów, jednym dziełem umożliwiają istnienie w szerokim obiegu, a inne pomijają. Z tego

¹⁰J. Fleissner, *Is Feminism a Historicism?*, „Tulsa Studies in Women's Literature” 2002, 21, nr 1, s. 45-66.

¹¹K.H. Bohrer, *The Tragic: A Question of Art, not Philosophy of History*, „New Literary History” 2010, 41, nr 1, s. 35-51.

punktu widzenia transtemporalna mobilność jest przynajmniej częściowo powiązana z instytucjonalną inercją. Cytaty generują kolejne cytaty, doktoranci uczą o tekstach, o których sami byli uczeni, kanony – czy to literackie, czy teoretyczne – reprodukują się wraz z biegiem czasu. Nawet jeśli nowe teksty przenikają do sali wykładowej, a sposoby czytania stopniowo się zmieniają, trudno wyobrazić sobie, jak mogłaby przebiegać edukacja bez elementarnego poziomu ciągłości, repetycji i przekazywania wcześniejszej wiedzy. Ale w ten sposób wzmacniam tylko to, co uważam za fundamentalne spostrzeżenia Latoura: że nie możemy, czystym aktem woli, odciąć się od wpływu przeszłości i że oddziaływanie dzieł sztuki – do tego argumentu niedługo się odwołam – jest uzależnione od ich społecznego osadzenia, a nie się mu sprzeciwia.

Co więcej, argumenty dotyczące tego, co kwalifikuje się jako „prawdziwy” kontekst, wychodzą daleko poza granice teoretycznych dyskusji w sferę monotonicznych realiów naszego nauczania. Zwłaszcza na wydziałach anglistyki przypisanie do epoki pozostaje definiującym wyznacznikiem zawodowych kompetencji i jest ogłaszane w książkach opatrzonych przypisami, na konferencjach, w których wzięło się udział, na przeprowadzonych zajęciach i w zamieszczanych ofertach pracy. Wszystko sprzysięga się w celu umocnienia idei, że oryginalne historyczne znaczenie tekstu jest jego znaczeniem istotnym i zdewaluowania pozycji badaczy, którzy przechadzają się po kilku epokach historycznych, zamiast osiedlić się w jednej. „Może epoka, twierdzi Bruce Robbins – [...] powinna być postrzegana jako rodzaj pseudoantropocentrycznej normy, która przez długi czas była przyjmowana z lenistwa. To jeden z poziomów przybliżenia, nie mniej zasadny niż jakikolwiek inny, ale i nie mniej arbitralny”¹². Robbins proponuje „gatunek” jako równie istotną kategorię, wokół której można organizować nauczanie literatury; kategorię, która jest o wiele bardziej gościnna wobec teoretyzacji transtemporalnych związków, powtórzeń i translacji. Mówiąc w skrócie, nie ma żadnego istotnego intelektualnego lub praktycznego powodu, dla którego oryginalny kontekst miałby pozostać rozstrzygającym autorytetem i sądem ostatecznej instancji.

Dzieła sztuki jako poza-ludzcy aktorzy

Wiele z moich dotychczasowych propozycji zdaje się dość zgodnych z badaniami kulturowymi uprawianymi w duchu szkoły z Birmingham i jej modelem teorii artykulacji. W obu przypadkach daje się zauważyć nieufność wobec skrótów teoretycznych, niezadowolenie z modelu wyjaśniania-jako-redukcji i mocno wyostrzony sceptycyzm co do istnienia jakiegokolwiek koniecznego związku pomiędzy estetyką a polityką, pomiędzy strukturami formalnymi a społecznymi. Co więcej, badania kulturowe w sercu swego modelu kultury sytuują akt recepcji. Z zasady, choć nie zawsze w praktyce, zachęca to do politemporalnego spojrzenia na znaczenie tekstualne jako na coś aktywnie przetwarzanego z biegiem czasu przez nowe publiczności, jednocześnie wytłumiającego siłę jednostkowej chwili wytwarzania, by uwzględnić wiele momentów recepcji. W tym świetle inscenizacja Makbeta we wczesnosiedemnastowiecznym Londynie nie może poszczycić się żadnym specjalnym pierwszeństwem czy też przywilejem w stosunku do wielokrotnego dalszego życia sztuki na scenach Nowego Jorku i New Delhi, Sydney i Singapuru. Czyż owa otwartość na multitemporalność tekstów nie rozwiązuje – za jednym zamachem – trudności, na które wskazałam? Czy nie powinniśmy aby ochoczo uchwycić się tego na nowo spluralizowanego i pojemnego kontekstualizmu, miast wciąż smęcić, mędzić i narzekać?

¹²B. Robbins, *Afterword*, „PMLA” 2007, 122, nr 5, s. 1650.

Sugeruję, że trudność z kontekstem tkwi nie tylko w powiązanim z nim tradycyjnym uprzedzeniu wobec pochodzenia historycznego, lecz również w jego milczących założeniach dotyczących sprawczości i nadzoru, jakie sterują aktami kontekstualizacji zarówno w badaniach kulturowych, jak i poza nimi. Kontekst jest częstokroć używany na dyscyplinującą modłę po to, aby pozbawić dzieło sztuki sprawczości, opróżnić je ze znaczenia oraz wpływu, aby uczynić z niego rzecz mizerną, wątlą, zubożoną. Jednym słowem, rozdmuchujemy kontekst, aby spuścić powietrze z tekstu; podczas gdy świeżo wyolbrzymione warunki społeczne dzielą i rządzą, dzieło sztuki zaczyna migotać i tracić blask. Dlaczego wytwórcom i odbiorcom kultury zapewnia się władze tak wyjątkowe, a jednostkowym tekstom tak nikłe lub żadne? Czy owe teorie rzucają jakieś światło na to, dlaczego ludzie gotowi są jechać pięćset mil, aby posłuchać zespołu grającego konkretną piosenkę albo przez całe lata głowić się na doktoracie nad jedną powieścią? Pojęcia „kapitału kulturowego”, „hegemonicznego przemysłu medialnego”, czy „wspólnot interpretacyjnych” pomocne są jedynie w wyjaśnieniu, dlaczego to właśnie ten konkretny kawałek wciąż rozbrzmiewa nam w głowach albo dlaczego to Virginia Woolf staje się przedmiotem obsesji. Wyjaśniamy zagadkę naszego przywiązania, odwołując się do ukrytych ustaleń i utajonych interesów społecznych, podczas gdy skąpimy uwagi sposobom, w jakie teksty mogą zabiegać o nasze afekty, igrać z emocjami i żywić nasze fascynacje.

Oczywiście syreni śpiew *Pani Dalloway* albo *Brown Eyed Girl* nie rozlega się próżnym echem: żadne wyjaśnienie ich powabu nie umknie licealnej koterii, która wreszcie przekonała nas o geniuszu Van Morrisona; ambitnym rodzicom, których entuzjastyczne pochwały naszych wypracowań z drugiej klasy popchnęły nas ku doktoratowi; słowniczkom zamieszczanym w „Critical Inquiry” i „Rolling Stone”, które dały nam język do wysłowienia i uzasadnienia naszych obsesji. Ale co dokładnie zyskujemy poprzez zmniejszenie liczby czynników i zależności w grze, wzmocnienie i tak już daleko sięgającej władzy „kontekstu” kosztem „tekstu” w imię jakiejś ostatecznej redukcji? Dlaczego musimy bagatelizować rolę, jaką dzieła sztuki odgrywają we własnym przetrwaniu, przymykać oczy na różnorodność dróg, którymi prześlizgują się do naszych serc i głów, na ich zmyślność w wytwarzaniu załączników?

Być może Latourowska idea poza-ludzkich aktorów jest w stanie przetrzeć szlak. Przede wszystkim, czym są aktorzy poza-ludscy? Progi spowalniające, mikroorganizmy, kubki, statki, pawiany, gazety, narratorzy niewiarygodni, mydło, jedwabne sukienki, truskawki, plany piętra, teleskopy, spisy, obrazy, koty, otwieracze do puszek. Określenie owych radykalnie nieporównywalnych zjawisk mianem aktorów w żaden sposób nie oznacza przypisywania przedmiotom nieożywionym intencji, pragnień czy celów ani też ignorowania uderzających różnic pomiędzy rzeczami, zwierzętami, tekstami i ludźmi. W owym schemacie aktorem jest wszystko, co, wprowadzając różnicę, zmienia aktualną sytuację¹³. Trzymajmy się z daleka od technologicznego i tekstualnego determinizmu – poza-ludscy aktorzy nie determinują rzeczywistości, ani też samodzielnie nie sprawiają, że coś się wydarza. A jednak, jak zauważa Latour, istnieje „wiele metafizycznych odcieni pomiędzy pełną przyczynowością a czystym nieistnieniem”, pomiędzy statusem jedyne go źródła działania a całkowitą bezwładnością i brakiem wpływu¹⁴. „Aktor” w teorii aktora-sieci nie jest autosankcjonującym się podmiotem, niez-

¹³B. Latour, *Splatając na nowo...*, s. 101.

¹⁴Tamże.

leżnym agensem, który wywołuje działania i reżyseruje zdarzenia. Jest raczej tak, że aktorzy stają się aktorami jedynie poprzez ich relacje z innymi zjawiskami, jako mediatorzy i tłumacze połączeni w rozległe konstelacje przyczyny i skutku.

A zatem poza-ludscy aktorzy pomagają zmienić sytuację; są uczestnikami łańcucha wydarzeń; pomagają kształtować wyniki i wpływają na działania. Uznanie wkładu takich aktorów oznacza omijanie – tak dalece, jak to tylko możliwe – dychotomii podmiotu i przedmiotu, natury i kultury, słowa i świata po to, aby osadzić ludzi, zwierzęta, teksty i rzeczy na tej samej płaszczyźnie ontologicznej i uznać ich współzależność. Progi spowalniające nie powstrzymają nas przed dodaniem gazu na podmiejskiej ulicy, ale ich obecność sprawia, że takie zachowanie staje się o wiele mniej prawdopodobne. Literackie narzędzie narratora niewiarygodnego zawsze może zostać przeoczone albo niezrozumiane, jednakże niezliczeni czytelnicy uczyli się na nim lektury pod włos i między wierszami. Istotność progów spowalniających i technik opowiadania bierze się z ich dystynktywnych cech, ich niewymiennych jakości – wszystkie one idą na marne, jeśli rozpuści się je w pojemniejszej teorii społecznej, jeśli będą postrzegane jedynie jako nosiciele z góry ustalonych funkcji. Jeśli jedna przyczyna służy do wyjaśnienia tysiąca różnych skutków, nie dowiadujemy się niczego na temat ich odmienności. Potraktowanie relacji pomiędzy jedwabiem i nylonem wyłącznie jako alegorii różnicy w smaku klasy wyższej i niższej – komentuje Latour, dając ukradkiem kuksańca Bourdieu – oznacza zredukowanie tych zjawisk do roli ilustracji już ustalonego schematu, pominięcie niesprecyzowanych, a zarazem fundamentalnych niuansów w kolorze, fakturze, połyskliwości i wrażeniu, które generują załączniki do tej lub innej tkaniny¹⁵. Inaczej mówiąc, jedwab i nylon nie są biernymi zapośredniczeniami, ale czynnymi mediatorami; nie stanowią jedynie kanału przekazywania ustalonych z góry znaczeń, ale w konkretny sposób owe znaczenia konfiguruje i refiguruje.

Co oznaczałoby dla badań literackich i kulturowych uznanie wierszy, obrazów, fikcyjnych bohaterów oraz narzędzi narracyjnych za aktorów¹⁶? Jak mogłoby się zmienić nasze myślenie? Oczywiście Babą Jagą jest tu estetyczny idealizm, lęk, że uznanie sprawczości tekstów popchnie nas ku otchłani uwsteczniającej religii sztuki i sprawi, że rozkwitną tysiące Bloomów¹⁷. Czy gdy zaczniemy rozmawiać o tym, że sztuka ma moc, by zmieniać nasze myślenie i uczucia, będziemy w stanie zostawić język transcendencji i ponadczasowy kanon daleko w tyle? „Każda rzeźba, obraz, danie *haute cuisine*, *techno rave* oraz powieść”, zauważa Latour, „zostały «wyjaśnione od zera» przez czynniki społeczne «ukryte za» nimi. [...] Także i tutaj, jak zawsze w takich przypadkach, niektórzy ludzie rozwścieczeni lekceważeniem «wyjaśnień społecznych» występują na przód, broniąc «wewnętrznej świętości» dzieł sztuki przed zalewem barbarzyństwa”¹⁸. Jak zaczynamy dostrzegać, z punktu widzenia teorii aktora-sieci żadna z tych perspektyw nie współgra. Chwały „tekstu” nie należy bronić, ratując go ze zniewalających szczęk „kontekstu”. Nie ma żadnej gry o sumie zerowej, w której jedna ze stron musi zostać ostatecznie zmiażdżona po to, aby

¹⁵Tamże, s. 57-58.

¹⁶Oddzielny – choć z intrygującymi podobieństwami – model sprawczości dzieł sztuki jest rozwijany przez Alfreda Gella w *Art and Agency: And Anthropological Theory* (Oxford 1998). Zob. także: adekwatne omówienie czerpiące zarówno z Gella, jak i Latoura w: Eduardo de la Fuente, *The Artwork Made Me Do It: Introduction to the New Sociology of Art*, „Thesis Eleven” 2010, 103, nr 1, s. 3-9.

¹⁷Aluzja do Harolda Blooma, którego nazwisko literalnie oznacza „kwiat” [przyp. tłum.].

¹⁸B. Latour, *Splatając na nowo...*, s. 344.

druga mogła wznieść się w glorii. Nie jesteśmy już we władzy wizji – sentymentalnej i burzącej krew, lecz beznadziejnie chybiającej celu – walki między Dawidem i Goliatem, w której wszystkie chwytły są dozwolone, i w której wiersze i obrazy dzielnie dają odpór porządkowi społecznemu, albo (jeśli skłaniamy się ku melancholii) zostają wchłonięte przez otaczające je nikczemne siły.

Nasz punkt widzenia jest więc zgoła odmienny: autonomia dzieła sztuki – o ile jako autonomię rozumiemy jego wyrazistość i wyjątkowość – nie przekreśla łączliwości, lecz sama jest powodem tworzenia i podtrzymywania powiązań. Zaczniemy od tego, że nigdy nie było czegoś takiego jak wyizolowany samowystarczalny przedmiot estetyczny, jako że każdy taki przedmiot już dawno temu zostałby zassany przez czarną dziurę zapomnienia, a nie zwrócił naszą uwagę. Dzieła sztuki mogą przetrwać i prosperować jedynie dzięki zawiązywaniu przyjaźni, tworzeniu sojuszy, przyciąganiu uczniów, stymulowaniu załączników, uczipianiu się gościnnym żywicielom. Jeśli nie mają szybko zniknąć z pola widzenia, muszą przekonać ludzi do tego, aby wieszali je na ścianach, oglądali w kinach, kupowali na Amazonie, rozkładali na czynniki pierwsze w recenzjach, omawiali z przyjaciółmi. Owe sieci przymierzy, związków i translacji są równie fundamentalne dla życia sztuki eksperymentalnej, co i bestselerowej prozy, nawet jeśli same sieci różnią się co do rodzaju, a to, co uznaje się w nich za sukces, wygląda radykalnie odmiennie.

Liczba i rozpiętość owych sieci okazuje się o wiele bardziej istotna dla przetrwania tekstu niż kwestie porozumienia ideologicznego. Jeśli ktoś jest bezkompromisowym awangardzistą, który tworzy instalacje z brudnych pieluch i figurek Marii Dziewicy, jego sojusznikiem jest nie tylko pełna uznania recenzja w „ArtForum”, ale i konserwatywny ekspert, który przywołuje jego przypadek, aby pastwić się nad kondycją sztuki współczesnej, podbijając jej widoczność i wspominalność oraz wywołując lawinę komentarzy, czas antenowy w radiu publicznym i, parę lat później, wydanie krytyczne esejów. Z powodu romantycznych obrazów samotnej subwersji łatwo zapominamy, że rozłam znika bez śladu, o ile nie jest odnotowany i uznany, to znaczy, o ile nie stanie się przedmiotem nowych załączników, powiązań i translacji pomiędzy aktorami. Aby przetrwać, dzieła muszą być towarzyskie, niezależnie od ich stosunku do „towarzystwa”. Albo zwięźlej: bez relacji nie ma negacji.

Nieodzownym elementem takiej towarzyskości – bez względu na to, jakie inne czynniki wchodzi w grę – jest sprawność dzieła w przyciąganiu czytelników lub widzów, w zabieganiu o załączniki i zachowywaniu ich. Gdy dołączamy do wijącej się w nieskończoność kolejki w kinie, gdy długo w noc pochłaniamy strona za stroną Jamesa Joyce’a albo Jamesa Pattersona, dzieje się tak, ponieważ konkretny tekst – ten a nie inny spośród niezliczonych możliwości – jakoś się dla nas liczy. Oczywiście to, jak się liczy, będzie się różniło, a modalności uznania, tak samo jak słowniki interpretacji, są mocno rozbieżne; „pytania do dyskusji” dołączone do typowej powieści dla klubu książkowego mogą wywołać ubaw po pachy na korytarzach wydziału anglistyki. Ale żaden fan, żaden entuzjasta, żaden wielbiciel – niezależnie od wykształcenia i pochodzenia klasowego – nie jest obojętny na wyjątkowość tekstu, który podziwia. I to właśnie w tym miejscu słowniki krytyczne wraz z ich naciskiem na modelowość, na abstrakcyjność i na logikę powieści realistycznej, albo poezji kobiecej, albo filmów hollywoodzkich, wykładają się przy próbie wyjaśniania praktyk dyskryminacyjnych *wewnątrz* takich grup gatunkowych, naszych wyraźnych preferencji dla pewnych tekstów kosztem innych i zaangażowania oraz namiętności, z jakimi częstokroć takich dyskryminacji się dokonuje.

„Gdy tylko posłucha się, co ludzie mówią”, zauważa Latour, „okaże się, iż sami szczegółowo wyjaśniają, dlaczego zostali głęboko *poruszeni, przywiązani* czy też ulegli *wpływowi* dzieł sztuki, które «spowodowały», iż poczuli pewne emocje”¹⁹. Dzieło Latoura jest między innymi nieustanną polemiką z nowoczesnym pragnieniem czystości: by oddzielać racjonalność od emocji, by zabezpieczać krytykę przed wiarą, by odróżniać fakty od fetyszy. W tym świetle doświadczenie dzieła sztuki – niczym Latoura przykłady języka religijnego albo mowy miłości – jest nie tylko kwestią przekazania informacji, ale również doświadczenia transformacji²⁰. Istotność tekstu nie zostaje wyczerpana w tym, co on sam ujawnia lub skrywa na temat otaczających go warunków społecznych. Jest to raczej również kwestia tego, co umożliwia on w czytelniku lub widzu – jakiego rodzaju emocje wywołuje, jakie zmiany w postrzeganiu uruchamia, jakie więzi afektywne powołuje do istnienia. Na czym miałyby polegać oddanie sprawiedliwości tym reakcjom i nietraktowanie ich jako naiwnych, elementarnych albo ułomnych? Na byciu mniej zawstydzonym tym, że coś wstrząsa lub porusza, pochłania lub oczarowuje? Wykuciu języka bliskości [*attachment*] równie intelektualnie solidnego i wyszukanego, co nasza retoryka dystansu [*detachment*]?

Jedną z możliwych konsekwencji ANT w sali wykładowej jest zatem ujęcie mniej krytyczne wobec pospolitego doświadczenia czytania – włączenie go z marginesów profesjonalnej krytyki, na których do tej pory uparcie się utrzymywało. Nie chodzi już o spoglądanie przez owe doświadczenia na ukryte prawa, które nimi rządzą, ale o przyglądanie się im wprost, by zbadać tajemnice tego, co widać wyraźnie. Rzecz jasna, uczucia mają historie, a jednostkowe odczucia wzniosłości czy zatracenia włączają się w szerszą perspektywę i ramy kulturowe, ale podkreślanie faktu, że emocje są konstruktem społecznym, częstokroć wiąże się z oznajmianiem dystansu samego krytyka i jego odporności na złudzenia innych. Czy możemy sobie wyobrazić, że godzimy się z konsekwencjami naszego przywiązania [*attachments*] do określonych przedmiotów? Czy moglibyśmy odzwyczaić się od starego odruchu ignorowania albo opróżniania owych załączników [*attachments*], który miały służyć odkryciu, raz jeszcze, podskórnych struktur, które je determinują?

Ów odruch ma tendencję do umacniania się nawet w najbardziej wyszukanych interpretacjach recepcji. Na przykład, dobrze znane pojęcie „formacji czytelniczej” u Tony’ego Bennetta dąży do tego, aby pośredniczyć pomiędzy internalistycznymi i eksternalistycznymi teoriami znaczenia, pomiędzy tekstocentrycznymi teoriami rezonansu czytelniczego i redukcijnością konwencjonalnego wyjaśnienia socjologicznego. W zamian za to Bennett kieruje uwagę na „dyskursywne i intertekstualne determinanty, które organizują i ożywiają praktykę czytania”²¹. Innymi słowy, to jak reagujemy na dzieła sztuki, nie jest określane ani przez wewnętrzne struktury tekstu, ani przez samą społeczną demografię rasy, płci kulturowej albo klasy, ale przez ramy kulturowe i słowniki interpretacyjne, które nieświadomie przyswoiliśmy. Idea formacji czytelniczej rzeczywiście uchwytuje zasadnicze aspekty mediacji, uwypuklone przez

¹⁹Tamże.

²⁰Moje poglądy w tej kwestii oparłam na artykule Thoma Dancera, *Between Knowledge and Belief: J. M. Coetzee, Gilles Deleuze and the Present of Reading* oraz książki Cristiny Visser Bruns, *Why Literature? The Value of Literary Reading and What it Means for Teaching* (New York 2011).

²¹T. Bennett, *Texts in History: The Determination of Readings and their Texts*, „The Journal of the Mid-West Modern Language Association” 1985, 18, nr 1, s. 7.

twierdzenie Bennetta, że znaczenie jest z natury relacyjne i że teksty istnieją jedynie w użyciu. Odrzucając jakiekolwiek pojęcie „tekstu jako takiego” jako ostatnie tchnienie kantowskiego idealizmu, Bennett niezłomnie obstaje przy tym, że teksty nie istnieją „uprzednio albo niezależnie od zmiennych «formacji czytelniczych», wewnątrz których zostały ukonstytuowane jako przedmioty-do-czytania”²².

A jednak, użycie strony biernej i wybór rzeczownika („przedmioty-do-czytania”) wiele mówi, akcentując wizję tekstów raczej jako czegoś, na co się oddziałuje, niż czegoś co działa. Filmy i powieści rozpuszczają się w założeniach kulturowych i modelach interpretacyjnych ich publiczności; tak, jak opisał to Bennett, zdają się nie mieć niezależnej egzystencji, wyróżniających cech, siły, własnej obecności. Marnujemy okazję, by uświadomić sobie częstokroć nieprzewidywany wpływ tekstów: piosenka w radiu, która niespodziewanie doprowadza nas do łez; ociekający krwią horror, który nawiedza nasze sny; powieść, która wreszcie przekonała nas do tego, aby zostać buddystą albo wziąć rozwód. Niczym we wspólnotach interpretacyjnych Stanleya Fisha tekst jest zredukowany do pustego ekranu, na który grupy czytelników projektują swoje wcześniejsze idee i przekonania. W rezultacie znajdujemy się w trudnym położeniu, gdy próbujemy wyjaśnić, dlaczego jakiś tekst powinien się liczyć bardziej od innego, dlaczego tak silnie odnotowujemy różnice pomiędzy poszczególnymi tekstami albo jak to możliwe, że jesteśmy pobudzeni, zaniepokojeni, zaskoczeni albo przywiezieni do działania przez takie teksty w nieoczekiwane i niełatwo wytłumaczalne sposoby. Jak przyznaje sam Bennett, kontekst przewyższa i przekracza tekst.

A jednak, skoro konteksty Bennetta same są tekstualne – mianowicie: słowniki krytyczne i ramy interpretacyjne – z trudem przychodzi zrozumienie, dlaczego tak miałyby być, dlaczego owe ramy powinny mieć wyłączną władzę określania znaczenia, podczas gdy filmom i powieściom nie przyznaje się żadnej. Dlaczego zamrażać pojedynczą relację pomiędzy figurą a tłem, przedmiotem i ramą, dlaczego nie uznać, że dzieła sztuki mogą funkcjonować zarówno jako środki poznania, jak i przedmioty do poznania, dlaczego nie zrobić miejsca dla mnogości mediatorów? Choć nie podlega dyskusji, że uczymy się lektury tekstów literackich poprzez internalizację poszczególnych słowników interpretacyjnych, na tej samej zasadzie uczymy się czytać nasze życia i nadawać im sens, odnosząc je do fikcyjnych i wyobrażonych światów. Co liczy się jako tekst, a co służy za ramę, jest bardziej zmienne i płynne niż chciałby Bennett; dzieła sztuki mieszczą się raczej w obu kategoriach, a nie w jednej; nie są jedynie przedmiotami do interpretacji, ale również punktami odniesienia i przewodnikami po interpretacji, zarówno na bardziej, jak i na mniej przewidywalne sposoby.

W rzeczywistości praktyka krytyczna samego Bennetta jest bardziej elastyczna, niż niektóre jego wypowiedzi teoretyczne mogłyby sugerować. Usunięcie sprawczości z tekstów fikcyjnych drastycznie przeszkadzałoby w zadaniu, jakie Bennett stawia przed sobą w książce pisanej wspólnie z Janet Woollacott: wyjaśnieniu, dlaczego powieści i filmy o Jamesie Bondzie osiągnęły światowy sukces, dlaczego stały się uczestnikami tak wielu sieci, przyciągając wciąż nowych pośredników, wytwarzając wciąż nowe załączniki, aż wreszcie cała planeta wydała się zasypana filmami z Bondem, książkami, reklamami, plakatami, koszulkami, za-

²²T. Bennett, J. Woollacott, *Bond and Beyond: The Political Career of a Popular Hero*, London 1987, s. 64.

bawkami i rekwizytami. Fenomen Bonda był bezdyskusyjnie kształtowany przez kaprysy recepcji; dowiadujemy się, że powieści Iana Fleminga były kojarzone w Stanach Zjednoczonych z tradycją pozbawioną sentymentów powieści kryminalnej, podczas gdy w Wielkiej Brytanii zyskiwały na popularności imperialnego thrillera szpiegowskiego. Ale takie komentarze nie wyjaśniają, dlaczego ta właśnie seria powieści zmierzała ku światowej rozpoznawalności i istotności, podczas gdy niezliczone inne powieści szpiegowskie marniały, podpierając ściany na półkach z przecenami i piętrząc się w koszach z nadwyżkami nakładu. Co takiego miały w sobie właśnie powieści o Jamesie Bondzie, że przyciągnęły tak wielu sojuszników, fanów, entuzjastów, tłumaczy, marzycieli, reklamodawców, przedsiębiorców i parodystów? Z pewnością ich obecność wprowadziła zmianę; przyciągnęły współaktorów; sprawiły, że coś się wreszcie stało.

Co więcej, Latourowski model aktora poza-ludzkiego nie zakłada żadnej koniecznej jednostki skali, rozmiaru albo złożoności. Zawiera nie tylko poszczególne powieści czy filmy, ale także postaci, mechanizmy fabularne, kinematografię, style literackie i inne narzędzia formalne, które wykraczają poza granice swoich tekstów macierzystych po to, by przyciągać sojuszników, generować załączniki, uruchamiać translacje oraz inspirować kopie, spin-offy i klony. Innymi słowy, jesteśmy daleko od estetyzmu, w którym dzieła sztuki są cnotliwie odizolowane od zgiełku świata, a ich poszczególne części odnoszą się tylko do siebie nawzajem. Powab tekstów Fleminga, według wiarygodnej hipotezy Bennetta i Woolacott, miał wiele wspólnego z kreacją charyzmatycznego bohatera, który z łatwością wędrował pomiędzy różnorodnymi mediami, czasami i przestrzeniami oraz był zdolny do przystosowania się do interesów i emocji różnorodnych publiczności. Postaci z bardziej elitarnych środowisk mogą być równie pełne życia, uruchamiając nowe połączenia wraz z podróżami w przestrzeni i czasie: pomyślmy o światowych obchodach Bloomsday albo życiu pośmiertnym Emmy Bovary jako o wciąż ważnym próbie dla określonego rodzaju czytelnika.

Oczywiście większość fikcyjnych bohaterów rodzi się tylko po to, aby przeminąć w niemal niestosownym pośpiechu. Franco Moretti w artykule *Rzeźnia literatury* (*The Slaughterhouse of Literature*) przywołuje opuszczone obszary literackiego cmentarzyska: nawet jeśli niektóre dzieła okazują się niezwykle żywotne, przeskakując czas i przestrzeń, zasadniczą większość szybko tracimy z pola widzenia – dziewięćdziesiąt dziewięć i pół procent, według Morettiego, nawet we względnie powściągliwym środowisku wydawniczym wiktoriańskiej Anglii. Dlaczego niektóre teksty żyją dalej, a tak wiele przepada? Według Morettiego odpowiedź tkwi w sile formy. Śledząc przemiany powieści detektywistycznej, przekonuje, że wynalazek pewnego narzędzia formalnego – mianowicie: techniki wskazówki – pomaga wyjaśnić długowieczność Sherlocka Holmesa i szybkie starzenie się większości jego fikcyjnych rówieśników²³. Wskazówka, posługując się terminologią Latoura, funkcjonowała jako aktor, a powody przetrwania Holmesa nie były ani arbitralne, ani czysto ideologiczne (Arthur Conan Doyle był apologetą patriarchalnej racjonalności, ale było nimi również wielu jego rodaków, których dzieła przepadły bez śladu). Niezależnie od tego, czy nasza próbka składa się ze sztuk renesansowych, modernistycznych wierszy czy hollywoodzkich hitów, pewne przykłady okażą się bardziej niż inne mobilne, przenośne i dające się przystosować do interesów różnych publiczności.

²³F. Moretti, *The Slaughterhouse of Literature*, „Modern Language Quarterly” 2000, 61, nr 1, s. 207-227.

A jednak również i struktura społeczna, siła nabywcza oraz przekonania publiczności są dla równania bardziej kluczowe niż Moretti jest gotów to uznać. Mimo wszystko, formalne właściwości tekstu nie są w stanie samodzielnie zdecydować o jego ponadczasowym zasięgu i określić go, jest on bowiem zależny także od kaprysów i kontyngentności jego relacji z wieloma innymi aktorami – ludźmi, innymi tekstami, instytucjami. Teksty literackie stają się modne i wychodzą z mody; to, co kiedyś było nieodzowne, dziś zdaje się przestarzałe i już niemodne, a dzieła przeoczone w chwili pierwodruku mogą zyskać intensywne, wręcz frenetyczne, dalsze życie. Powody owych przesunięć są tyleż tematyczne oraz polityczne, co i formalne; to, że akcje Hemingwaya spadają, a Kate Chopin systematycznie zdobywa rozpoznawalność i prestiż, z trudem daje się wytłumaczyć jedynie za pomocą samych mechanizmów literackich. Teksty nie działają samodzielnie, ale zawsze wraz z niezliczonymi innymi, częstokroć nieprzewidywalnymi współaktorami.

Wnioski

Jak sugeruję, przetrwanie konsekwencji tego pomysłu wymaga odejścia od bardziej oswojonych sposobów przydzielania – przy użyciu rozróżnienia tekst/kontekst – sprawczości i władzy. Oczywiście jedną z możliwości byłoby nie porzucanie tego rozróżnienia, lecz przededefiniowanie go, sprawienie, by pojęcie kontekstu stało się bardziej apetyczne. Obstawiam jednak, że bezlitosna presja wcześniejszych użyć kontekstu, prawdopodobnie nakłoni nas do powrotu do znanych sposobów myślenia: pojemnik *versus* zawartość, przymus *versus* opór. Na tym polegała widoczna na poprzednich stronach podejrzliwość wobec przekonania, że studiowane teksty są trwale wpłątane w oszalańczenie, przymuszanie i oszukiwanie czytelników. W takich scenariuszach teksty jedną ręką hojnie obdarza się mocami supermana, tylko po to, by drugą natychmiast im je odebrać. Powieść zostaje oskarżona i uznana za winną produkcji potulnych podmiotów burżuazji, ale owo osiągnięcie, od którego opada szczeka – tak nadzwyczajne, jeśli tylko jest prawdziwe! – okazuje się jedynie marnym odbiciem systemów władzy, które zza kurtyny pociągają za sznurki, tajemnych sił kontekstualnych, które całkowicie determinują, same nie podlegając determinacji. W takich scenariuszach teksty wychodzą nie na czynnych mediatorów, ale raczej na bierne zapośredniczenia, służalczych giermków, najemników gotowych na każde skinienie i wezwanie ich tajemniczych, wszechmocnych i wszystko widzących panów²⁴.

Jednakowoż niedostatki tego scenariusza nie powinny powieść nas w ramiona równie lubianego idiomu subwersji, oporu, negacji, transgresji i zerwania. Jak przekonuję, dzieła literackie nie są aktorami w owym szorstkim, indywidualistycznym sensie, nie są samotnymi buntownikami walczącymi na arenie z nieprzejezanymi siłami kontekstowego *status quo*. Jeśli wprowadzają różnicę, dokonują tego jedynie jako współzależni współaktorzy wpłątani w różnobarwną sieć załączników i powiązań. Siłę i witalność czerpią ze swych sojuszy; „Emancypacja”, zauważa Latour, „nie oznacza [...] «wolny od więzi», ale «dobrze-połączony»”²⁵. Pociąg teorii do retoryki marginalności i negatywności nie pozwala nam dostrzec, że towarzyskość tekstu – to znaczy jego osadzenie w licznych sieciach i jego poleganie na wielu mediatorach – nie jest wyczerpywaniem, umniejszaniem ani przejmowaniem jego sprawczości, ale jej koniecznym

²⁴Powinnam zwrócić uwagę, że odrzucenie takiego scenariusza nie powstrzymuje nas przed sprzeciwianiem się temu, co tekst mówi, czy to na płaszczyźnie politycznej, czy jakiegokolwiek innej, a jedynie przed umacnianiem naszych roszczeń poprzez opieranie ich na określonej ontologii fikcji albo teologii władzy.

²⁵B. Latour, *Splatając na nowo...*, s. 318.

warunkiem. Dzieła, które studiujemy i których uczymy – włączając w to najbardziej antynomiczne teksty Becketta i Blanchota, Brechta i Butler – nigdy nie znalazłyby się w polu naszej uwagi, gdyby nie wkład niezliczonych współaktorów: wydawców, reklamodawców, krytyków, kapituł nagród, recenzji, rekomendacji przekazywanych drogą ustną, decyzji wydziałowych, sylabusów starych, sylabusów nowych, podręczników i antologii, zmieniających się smaków krytycznych i akademickich słowników, wreszcie załączników i pragnień nas samych i naszych studentów. Z pewnością niektórzy z tych mediatorów okażą się bardziej pomocni, atrakcyjni, hojni i będą darzyć swe przedmioty większym szacunkiem niż inni, jednak fakt mediacji nie jest godnym ubolewania popadnięciem we współudział albo zмовę, ale fundamentalnym warunkiem koniecznym, by być znanym. Dzieła literackie i krytyczne, które nie byłyby kupowane, czytane, recenzowane, nauczane, gniłyby w limbo – na zawsze niewidzialne i bezsilne.

Tymczasem nasze konwencjonalne modele kontekstu zgarniają owe wielokierunkowe wiązania do przypominających trumny pojemników zwanych epokami. Zamiast mrowia zmierzających ku sobie aktorów wyobrażamy sobie nieruchomy obiekt tekstualny, zamknięty w ramie kontekstualnej, która wszystko determinuje. Dzieło literackie zastygłe w czasie i przestrzeni zostaje pozbawione owej mobilności, dzięki której możemy w ogóle go doświadczyć. Nadziane na szpilkę naszych kategorii i współrzędnych historycznych, istnieje jedynie jako przedmiot-do-wyjaśniania, a nie współaktor i współtwórca relacji, stosunków i załączników. Oczywiście wszystko, co zostało do tej pory powiedziane, podkreśla niemożność prostego obalenia, przekroczenia czy unieważnienia kategorii należących do naszej własnej historii intelektualnej. Pojęcie kontekstu samo jest aktorem, który cieszył się nadzwyczaj długą i udaną karierą. Ale jak mogłoby się zmienić nasze myślenie, gdybyśmy, a z pewnością możemy tak zrobić, tymczasowo zawiesili kontekst, gdybyśmy nakierowali się na zadawanie innych pytań i głowienie się nad problemami innego rodzaju?

przeł. Krzysztof Hoffmann i Weronika Szwebs

SŁOWA KLUCZOWE:

hermeneutyka podejrzeń

BRUNO LATOUR

ABSTRAKT:

Niniejszy artykuł czerpie z prac Bruno Latoura, aby zakwestionować konwencjonalne metody „historyczacji” i „kontekstualizacji” dzieł sztuki. Zwyczajowo za kontekst uznaje się oryginalny kontekst historyczny, a akt historyczacji tekstu polega na połączeniu go z innymi tekstami i zdarzeniami wewnątrz tego samego odcinka czasu. W artykule przekonuję, że takie podejście historystyczne nie jest w stanie wyjaśnić transtemporalnych ruchów tekstów, ich zdolności do rezonowania w różnych okresach i sposobów, na jakie do nas dzisiaj przemawiają. Co więcej, tradycyjne modele kontekstu i jego korelatów (społeczeństwa, władzy, ideologii, itp.) zwykle pomniejszają lub jawnie negują sprawczość dzieł sztuki. Co by się stało, gdybyśmy pomyśleli o owych dziełach jako pozaludzkich aktorach, którzy zmieniają aktualną sytuację, wprowadzając różnicę? Takie podejście wymaga od nas rozpoznania specyfiki dzieł sztuki oraz ich towarzyskości i światowości. Dzieła sztuki nie są heroicznymi aktorami zaangażowanymi w nieskończony sprzeciw, subwersję i opór; są raczej współzależnymi współaktorami zanurzonymi w sieć różnorodnych załączników i powiązań, które pozwalają im przetrwać.

historyzm krytyczny

kontekst

NOTA O AUTORZE:

Rita Felski zajmuje stanowisko William R. Kenan Jr. Professor of English na University of Virginia. Jest redaktorką *New Literary History*. W swych badaniach intensywnie zajmuje się teorią literatury i estetyką, modernizmem i postmodernizmem, teorią feministyczną i studiami kulturowymi. Jej najnowsze książki to *Uses of Literature* (2008; wyd. polskie *Literatura w użyciu*, 2016), *The Limits of Critique* (2015) oraz *Critique and Postcritique* (2017). Aktualnie pracuje nad książką o załącznikach (*attachments*) do dzieł sztuki. Zajmuje również stanowisko Niels Bohr Professor na University of Southern Denmark, gdzie kieruje projektem badawczym o „Literaturze w użyciu”. |

Splątane obiekty

Anna Kałuża

Mniej więcej w tym samym czasie – pod koniec lat pięćdziesiątych XX wieku – europejscy i amerykańscy artyści na niespotykaną do tej pory skalę zaczęli stosować chwyt powtórzenia. Popartowi twórcy wykorzystywali techniki powielania, multiplikowania, zwielokrotniania przemysłowych i popkulturowych wizerunków; sytuacioniści wzywali do przechwytywania wszystkiego, w czym objawia się nowa, spektakularna ekonomia; sztuka krytycznych zawłaszczeń usiłowała przekierować swój kapitał symboliczny w kierunku konstruktywnej zmiany społecznej. Poprzednicy takich pomysłów kryją się wśród ruchów dada i surrealistów – to m.in. *ready mades* czy „obiekty znalezione” stanowią punkt wyjścia takich przedsięwzięć artystycznych. Do zwiększonej popularności chwytów powtórzeniowych (recyklingu, apropiacji, ekspropriacji, zapożyczeń) przyczyniły się zapewne zmiany technologiczno-gospodarcze. One z kolei przyspieszyły artystyczne decyzje zmierzania się z ideą „czystości medium”, ustanowioną przez amerykańskich krytyków jako norma dla sztuki modernistycznej. Można więc powiedzieć, że to wtedy – w końcówce lat pięćdziesiątych – artyści odkryli po raz kolejny swój udział w „brutalnej manipulacji źródłami”¹ i na różne sposoby ten udział podtrzymali.

O ile bowiem sytuacioniści i artyści związani ze sztuką krytyki instytucji utrzymywali, że powtórzenie/przechwycenie jest gestem krytycznym – nakierowanym na zmianę aparatu władzy (instytucji sztuki, jak i instytucji państwa) i dążącym do dezintegracji spektaklu, o tyle popartowcy – jak wiadomo – rozchwiewali możliwe sensy takich strategii. Kłopoty z ideologiczno-politycznym oznaczeniem obiektów, które z powtórzeniowych chwytów czynią swoje zasadnicze *modus operandi*, sięgnęły zenitu, gdy trzeba było obmyślać, co takiego do powie-

¹ Choć oczywiście początków takiego myślenia szukać trzeba wcześniej; McKenzie Wark pisze w tej perspektywie o Gustawie Courbecie jako sytuacioniście *avant la lettre*, cytując T.J. Clarka: „Zamiast pastiszu – pewność, że uda się uporać z historią: uchwycenia tego, co fundamentalne [...], pozbycie się detali, połączenie w jednym obrazie zupełnie różnych stylów, świadomość tego, co trzeba naśladować, co parafrazować, a co wymyślić”, McKenzie Wark, *Spektakl dezintegracji. Sytuacionistyczne drogi wyjścia z XX wieku*, przeł. K. Makaruk, Warszawa 2014, s. 56.

dzenia mają w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych artyści spod znaku postkonceptualizmu, postminimalizmu czy postekspresjonizmu. Najlepszym przykładem tego typu kłopotów – czy tylko interpretacyjnych? – jest twórczość Jeffa Koonsa: przez jednych (m.in. Johna C. Welchmana) uważanego za ironistę, przez innych (m.in. Hala Fostera) – za cynika². Podobnie bywa – by przywołać zupełnie inne koncepcje artystyczne – z twórczością Ewy Hesse i jej gestem powtórzenia minimalistycznych strategii i nawiązania do *action painting*. Arthur C. Danto sądzi, że artystka nie tyle powtarza, ile udaje, że powtarza. Jego zdaniem, jest ona zdystansowana zarówno do tego, co powtarza, jak i do samej strategii powtórzenia³. Postekspresjonizm m.in. malarza Anselma Kiefera skłania do pytań o to, czy jego apokaliptyczne obrazy wzmacniają nostalgię za wielkością Niemiec czy raczej pokazują konsekwencje „snów o potędze”; postkonceptualizm m.in. australijskiego fotografa Jeffa Walla, włączając jego light-boxes w pracę pozor, choć dobrze wybrzmiewa z opowieściami o postprawdzie, to nadal wzbudza niepokój u tych, którzy usiłują wyznaczyć granicę między prawdą a jej nadmiarem lub brakiem; wreszcie – postkonceptualne obiekty polityczne Damiena Hirscha naznaczają ambiwalencją zysku zaangażowanie sztuki w politykę. To tylko wybrane przykłady ze świata sztuki, które – korzystając m.in. z techniki zawłaszczeń – komplikują własny status oraz na nowo próbują ustanowić relacje z tzw. otoczeniem, kontekstami czy środowiskami. Takich przykładów znajdziemy bez liku – zwłaszcza w sztuce postmedialnej. W czasie „nadmiaru” produkcji artystycznej autorzy wolą wymyślać nowe użytki z już istniejących obiektów, niż tworzyć nowe. Dlatego refleksja nad podejściem do obiektów skonstruowanych na „powtórzeniu-przechwyceniu”⁴ wydaje mi się szczególnie interesująca i potrzebna.

Zawsze, gdy w grę wchodzi powtórzenie (chwytu, strategii, zamysłu) pojawia się problem jego znaczenia i znaczenia efektu, jaki ono wywołuje. Sztuka powtórzeniowa wikła nas w procesy licznych zapośredniczeń, które sprawiają, że zwodnicza ambiwalencja obiektu (będąca efektem działania iluzji estetycznej) nasila się jeszcze bardziej i wydaje się, że – aby ją zmaterializować w postaci powtórzenia interpretacyjnego – powinniśmy zastosować *close reading*. Ale zarazem nic bardziej nie uświadamia nam pułapek idealizmu estetycznego niż obiekty tworzone w ramach tej strategii – zaprzeczające sobie samym jako gotowym i skończonym dziełom. Strategie przechwycen, zawłaszczeń i powieleń przekonują, że nie istnieje wartość artystyczna sama w sobie i w oderwaniu od miejsca wystawiania/kontekstu. Dlatego wydaje mi się, że właśnie takie obiekty w szczególny sposób każą przyjrzeć się praktykom interpretacyjnym – nie poddają się one interpretacji, która zamyka je w ramach myślenia o izolacyjnej (samowystarczalnej) autonomii obiektu, ani interpretacji, która punkt ciężkości przesuwają na procesy, uznając kontekst i relacyjność za ważniejsze niż „gotowe” obiekty i ich wewnętrzne układy. Z kolei stawką interpretacyjnego powtórzenia jest określenie skali porażki sztuki w rozpoznawaniu swoich wrogów.

² Zob. J.C. Welchmann, *Introduction. Global Nets: Appropriation and Postmodernity*, [w:] tegoż, *Art after Appropriation. Essays on Art in the 1990s*, San Diego 2001, s. 39. Zob. także J.C. Welchmann, *Postappropriation in the Work of Cody Hyun Choi* 1998, [w:] tegoż, *Art after Appropriation...*, s. 245-262.

³ Zob. A.C. Danto, *The Art World Revisited: Comedies of Similarity*, [w:] tegoż, *Beyond the Brillo Box. The Visual Arts in Post-Historical Perspective*, Berkeley-Los Angeles-London 1992, s. 43-44.

⁴ Świadczy o tym kariera kategorii apropiacji (zawłaszczenia, przechwycenia). Zob. m.in. *Appropriation*, red. D. Evans, London-Cambridge 2009; J.O. Young, *Cultural Appropriation and the Arts*, Malden 2010; N. Bourriaud, *Postproduction. Culture as Screenplay: how Art Reprograms The World*, przeł. J. Herman, New York 2002. W literaturze odpowiednikiem takiego myślenia byłby np. *conceptual writing* Kennetha Goldsmitha.

|.

Z powtórzeniem (przechwytywaniem) nieczęsto było po drodze polskim poetom i poetkom. Poeci i poetki – nawet (neo)awangardowi – jeśli korzystali ze strategii przechwycenia, to najczęściej po to, by wzmocnić realistyczny lub krytyczny tryb wiersza. Białoszewski powtarza to, co słyszał (nasłuch), ale tak, by nie rozregulowało to mimetycznej możliwości utrwalenia zapisu „na gorąco”, nowofalowe wiersze powtarzają polityczne hasła i propagandowe odezwy, dbając o to, by nikt nie miał wątpliwości, jak rozumieć te interwencje w oficjalną polityczność. Gdy Czesław Miłosz wprowadza litewski język i obrazy codzienności z czasów (nie tylko) przedwojennego Wilna do *Miasta bez imienia*, to świadczyć one mają na rzecz dokumentalno-historycznej prawdy (by nikt nie miał wątpliwości, wymowę poematu wzmocniono przypisami). Witold Wirpsza w *Komentarzach do fotografii „The Family of man”* przechwytuje podpisy pod zdjęciami z wystawy Edwarda Steichena, ale zarówno kopie tych zdjęć, jak i podpisy pod nimi wytwarzają autonomiczną sferę zamiast sfery wymiany. Funkcjonują raczej jako cytaty niż przechwycenia, bo role i pozycje przejętych tekstów nie zostają zmienione lub zmienione nieznacznie w kulturowym continuum. Ich kontekst macierzysty, stając się historycznym kontrapunktem dla zdań poety, ustawiony jest bez wątpienia jako negatywne tło. I ten właśnie niebudzący wątpliwości charakter relacji między kopiami zdjęć a tekstami poetyckimi czyni z *Komentarzy do fotografii „Family of man”* wyłącznie kontrodpowiedź budowaną na tych samych zasadach, na jakich skomponował swoją wystawę *Family of man* Edward Steichen w 1955 roku.

Niewiele przykładów przechwyceń znajdziemy przed rokiem 1989 – owszem, powtórzenie służy wierszom: nadaje im plastyczność, nasila rytmiczność, a nawet muzyczność, ale gdy pochodzi ze sfery publiczno-politycznej traktowane jest jak obce ciało. Tłumaczyć to można tym, że w polskiej tradycji szczególnie długo ceniono niepowtarzalny, własny, idiomatyczny głos poety/poetki. Myśl, że najwartościowsza jest poezja wynajdująca dla siebie oryginalny kod, przekształcający język polski, zaowocowała tym, że utwór poetycki interpretowano najchętniej w ramach jednej koncepcji – stawiającej na estetyczno-ideologiczną autonomię wiersza i pozbawiającą go kontekstu innego niż literacko-historyczny. Praktyki lekturowe stosowane w poezji szczególnie uprzywilejowują pojedyncze teksty, a jeśli już dostrzega się układy, w jakie wiersze wchodzi z innymi wierszami, to najporęczniejszą metaforą, używaną by skonceptualizować ten układ, staje się zazwyczaj rodzina: z centralnym wierszem, wzorcowym i mistrzowskim, umieszczonym w przeszłości i formalizującym inne, w tym horyzoncie odczytania zależne od niego, ekspresje, obrazy, mikronarracje.

Od jakiegoś jednak czasu poetki i poeci korzystają ze strategii przechwycenia, która umożliwia wyjście poza wiersz rozumiany jako własność podmiotu nastawionego na podkreślanie swojej indywidualności. Daje też szansę na potraktowanie zależności od przodka-ojca-wiersza jako nieistotnej, ale zarazem ustanawia wiele innych relacji, które decydują o polu możliwości, z jakich wyłania się coś, co nazwiemy „znaczącą wypowiedzią”. Jeśli przyjrzymy się takim właśnie realizacjom poetyckim, które ze strategii przechwycenia czynią zasadniczy gest, to przekonamy się, że stają się one czymś w rodzaju sztuki kontekstowej. Jej dobrym przykładem są niektóre wiersze Bohdana Zadury. Niemal „ściągać” napisy z murów czy przepisując telewizyjno-medialne doniesienia, poeta często ogranicza się do odnalezienia dla nich innego sąsiedztwa niż uliczne budynki

i place⁵. Na popartowych przechwyceniach oparte były także książki Jasia Kapeli (*Reklama i Życie na gorąco*). Niewątpliwie najwięcej do tej pory miał do powiedzenia w związku ze strategią przechwycenia Darek Foks. Każda z jego opartych na tym chwycie książek (*Co robi łączniczka?*, *Kebab Meister*, *Rozmowy z głuchym psem*, *Historia kina polskiego*) ustanawia sama dla siebie reguły. Najczęściej jednak to kadry z filmu padają łupem artystycznych działań Foksa. Serialność wielu jego form uniemożliwia skupienie na pojedynczych wierszach – żeby je rozumieć trzeba analizę skoncentrować na książce-obiekcie, nie na poszczególnych formach. Pojedyncze formy analizowane osobno nic nam nie powiedzą. Warto pamiętać także, że wypowiedź Foksa wyłania się, by tak rzec, z poligamii chwytów: przechwycenie sprzęga się z czymś, co można nazwać za Jeffem Wallem przesłonięciami medium, a poruszenia „drobniejszych” figur retorycznych (m.in. metafory, przerzutni, alegorii) nie mają w tych tekstach zbyt wiele do roboty. Trzeba też wziąć pod uwagę to, że seria nie tłumaczy sama siebie – dopiero znalezienie dla niej sąsiedztwa w postaci innych serii artystycznych przynosi ciekawe efekty interpretacyjne. Jeśli będziemy konsekwentnie obstawać przy *close reading*, w lekturze Foksa czekają nas same rozczarowania. Dostrzegać będziemy tylko fragmenty zamiast pola możliwości (ekonomiczno-polityczno-estetycznych), które pozwoliło na uczynienie widocznym takiego a nie innego obiektu. Prześlępimy też praktyki, które umożliwiły wprowadzenie różnicujących rozgraniczeń między artystycznym a nieartystycznym, politycznie znaczącym i nieznaczącym, uznając, że takie rozróżnienie jest czymś oczywistym i neutralnym. Nie tyle stracimy przyjemność lektury, ile możliwość oceny wypowiedzi artystycznej jako istotnej lub nieistotnej w danym czasie.

||.

O tym wszystkim warto pamiętać, czytając niektóre książki/wiersze lub rozpatrując twórczość takich autorek, jak Kira Pietrek, Marta Podgórnik czy Kamila Janiak. Wydaje się, że poeci i poetki roczników „młodszych” od Foksa jeszcze chętniej sięgają po powtórzenie-przechwycenie. W związku z tym niektóre ich książki lub wiersze stanowią dogodny materiał do sprawdzenia tego, czym są dobrodziejstwo i przekleństwo *close reading*. Przyjrzyjmy się uważnie tym trzem realizacjom.

Najłatwiej zauważyć strategię przechwyty w poezji Kiry Pietrek. Poetka wykorzystuje języki o wyraźnie określonym pochodzeniu: biurokratyczno-korporacyjnym, państwowo-urzędowym, edukacyjnym, medialnym. Są to języki nadzorujące, kontrolujące, definiujące aktualny obraz rzeczywistości – zawsze mocne, władcze.

⁵ O sztuce kontekstowej można mówić także w przypadku poezji Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego. Ten autor nie włącza do swoich wierszy żadnych społeczno-medialnych fraz, ale nieustannie powtarzając siebie samego, uniemożliwia wyznaczenie granic wiersza i zmusza do przekroczenia lektur skoncentrowanych na pojedynczych tekstach. Prekursorem tego typu strategii byłby, jak sądzę, Tadeusz Różewicz, a także – w węższym zakresie – Jarosław Marek Rymkiewicz. To autorzy, zwłaszcza Różewicz, którzy w imię udowodnienia teologiczno-metafizycznego braku w świecie doczesnym rozwijają serie, cykle – rzadziej piszą pojedyncze wiersze. Każda taka seria odsyła do nieobecnej i niemożliwej do uobecnienia „Całości”. Książki Foksa (m.in. *Rozmowa z głuchym psem*) czy Piotra Przybyły (*Apokalipsa. After party*) oparte są na zupełnie innym myśleniu o genezie znaczeń: nie pochodzą one z jakiegoś porządku transcendentno-metafizycznego, ale materialno-konkretnego i historycznego.

W tekście o inc. „wpływ środków chemicznych” ze zbioru *Język korzyści* Pietrek komponuje coś w rodzaju studium przypadków (kontroli), opartych na materiale źródłowym. Poszczególne części jej tekstu oddzielone cyframi pełnią funkcje serii: ich związki ustala urzędowo-kancelaryjny styl przepisów, rozporządzeń, ankiet i dokumentów, społecznych badań i analiz. I tak na przykład w trzeciej serii czytamy: „wpływ architektury i otoczenia mieszkalnego / na zachowanie człowieka i na rozwój / społeczności architektura a dobór naturalny / obszerna praca z badaniami / na różnych terenach / w różnych kręgach kulturowych”. Czwarta seria w porównaniu z poprzednią – choć i na nią składają się sygnały abstrakcyjno-bezosobowego języka – poluzowuje formę: „wpływ tworzywa na zachowanie się człowieka / tworzywo z jakiego wykonane są przedmioty / jakimi jesteśmy otoczeni”. Kończącym dopowiedzeniem „jakimi jesteśmy otoczeni” Pietrek niewątpliwie poszerza skalę możliwości komunikacyjnych swojego tekstu, wprowadzając znaki niesyntetycznej mowy, wyraźne odniesienie do świata ludzkiego. Owo „jesteśmy” brzmi inaczej niż alienujący nas język formularny. Czy ta różnica byłaby zatem stawką, o którą gra wiersz Pietrek? Czy byłby to ten retoryczny węzeł, który niesie najwięcej informacji o znaczeniu wiersza? Czy właśnie do tego miejsca powinniśmy przykładać największą wagę? Kolejne serie nie rozstrzygają tych wątpliwości i nawet jeśli uznamy czasownik „jesteśmy” za wskaźnik ledwo wyłaniającej się różnicy zaznaczającej nasz związek ze światem, decyzja ta będzie wynikała z naszego przywiązania do pewnych ideologii, a nie ze wskazówek wiersza. Będzie to nasze przywiązanie do języka, który (gramatycznie) próbuje zaświadczyć o podmiocie wypowiedzi.

Piąta seria tekstu jest najkrótsza i najbardziej wyrazista: „życie niewidomych / w dobie kultury wzrokocentrycznej”. Można się tu zastanawiać, czy według Pietrek „życie niewidomych” stanie się przedmiotem badań materialno-finansowych, polegających na procedurach porównania, badania wpływu i analiz – takich samych procedurach, jakim poddawane mają być w kolejnych seriach utworu wydarzenia kulturalne („kto i dlaczego / stoi za organizacją kto na tym zyskuje / kto na tym traci / ilu zatrudnia się ludzi ilu zwalnia”), instytucje edukacyjne oraz wpływ środków chemicznych na twórczość człowieka czy procesy bogacenia się artystów. Na ile potencjalna analiza „życia niewidomych w kulturze wzrokocentrycznej” decyduje o charakterze relacji z innymi wspomnianymi tu biurokratycznymi analizami: ujawnia ich abstrakcyjność, wykazuje ich ograniczony zakres, sygnalizuje potrzebę rozleglejszych badań czy wręcz przeciwnie – ujawnia ich panoptyczny cel?

W finałowej, dziewiątej serii Pietrek zmienia neutralno-sprawozdawczy styl na abstrakcyjno-zaangażowany. Nie budzi on wątpliwości co do akceptowanych wartości i krytykowanych procesów: „proces alienacji / mięsożernych ludzi od zjadanego zwierzęcia / wychowanie proces przejścia na wegetarianizm / zmiany w zachowaniu człowieka // kultura morderstwa / opakowanie trupa w bułkę w kizkę zatarcie śladów zbrodni / współczucie wobec zwierzęcia / status pomiędzy człowiekiem a rzeczą (a ryby? robaki?) / uosobienie czy osoba język bajek dwulicowa socjalizacja / kanibalizm w kulturze / wieś miasto / pets udomowione zwierzęta / chów rzeźny tuczenie rozmnażanie śmierć / filmy przyrodnicze ekran / zwierzęcość człowieka autodefinicje / słownik hodowca klient / wierzenia religijne / wegetarianie”. Równoważnikowe formy języka, wyjściowe dla obserwacji ludzkich zachowań (ich zmian, utrwań, wpływu na inne istoty, obiekty i materie), tworzą tu niemal konceptualne serie – dematerializują realne obiekty, wytwarzając strukturę pojęciowego imaginarium, które może rozwinąć się w sku-

teczne narzędzia wdrażanej dzięki nim polityki. Co w tym wierszu podlega interpretacji, co wartościowaniu i czy można te procesy oddzielić?⁶

Teksty-hasła, które wybiera Pietrek dobrze znamy, wyznaczają przecież ramy naszej codzienności, naszej pracy, edukacji itp. Są narzędziami finansowej i biopolitycznej kontroli. Na czym miałyby polegać interpretacja ich montażu w seryjne ciągi? Czy na pytaniu, jak to się dzieje, że tego typu teksty pracują na rzecz poezji? A jeśli tak – to na rzecz jakiego rozumienia poezji? Czy może interpretacja polegać miałyby tu na ponownej uważnej, szczegółowej, bliskiej lekturze zdań, które wyznaczają zasady naszego świata, ale stały się przezroczyste? Poezja Pietrek działałaby tu w imię estetycznej zasady uwidoczniania tego, co – jako ramowe dla danej społeczności – dystrybuuje tożsamościowe pozycje jej członków i jest odpowiedzialne za ustanawianie hierarchii. Nakazywałaby przyjrzeć się znakom ustalającym i utrwalającym warunki naszego istnienia. A może w ramach praktyki interpretacyjnej trzeba zadać pytanie o to, czemu służy wyeksponowanie przez Pietrek tego typu komunikatu i jaki jest jego status: prześmiewczo-parodyjny? dokumentacyjno-sprawozdawczy?

Tak czy inaczej, musimy wyjść poza *close reading*, żeby pisarskim działaniom Pietrek nadać wartość i znaczenie. Wymagają one bowiem odwołania do kultury, która nie opiera się już na tradycyjnie estetycznych (i zinstytucjonalizowanych) zachowaniach wobec artefaktu (bezinteresowność, kontemplacja czy podziw dla stworzonego obiektu), będących reakcją na właściwości danego obiektu, ale na zachowaniach podających w wątpliwość możliwość i sensowość zaistnienia tego typu obiektów. Wiersz Pietrek zachowuje „współczynnik sztuki”⁷, ale przenosi jej ciężar na raporty, dokumentacje czy ankiety, próbując rozciągnąć swoje artystyczne kompetencje na inne dziedziny życia. Trudno byłoby wskazywać właściwości wiersza Pietrek, które mogłyby zostać poddane interpretacji (poszukującej logiki sensu pod powierzchnią dosłowności) i oszacowaniu. Bliskie czytanie zorientowane wyłącznie na środki retoryczne (pracę napięć wewnątrzjęzykowych), które są rozumiane jako wytworzone specjalnie na okazję dla tego wiersza i dla jego „wspaniałości” czy produktywności, zapoznaje wiele z tego, co wiersz sam przekazuje, czyli własną nie-autonomiczność, uzależnienie od rozmaitych kanałów dystrybucji, praktyk dyskursywnych i symbolicznych. Nie chodzi o intertekstualność i możliwość powierzenia interpretacji szeroko rozumianej poetyce: chodzi o myślenie o artystyczności, która inkorporuje aktualne warunki wytwarzania obiektów i o taki jej komentarz, który uwzględnia – by tak rzec – potencjalną wielobytność wytworzonych obiektów czy relacji. Mogą stać się one zarówno towarami, produktami, markami czy dziełami tzw. sztuki. I to interpretacja decyduje także o tym, czym się w danym czasie staną.

⁶ Z podobnymi pytaniami musimy się zmierzyć, czytając inne wiersze Kiry Pietrek, takie jak: *konstytucja*, tekst o inc. „główne zadania unesco” czy tekst o inc. „na świecie jest 200 mln bezrobotnych”. *Konstytucja* – na przykład – to „przechwycenie” fraz z najważniejszego aktu prawnego państwa: „rzeczpospolita polska stwarza warunki równego dostępu do dóbr kultury” czy „ochrona środowiska jest obowiązkiem władz publicznych”. Cały wiersz to przepisane frazy z konstytucji. Na czym miałyby tu polegać interpretacja wiersza, skoro żaden jego fragment nie został „wymyślony” przez autorkę?

⁷ Termin Stephena Wrighta.

Opisywanie wiersza Pietrek jako autonomicznego układu celowych elementów i niedostrzeganie eksperymentów innych niż formalne – co najczęściej zakłada *close reading* – nie tylko wyabstrahowuje wiersz z warunkujących go procesów kulturowo-politycznych, ale też nie pozwala uzasadnić/zrozumieć dokonujących się przemian w sztuce / poezji. Skoro nie widzimy, w jaki sposób dokonuje się proces zapożyczeń / zawłaszczeń w poezji, to nie możemy dostrzec także ich znaczenia i wartości – a wtedy łatwo o uproszczone oceny, fałszywe przeświadczenia i zawieszone w próżni wartościowania. Jeśli nie potrafimy uzasadnić użycia takich a nie innych środków artystycznych jak tylko ahistorycznie pojmowanymi wartościami estetycznymi („ładne”, „przemawia do mnie”), to znaczy, że gotowi jesteśmy potwierdzać idealizm estetyczny. Analiza formalna, rzecz jasna, jest tu ważna – pozwala bowiem dostrzec, że znaczenia poszczególnych serii tekstu Pietrek nie sumują się, że żadne z nich nie są wynikiem dopasowania do pojedynczych znaczących, że podkreślając formalizm dokumentacji urzędowych autorka wzmacnia materialny charakter myślenia o procesach artystycznych, edukacji, pracy i naszym życiu. Ale jednocześnie trzeba brać pod uwagę konsekwencje tego, że umieszcza ona wiersz w takiej pozycji wobec biurokratycznego systemu, że mamy okazję zobaczyć nie tylko przemoc poezji i języków tożsamościowych, ale i możliwości, jakie oferują.

Nieco inne problemy wywołują teksty Kamili Janiak, zwłaszcza wiersze z tomu *Zwęglona Jantar* (2016), który przechwytuje estetykę neoekspresjonistyczną. To bardzo ciekawy zabieg, nie polega on bowiem – jak w przypadku Pietrek – na korzystaniu z tekstów publicznych, ale na korzystaniu z ideologii estetycznej, dobrze utrwalonej w polskiej sztuce i literaturze. Trudno jednak traktować rozmaite ruchy artystyczne w sposób ahistoryczny, dlatego trzeba się zastanowić, co może znaczyć ponowne ich wykorzystanie w XXI wieku.

Pamiętamy, że neoekspresjonizm w sztuce (zwłaszcza lat osiemdziesiątych XX wieku) był domeną konserwatywnie i moralistycznie nastawionych twórców – nie od rzeczy było nazwanie poetów debiutujących w brulionowej serii „nowymi dzikimi”. Dwie odsłony powojennego ekspresjonizmu – abstrakcyjnego w latach pięćdziesiątych (J. Pollock, W. de Kooning i inni) oraz neoekspresjonizmu w latach osiemdziesiątych (G. Baselitz, A. Kiefer i inni) – niektórzy krytycy oskarżali o to, że służą maskowaniu dominacji panującej ideologii. Zwłaszcza neoekspresjonizm lat osiemdziesiątych miał stanowić w ich mniemaniu reakcyjną odpowiedź na czasy Reagana i Thatcher, krach na rynkach europejskich i amerykańskich. Zdaniem m.in. Hala Fostera zwycięstwo tego nurtu skutkowało odejściem od minimalizmu, konceptualizmu oraz dowartościowywało sztukę przedstawieniową⁸.

Powtórzenie przez poetkę w roku 2016 ekspresjonistycznych strategii należy zatem potraktować jako przechwycenie środków wyrazu pozostających na usługach konserwatywno-reakcyjnej ideologii. W wierszach pozostaje jakaś jej część – zniekształcona, przefiltrowana przez współczesne obrazy i języki. *Annopol – mięso* to wspomnienie dzieciństwa, w którym agresywne obrazowanie łączy się z ulubionym przez rozmaitych ekspresjonistów motywem

⁸ Zob. m.in. G. Dziamski, *Przełom konceptualny i jego wpływ na praktykę i teorie sztuki*, Poznań 2010, s. 176: „Zwolennicy sztuki konceptualnej widzieli w tym renesansie malarstwa wyraz artystycznej regresji, nawrót artystycznego i politycznego konserwatyzmu [...] w nowym malarstwie widziano wytwór rynku, wytwór neokonserwatywnej i neoliberalnej ideologii [...]”.

mięsa – „[...] dom jak dom, / ale okolica pachniała surowym mięsem”. U Janiak nie jest to jednak chwyt z poziomu obrazowania, mający zadziałać w imię paniki moralnej i zaświadczać o ogólnym upadku świata, który w poezji i sztuce dokumentowany jest wymianą człowieka na mięso. W tym wierszu zapach okolicy to informacja o zabijaniu zwierząt jako podstawowym sposobie zorganizowania ludzkiego życia. W *ha ha śmierć* ofiara, jaką podmiot miałby złożyć ze swojego życia w imię lepszej przyszłości, tak charakterystyczna na przykład dla wierszy Tadeusza Micińskiego, zaskakuje złożonością emocji: zwłaszcza humoru i desperacji – „[...] a będę umierać od jutra tylko częściej! / bo kosmos potrzebuje mojego szaleństwa, / bo kosmos potrzebuje mojej ha ha śmierci!”. Litanijski rytm w wierszu *królowo* celujący w obrazoburcze neoekspresjonistyczne eksploracje sfery sacrum, w wielu momentach Janiak redukuje punkowo i materialistycznie: „królowo pracującej polski, oddaj mi proszę pieniądze, oddaj / samochód, bo zarobiłam już na niego sto razy i mieszkanie, / bo walczę z terroryzmem, kupując produkty oznaczone płomyczkiem”. Widać, że charakterystyczne dla ekspresjonistycznego rejestru stylistyczne efekty, usankcjonowane historycznie (krzykliwość, operowanie silnymi kontrastami, hiperbolami i wyrazistym obrazowaniem) Janiak przełamuje komiksowym skrótem i minimalistyczną redukcją: „ptaki spadają ugotowane, samoloty strzelają jak garnek z popcornem, / regularne polowanie, wody parują i żyć nie będzie nic” (*sun core przyszłości*). Podniosły patetyzm ekspresjonistycznych obrazów o katastroficznym zabarwieniu uzyskuje tu zupełnie nową jakość przez skonfrontowanie fraz wojenno-militarnych z kreskówkowym niemalże „garnek z popcornem”. I wiersz – zamiast utożsamiających pragnień – wywołuje efekty wyizolowania pojedynczych doznań zmysłowych i ogólnego wychłodzenia frazy. Jest to istotne, bo podobne zabiegi sprawiają, że identyfikacyjny model odbioru znaków w systemie ekspresjonistycznym staje się bardziej problematyczny. Janiak mówi co prawda o pewnej wspólnotcie, ale odpowiedzialność – jeśli bierze – to za sprawy, które ta wspólnota z siebie wykluczyła (zwierzęta, przyrodę). Dobrze to widać także w tekście *O!:* „[...] drogie dziecko, to nie wróżka ze świecącym tyłkiem, / to nawet nie robak opchany światłem, to oh! żarówka, / kolba, rozjaśnia pokój, stęka, omdlewa! // a pościel pachnie niby-lasem, nie potem, nie śliną / wali detergentem [...]”. Negowana (i w związku z tym także przywoływana) konwencja bajki początkowo zakreśla szeroki horyzont rozmaitych możliwości wyobraźniowych, jednak ostatecznie zawęża się do obrazu detergentów. Są one dwuznaczną figurą niewidzialnego lasu / przyrody: przywołują zapach, ale wykluczają i zastępują to, co przywołują.

Włączenie minimalistycznych przechwytów do skrajnie obcej im ideologii estetycznej, jaką historycznie jest dla postminimalizmu neoekspresjonizm, sprzyja balansowi między emocjonalnym (etycznym) zaangażowaniem podmiotu w świat a odestetyzowaniem wiersza. W tak splątanych kontekstach nie możemy uznać zbiorowych doznań za znaki prawicowego populizmu, wypowiadającego się rzekomo w imieniu rozgniewanych. Ponowne użycie strategii postekspresjonistycznych przez Janiak pozbawione byłoby bowiem sensu, gdyby faktycznie poetka stosowała je bez domieszek innych strategii, w chwili, gdy relacje społeczno-polityczne zabarwione są emocjami o takiej samej intensywności, jak w sztuce postekspresjonistycznej. Można powiedzieć, posługując się tytułem najnowszego zbioru, że Janiak tworzy „zwęgloną” postać wiersza. „Zwęglenie” byłoby metaforą historycznych przemian artefaktu oraz ich efektem – pozostałością po procesach zużywania się (przetwarzania) sztuki w kulturowo-społecznych praktykach, niewykorzystaną częścią jej energii artystycznej. Oczywiście, nic nie stoi na

przeszkodzie, by te wiersze analizować osobno i interesować się rozmaitymi zabiegami formalnymi – jednak bez zwrócenia uwagi na to, że ekspresjonistyczne strategie „wypowiadają” tu lęki i obawy z perspektywy innej niż konserwatywna i reakcyjna, trudno będzie oszacować książkę Janiak. Istnieje po prostu ryzyko, że zredukuje się ją do znanych ideologii artystycznych. Dopiero przeniesienie uwagi z poziomu mikrointerpretacji na interpretację związaną z ideologiami estetycznymi historycznie określonych tendencji przynosi interpretacyjnie ciekawe efekty.

Interesujące w perspektywie przechwyceń i ich estetyczno-ideologicznego znaczenia są także wiersze Marty Podgórnik, zwłaszcza takie jak: *Dziewczynka w czerwieni*, *Angelus*, *Kiedy łączniczka kocha*, *chłopcy idą za nią w dym* (ze zbioru *Rezydencja surykatek*). We wszystkich tych wierszach Podgórnik przechwytuje teksty pisane przez mężczyzn. Można by je uznać za – po prostu – intertekstualne, gdyby nie to, że ich pastiszowy charakter podaje w wątpliwość konstrukcje podmiotu mówiącego także w innych wierszach poetki. Pamiętając o tym, że najczęściej jest to podmiot kobiecy, skoncentrowany na przeżywaniu urazów, niepowodzeń i klęsk miłosnych, trzeba zapytać, co oznacza nawiązanie tego typu relacji z męskimi tekstami. Ciekawe jest to zwłaszcza dlatego, że wszystkie teksty, które Podgórnik powtarza, reprodukują patriarchalny model relacji płciowych.

Dziewczynka w czerwieni jest przechwyceniem angielskiej wersji piosenki Chrisa de Burgha *Lady in Red*, ale słyhać tu także *Finlandię* Marcina Świetlickiego w wykonaniu Bogusława Lindy. *Kiedy łączniczka kocha*, *chłopcy idą za nią w dym* powtarza jedną ze słownych serii *Co robi łączniczka* Darka Foksa i Zbigniewa Libery. Z kolei *Angelus* zawłaszcza rytm i słowa piosenki Jana Czeczota *U prząśniczki siedzą* (opowiadającej o zdradliwej naturze kobiecej). Kobiecy podmiot wierszy Marty Podgórnik – cierpiący z powodu bycia wyłącznie obiektem seksualnych obietnic, konfrontujący często złudzenia i idealistyczne wyobrażenia z doświadczeniami – w tych przypadkach powtarza męskie obrazy obudowujące relację miłosną idealistycznym mitem. Czy Podgórnik wchodzi tu w rolę autora-mężczyzny, czy może z mężczyznami / kobietami wchodzi w relację homoseksualną? Czy raczej próbuje „zdjąć” ze swojego wiersza element płciowej rywalizacji (naznaczający wyraźnie jej poezję) i pozostawić jedynie wrażenie artystycznego campu, magii uwodzenia (matryca glamour); innymi słowy – czy dochodzi tu do czegoś, co Judith Butler nazywa resygnifikacją⁹?

Gdy więc Podgórnik rozpoczyna na melodię: „Nigdy nie wyglądałaś tak pięknie jak w zeszłą sobotę. / Nigdy nie błyszczałaś takim blaskiem. Byłaś niemożliwa. / Nigdy ciuchy tak świetnie na Tobie nie leżały, / a Twoje włosy nigdy nie układały się tak idealnie” i dodaje: A może to ja byłem ślepy? / Dziewczyńko w czerwieni” – to w bardzo istotny sposób przearanżowuje sytuację wypowiedzi, ale – niekoniecznie zmienia jej „zawartość”. Mamy tu bowiem do czynienia z czymś w rodzaju „viralu” – ruch nie przemieszcza znaczeń, są one doskonale za-loopowane. Mówiący mężczyzna w przechwyconym przez poetkę tekście wchodzi niejako na scenę teatru maskarady: wyrazy uwielbienia najpierw kieruje przeciwko sobie („a może to ja byłem ślepy”), na końcu jednak wzmacnia nimi siebie, a nie komplementowaną „dziewczyn-

⁹ Zob. J. Butler, *Walczące słowa. Mowa nienawiści i polityka performatywu*, przeł. A. Ostolski, Warszawa 2010, s. 23. Butler mówi o resygnifikacji, gdy następuje podwojenie raniącej mowy, a dzieje się tak, „ilekroć przytoczenie raniących wyrażen jest nieodzowne dla ich skrytykowania”.

kę w czerwieni”. Wiersz pokazuje fantazje o kobiecości, zmateriałizowaną w komplemencie, pod wpływem którego „dziewczynka w czerwieni” zamieniona zostaje w fetysz i element spektaklu: „nigdy tylu chłopców nie marzyło o chociażby jednym / tańcu z Tobą. Nigdy tylu chłopców nie było gotowych / dla Ciebie na wszystko. I nie mieli szans. / Nigdy tyle osób nie zabiegało o Twoje towarzystwo, / więc kiedy odwróciłaś się do mnie, / zaparło mi dech. // Dziewczynko w czerwieni, // nigdy nie czułem się tak, jak prowadząc Cię / tamtej nocy przez parkiet do wyjścia, /wśród zazdrosnych spojrzeń”. I ten niemal podręcznikowy obraz relacji uwodzenia, pożądania i prestiżu w wierszu pokazany jest w taki sposób, że dociera do nas nie tylko presja dominujących wzorców kulturowych (głos męski dystrybuowany na warunkach kobiecej kompozycji), ale i poddanie się im, uległość i przyjemność czerpana z tej presji. Elementy negatywne i krytyczne spotykają się ze sobą w wielokrotnie zapośredniczonych zdaniach Podgórnika, choć wydaje się, że to obszar estetycznej przyjemności (glamour) odnosi w nich zwycięstwo.

U Podgórnika wiele jest ze spektaklu w stylu glamourowego obłaskawienia kobiecego ciała, który jest jednocześnie obrazem samego siebie: „miękkimi” mechanizmami kontroli i nadzoru. Dwuznaczne jest przy tym powtarzanie formuł języka konstruującego ten spektakl, podbijającego w kostiumowy sposób fetyszystyczne warunki relacji kobiety i mężczyzny. Dlatego, jak sądzę, interpretacja tekstów autorki *Długiego maja* – czytanych chętnie jako dosłowne opowieści, budowane na efektach autentyczności i autobiograficzności, nawiązujące jakieś relacje z feminizmem – powinna brać pod uwagę także tekstowe mechanizmy roztańczania (ambiwalentnej) kontroli nad znaczeniami, które konstruuje się w ramach patriarchalnego układu sił w społeczeństwie. Czy za takie mechanizmy można w tym wierszu uznać glamourową matrycę, o której wiemy, że co prawda rozbraja twarde szowinistyczne reguły, ale wcale ich nie unieważnia, estetyzuje je wyłącznie w klasycznym sensie tego słowa¹⁰. Nad tym właśnie należałoby się zastanowić, gdyby przyszło nam interpretować wiersze Marty Podgórnika.

|||.

Oczywiście nie ma czegoś takiego jak teoria przechwyceń¹¹, nie można więc sformułować zasad postępowania ze „splątanymi” obiektami; siłą rzeczy nie ma także teorii interpretacji, które radziłyby sobie skutecznie z tego typu obiektami i ich dezinformującymi iluzjami. Nasze reakcje na obiekty poetyckie są reakcjami polityczno-kulturowymi, a nie teoretycznymi i mniej zależą od procedur, a jeszcze mniej od filozoficznych pojęć. Wydaje się, że z tradycyjną estetyką filozoficzną naprawdę już się pożegnaliśmy – zwłaszcza gdy czytamy teksty, w których konceptualizm krzyżuje się z sytuacjonistycznymi strategiami.

Każdy z przywołanych przeze mnie przykładów jest rzecz jasna inny. Kirze Pietrek najbliższe do konceptualnych strategii, także tych literackich spod znaku *conceptual writing* Kennetha Goldsmitha lub *poezji flarf* Gary’ego Sullivana. Kamila Janiak zachowuje wagę „własnego”

¹⁰Zob. o znaczeniu tej kategorii w procesach odpodmiotowania kobiet w: A. Łuksza, *Glamour, kobiecość, widowisko. Aktorka jako obiekt pożądania*, Warszawa 2016.

¹¹Są instrukcje Deborda dotyczące tego, jak postępować z przechwyconymi komunikatami, ale to nie to samo. Zob. m.in. G. Debord, G.J. Wolman, *Przechwytywanie – instrukcja obsługi*, przeł. M. Adamczak, [w:] *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, red. E. Rewers, Kraków 2010, s. 316-325.

języka, przechwytyjąc raczej historyczne makrostyle, Marta Podgórnik często odwołuje się do konkretnych, autorskich realizacji, włączając je do swojego wiersza. Ale myśląc o tych strategiach poetyckich w sposób całościowy, można o interpretacji powiedzieć kilka ogólniejszych rzeczy. O interpretacji (także wartości) danego obiektu decyduje nie tylko to, w jaki sposób został ukształtowany, ale to, w jaki sposób odpowiada na aktualne rozumienie roli artystyczności w kulturze (analizując, kwestionując, polemizując, krytykując, wpisując się w nią itp.). Innymi słowy, liczy się jego historyczne umocowanie: można powiedzieć, że każdy obiekt artystyczny jest infiltrowany przez konteksty, nie każdy jednak je interioryzuje, czyniąc z nich element świadomej polityki artystycznej.

W kontekście praktyk interpretacyjnych istotne jest pytanie o wartość: skoro wiersz nie posiada znaczenia sam w sobie, to czy można nadać mu jakiegokolwiek znaczenie i jakkolwiek oszacować. Sądzę, że z nadaniem jakiegokolwiek znaczenia jakimukolwiek obiektowi jakiś czas temu poradził sobie Stanley Fish¹². By odeprzeć zarzut o subiektywizm i przemoc interpretacji, można także odwołać się do nowego materializmu, który podkreśla społeczny charakter wiedzy i jej materialnych uwarunkowań. Oznacza to, że wypowiedź podmiotu nie jest warunkowana fenomenologicznie czy transcendentnie, ale immanentnie i historycznie. I każdy artystyczny obiekt czy zdematerializowana artystyczna idea powinny być tak traktowane i dopiero wówczas wartościowane.

To jednak nie wszystko: mając na uwadze analizowane przykłady poetyckie, możemy zastanawiać się, czy sama idea/konieczność wartościowania nie zostaje przez nie podana w wątpliwość. Jak nazwalibyśmy ich wartość: estetyczną, polityczną, wymienną, użytkową? Zadając to pytanie, od razu uświadamiamy sobie, że wartościowanie jest procesem społecznym, służy raczej modelowaniu wspólnoty niż jakościowej ocenie wierszy i operuje na wielu poziomach, niekoniecznie sprzyjając poszerzeniu artystyczno-kulturowej inkluzyjności. Dlatego, interpretując konceptualne przechwycenia, dobrze jest mieć na uwadze także i to, że często sam obiekt nie może być poddany interpretacji (wartościowaniu), bo stanowi on wyłącznie punkt wyjścia do interpretacji procesów, które podpowiada swoim konceptem. Jak pisze Stephen Wright „[...] w świecie, gdzie sztuka nie jest czymś, co opiera się na przedmiotach i podlega ocenie, gdzie nie ma autorstwa, gdzie w istocie składa się na nią szereg kompetencji znajdujących się w obiegu, które każdy może sobie przywłaszczyć – sztuka odrywa się od wartościowania”¹³. Tak też, do pewnego stopnia, dzieje się w analizowanych przeze mnie przykładach. Nie znaczy to jednak, że nie potrafimy powiedzieć, jakie obiekty są dla nas istotne, a jakie nie są – nigdy jednak to ustalenie ważności nie następuje dzięki odwołaniu do zobiektywizowanych wartości, często natomiast w odniesieniu do pożądanej przez nas zmiany stosunków społecznych (lub utrzymaniu ich status quo). Wielopoziomowe relacje między splątanymi obiektami wymuszają raczej zajmowanie się interpretacją tych relacji, a nie tylko obiektem wyizolowanym ze sfery produkcji – co prowadzi dalej do interpretacji relacji społecznych, których produkcją zajmuje się sztuka. Innymi słowy, każda z tych poetek, pracując z wytworzonymi już obiektami (niekoniecznie artystycznymi), przekształca

¹²Zob. m.in. S. Fish, *Interpretacja, retoryka, polityka*, przekł. zbiorowy, Kraków 2007.

¹³Nie pytaj, co to znaczy, zapytaj, jak tego użyć, Seminarium Stephena Wrighta w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, <http://www.beczmiana.pl/847,nie_pytaj_co_to_znaczy_zapytaj_jak_tego_uzyc.html> [dostęp: 30.06.2017]

także sposoby artystycznej produkcji, zmienia jej środki i charakter relacji. Sposób wytwarzania relacji między różnymi obiektami sztuki/poezji w związku z tym także powinien stać się przedmiotem interpretacji, prowadzi on ostatecznie przecież do wytwarzania relacji międzyludzkich¹⁴.

¹⁴Zob. m.in. N. Bourriaud, *Estetyka relacyjna*, przeł. Ł. Białkowski, Kraków 2012.

SŁOWA KLUCZOWE:

GUY DEBORD

Kamila Janiak

c o r p o r e a l i t y

z a w ł a s z c z a n i e

ABSTRAKT:

Artykuł „Splątane obiekty” dotyczy problemów interpretacyjnych, jakie wywołują teksty oparte na powtórzeniach-przechwyceniach. Po prezentacji historycznego statusu obiektów artystycznych opartych na przechwyceniach, autorka koncentruje się na poezji Marty Podgórnik, Kiry Pietrek i Kamili Janiak. Na przykładzie wierszy tych poetek rozpatruje zagadnienia dotyczące politycznego znaczenia przechwyceń, różnic między lekturą skoncentrowaną na formalnych cechach tekstu a lekturą rozważającą konteksty estetyczno-ideologicznych uwikłań tekstów. Przygląda się także uzależnieniu wartościowania od przyjętego modelu interpretacji.

przechwycenie

poezja polska

KIRA PIETREK

Marta Podgórnik

NOTA O AUTORZE:

Anna Kałuża – pracuje w Zakładzie Literatury Współczesnej Uniwersytetu Śląskiego, zajmuje się związkami współczesnej poezji, sztuki i estetyki, autorka książek: m.in. *Bumerang. Szkice o polskiej poezji przełomu XX i XXI wieku* (2008), *Wielkie wygrane. Wspólne sprawy poezji, krytyki i estetyki* (2011) i *Pod grą. Jak dziś znaczą wiersze, poetki i poeci* (2015).

Dwa przecinki i jeden dywiz

Krystyny Miłobędzkiej

Łukasz Żurek

W.,

Przecinek, w czasie pisania
to nie jest
to byłoby
gdyby zdążyło być każdym
w każdej (tej, już tamtej) chwili¹

Wierszem otwierającym tomik *Imiesłowy* Krystyny Miłobędzkiej rządzą zaimki. Na 15 jednostek leksykalnych tworzących utwór aż 6 z nich to zaimki, z czego cztery to wskazujące („to”, „to”, „tej”, „tamtej”), a dwa upowszechniające („każdym”, „każdej”). Dwukrotnie powtórzony zaimek „to” zdaje się odnosić do pewnego nieobecnego oraz nieprzedstawionego przedmiotu poetyckiej wypowiedzi, czyli „tego”, które nigdy nie jest w pełni obecne, a raczej nigdy nie daje się uchwycić za pomocą czasownika w trzeciej osobie liczby pojedynczej czasu teraźniejszego². Już tutaj zwraca uwagę fakt, że analizowany wiersz wymaga od czytelnika jednoczesnego czytania go jako wypowiedzi dotyczącej rzeczywistości pozajęzykowej (pewne pozawierszowe „to” „nie jest”) oraz samego języka („»to« nie »jest«”), który podmiot stara się jak najbardziej przybliżyć do znikliwego bycia³. To podwójne kodowanie lektury – wykazujące w zasadzie nie-

¹ K. Miłobędzka, *[to nie jest]*, [w:] tejże, *Zbierane, gubione 1960–2010*, Wrocław 2010, s. 211. O ile nie wskazuję tego w przypisie, dalsze cytaty z *Imiesłowy* Krystyny Miłobędzkiej lokalizuję za tym wydaniem w tekście głównym poprzez skrót „ZG” wraz z podaniem numeru strony.

² Niewykluczone, że wers „to nie jest” tworzy intertekstualną relację z opublikowanym w 2000 r. (czyli wtedy, kiedy ukazały się również *Imiesłowy*) wierszem *TO* Czesława Miłosza, w którym poeta kilkakrotnie stwierdza „TO jest (...)” (Cz. Miłosz, *TO* [w:] tegoż, *to*, Kraków 2000, s. 7–8). Pozostawiam jednak tę myśl do rozważenia innym członkom wspólnoty mikrologicznej. Dodam tylko tyle, że zasadnicza różnica między „to” Miłobędzkiej a „TO” Miłosza polegałaby właśnie na semantyce zapisu obu tych słów. O ile poetka nie widzi różnicy między błahym „to” a „TO” metafizycznym, o tyle poeta (w ramach wspomnianego utworu) wyraziście je od siebie odróżnia.

³ Jak zauważa Aleksandra Zasępa, „[z]ainteresowanie językiem jest u Miłobędzkiej naturalną konsekwencją zainteresowania światem”. A. Zasępa, „Bieg myśli/Bieg słów”. *Język poetycki wobec wyzwań rzeczywistości uczasowionej*, [w:] tejże, *Czas (w) poezji Krystyny Miłobędzkiej*, Wrocław 2016, s. 205.

uchronną klęskę poznawczą podmiotu, którego doświadczenie zawsze idzie na rozkurz, jeśli chceć je wysłowić – stanowi charakterystyczną cechę „poetyki drobiny”⁴, zapisu czy też biegu⁵, odgrywającej istotną rolę w późnej twórczości Miłobędzkiej.

Wypada jednak wrócić do wspomnianych zaimków – niesamodzielnych części mowy, którym do spełniania swoich funkcji potrzebny jest kontekst całości wypowiedzi lub sytuacji, w której odbywa się komunikacja⁶. Wiersz nie pozostawia żadnej wskazówki, która pozwoliłaby skonkretyzować „to”. Może ono odnosić się zarówno do bardzo konkretnego, pojedynczego zjawiska czy fizycznego obiektu (jak w zdaniu „Popatrz na to”), jak i do całości doświadczalnego zmysłami świata („To wszystko”). Owo napięcie między partykularnością a powszechnością, obecne w pojedynczym, niepodporządkowanym innej części mowy „to”, widoczne jest również we wspomnianym wyżej podziale zaimków ze względu na ich funkcje – jedne („tej”, „tamtej”) próbują wskazywać, sytuować pewien obiekt lub pewne zjawisko w czasoprzestrzeni, inne zaś („każdym”, „każdej”) odnoszą się do wszystkich (ludzi? zwierząt? przedmiotów?) istniejących w całej nieskończoności chwil.

Wskazane przed chwilą napięcie między obecnymi w tekście zaimkami widać także w semantyce form czasowników użytych w wierszu. Jak już wspomniano, wiersz rozpoczyna się od negacji pełnej obecności tego, czego się doświadcza, i jednoczesnego zaprzeczenia poznawczej sile czasowników w czasie teraźniejszym⁷. W następnym wersie otwiera się jednak perspektywa na wyjście z impasu. „To byłoby”, zanim okaże się, że stanowi początek rozwijanej do końca wiersza parodii sądu filozoficznego, w pierwszej lekturze może zostać odczytane jako wybór językowej „formy bardziej pojemnej”, która prawdopodobnie pozwoli nadążyć słowu poetyckiemu za światem. Chwilową nadzieję na realizację utopii daje czasownik w trybie przypuszczającym, „wskazujący, że mówiący traktuje treść zdania nie jako rzeczywistość, lecz jako możliwą”⁸. Byt, powiada Miłobędzka, raczej wychyla się ku potencjalności niż po prostu jest tu-oto. Jednocześnie w „to byłoby” pobrzmiwa zawsze czas przeszły, pewne „było”, symptom nieuchronnego znikania świata⁹. W tworzącej się między dwoma pierwszymi wersami dziwnej, wykluczającej teraźniejszość strukturze czasowej, podmiot wiersza – na sekundę potrzebną do lektury następnego wersu – wydaje się wyrażać wiarę w możliwość językowego uchwycenia rzeczywistości w tym, jak się ona dzieje.

Wers trzeci i czwarty są wyraźnie dłuższe od dwóch pierwszych¹⁰. Ich względne (w porównaniu do formalnego skondensowania całego wiersza) rozgadanie można interpretować jako znak załamania się ambitnego projektu, mającego na celu stworzenie języka poetyckiego, który nadążyłby za światem. Uruchomiona w wersie „to byłoby” potencjalność trybu warunkowego zostaje

⁴ P. Bogalecki, *Niedorozmowy. Kategoria niezrozumiałości w poezji Krystyny Miłobędzkiej*, Warszawa 2011, s. 30.

⁵ „Te zapisy (...)” (ZG, s. 228); „nie pisać, biec” (ZG, s. 213).

⁶ „Zaimki, słowa na wskroś gramatyczne (...), czysto relacyjne, pozbawione właściwego, leksykalnego, materialnego znaczenia (...)”. R. Jakobson, *Poezja gramatyki i gramatyka poezji*, tłum. Z. Kloch, [w:] tegoż, *W poszukiwaniu istoty języka*, t. 2, pod red. M.R. Mayenowej, Warszawa 1989, s. 234.

⁷ Jak podsumowuje Zasępa, „[a]ktualny moment (...) jest (...) wcieleniem nietrwałości, bowiem nieustannie się zmieniając, nie pozostawia nigdy czasu na zakorzenienie i dłuższe zaznanie doskonałego szczęścia (...)”. A. Zasępa, *Nieuchwytnie* [w:] tejże, *Czas (w) poezji Krystyny Miłobędzkiej*, s. 77.

⁸ Hasło „tryb przypuszczający, warunkowy”, <http://sjp.pwn.pl/sjp/tryb-przypuszczajacy-warunkowy;2530925.html> [dostęp: 07.02.2017].

⁹ Podobnie w wierszu [*co ja robię, patrzę w jest*]: „to jestnienie/ jest nie nie” (ZG, s. 224).

¹⁰ Wers trzeci i czwarty liczą sobie po 8 sylab, pierwszy i drugi odpowiednio 3 i 4.

skonkretyzowana przez skorelowany z czasownikiem „byłoby” spójnik podrzędny „gdyby”, który nakłada na „rzeczywistość uczasowioną”¹¹ warunki, pozwalające jej stać się w pełni teraźniejszą, obecną. Próbuje sytuować się poza światem filozofowania na temat bytu zostaje jednak w wierszu skrytykowane, wywrócone na nice – za ostrze krytyki służy wtrącenie nawiasowe „(tej, już tamtej)” obecne w wersie czwartym. Jest to pierwszy przypadek obecnego w *Imiesłowach* chwytu, mającego na celu podkreślenie czasowości samego wiersza, tego, że wiersz nie tyle został napisany, ile jest pisany, stanowi zatem próbę zapisania „jest” zawsze skazaną na popadnięcie w „było”.

Gdyby usunąć wzmiankowane wtrącenie nawiasowe – wers czwarty miałby wówczas postać „w każdej chwili” – cały wiersz mógłby doprowadzić czytelnika do przeświadczenia, że poetka doszła do pewnych wniosków, zamknęła rozważania nad temporalnością bytu w skrajnie atemporalnej, stabilnej, filozoficznej formule. Wspomniane wtrącenie nawiasowe uniemożliwia jednak taką lekturę utworu. Jest symbolem czasowego rozsunęcia (między nazywaniem a doświadczaniem, pisanem a myśleniem), który poprzez sposób zapisu i jego miejsce w całości wersu pokazuje to, co nazywa – graficznie odsuwa rzeczownik od zaimka i przymyka, uniemożliwiając istnienie takiego połączenia wyrazów, jak „w każdej chwili”, fałszującego czasowy, dziejowy charakter doświadczania rzeczywistości.

Okalający oba zaimki nawias to jeden z dwóch znaków interpunkcyjnych obecnych w wierszu. Drugim jest przecinek, oddzielający od siebie „tej” od „już tamtej”. O ile motywacja dla zastosowania przez poetkę nawiasu została przedstawiona wcześniej, o tyle przecinek wymaga kilku dodatkowych słów komentarza. Na początek należy zastanowić się, jak można by interpretować zakończenie utworu, gdyby brakowało w nim przecinka. Wers „w każdej (tej już tamtej) chwili” z pewnością nadal można by interpretować jako krytykę atemporalnego myślenia o bycie, które zawsze wszak dzieje się w czasie. Drobnej zmianie uległoby natomiast znaczenie frazy nawiasowej – pierwszy zaimek można by bowiem wówczas potraktować jako redundantny wobec drugiego, gdyż wskazujący na tę samą (tamtą) chwilę.

Obecność przecinka sprawia jednak, że w obrębie samego nawiasu, wprowadzającego w zakończeniu wiersza rozsuniecie czasowe, tworzy się kolejny, jeszcze bardziej subtelny podział, zupełnie tak, jak gdyby poetka uznała, że w niewystarczająco wyraźny sposób podkreśliła rozmiękanie się słowa z doświadczeniem¹². Oto bowiem nie mamy już do czynienia z jedną chwilą, która przeminęła, lecz dwiema osobnymi mikrochwilami – tą przed przecinkiem oraz tą po przecinku. Obecny w ostatnim wersie rym wewnętrzny („każdej”, „tej”, „tamtej”¹³), brzmiący jak echo, jeszcze bardziej uwypukla niemożliwość uchwycenia „teraz” w formie językowej.

Wspomniany przecinek nie ma być jednak wyłącznie symbolem tego, co w następnym wierszu z *Imiesłówów* określone zostanie jako „Odstęp od myślę do mówię” (ZG, s. 212). Jeśli wziąć pod uwagę fakt,

¹¹To cytat ze wzmiankowanego tytułu rozdziału z książki Aleksandry Zasępy.

¹²O podobnej funkcji przecinków u Miłobędzkiej (przy okazji interpretacji drugiego wiersza z tomiku *Wykaz treści*) tak pisał Piotr Bogalecki: „Miłobędzka nie rezygnuje z przecinków, używa ich natomiast w taki sposób, by prowokować kilka wersji lektury, pozwalać czytelnikowi podążać kilkoma drogami rozumienia”. P. Bogalecki, *Niedorozmowy*, s. 147.

¹³Jeśli by jednak potraktować „tamtej” jako rym dokładny do „tej”, to wówczas pojawia się możliwość innej lektury wiersza, idącej pod prąd odczytaniu zaproponowanemu w tekście głównym. Obecny w „tamtej” rym – podobnie jak w przypadku „to byłoby”, zawierającego w sobie jednocześnie pamięć o przeszłości oraz wychylenie ku przyszłości – dzieli bowiem wyraz na „tam” oraz „tej”. Można by zatem interpretować wtrącenie nawiasowe nie jako krytykę filozofii zapominającej o czasowości egzystencji, lecz próbę pozytywnego wypracowania bardziej pojemnej formy zaimka, który jest w stanie podążać za oddalającą się chwilą.

że dominująca we wspomnianym tomiku poetyka zapisu czy też „biegu” sugeruje odczytywanie tekstu utworu jako „pogoni za chwilą”¹⁴, to wówczas przecinek można by potraktować jako zaznaczenie pauzy w zapisie, która jest jedynym sposobem na ocalenie pozasłownego, niepoddającego się językowej reprezentacji. To, o co potyka się czytelnik w trakcie lektury wiersza, czyli drobny znak interpunkcyjny różnicujący semantykę dwóch zaimków, może być interpretowane jako mikroskopijny ślad po tym, o co potknął się podmiot piszący w trakcie zapisu-biegu – po rzeczywistym doświadczeniu.

Jeśli według Stanisława Barańczaka usuwanie przez Miłobędzką ze swoich wierszy interpunkcji sprawia wrażenie „mówienia na jednym oddechu”¹⁵, wówczas przecinek z wiersza [*to nie jest*] byłby symbolem mówienia, w którym doszło do przerwy (czy też: przełomu), bliskim temu, o czym poetka pisze w autopoetyckim fragmencie z *Imiesłowów*: „Niegotowe, niecałe [zapisy], pełno w nich dziur (gdyby chociaż świeciły pustkami)” (ZG, s. 228).

W świecie poezji Miłobędzkiej, gdzie każde językowe przebiegnięcie odstępów między doświadczeniem a mówieniem jest skazane na porażkę, interpunkcyjna pozostałość po spotkaniu ze światem obecna w wierszu [*to nie jest*] może być interpretowana jako próba ocalenia w materialności znaku tego, co nie mieści się w czasownikach w czasie teraźniejszym. Jedną z wielu dziur, które nie świecą pustką, jest być może właśnie ów przecinek, znak oddzielający (język/podmiot od świata), ale i łączący (język/podmiot ze światem) dokładnie w tym samym miejscu, w którym dokonuje się oddzielenie¹⁶.

Przecinek, dywiz – znaki-widma

nawet gdybym zdążyła krzyknąć jestem tej najniższej chmurze
jesteś będzie już inne, w innym miejscu¹⁷

Zacytowany wyżej trzeci wiersz z *Imiesłowów* to drugi po [*to nie jest*] tekst, w którym Miłobędzka jednocześnie tematyzuje oraz inscenizuje nieusuwalny odstęp między językiem a światem. To jeden z tych późnych wierszy Miłobędzkiej, które (pozornie) poprzez swoją prostotę formalną nie potrzebują żadnego komentarza. Jak pisał Piotr Bogalecki:

Wysoko oceniający formalną stronę wierszy autorki *Imiesłowów* (...) krytycy literaccy nie ukrywają zdziwienia, że poezja wywodząca się w prostej linii z najbardziej zagęszczonych modeli poezji lingwistycznej spod znaku Tymoteusza Karpowicza (...) mogła wyewoluować w projekt w tak dużym stopniu „przyjazny” czytelnikowi¹⁸.

¹⁴E. Suszek, *Szybkość, pośpiech, kompresja. „Poetyka przyśpieszenia” w poezji Krystyny Miłobędzkiej*, Katowice 2014, s. 8.

¹⁵S. Barańczak, *In statu nascendi*, „Twórczość” 1971, nr 9, s. 101. Cyt. za: A. Zasępa, *Czas (w) poezji Krystyny Miłobędzkiej*, s. 207.

¹⁶„Przecinek jest we współczesnej normie przestankowania – zarówno polskiej, jak i włoskiej – najbardziej uniwersalnym znakiem przestankowym (...) może pełnić rozmaite, często przeciwstawne funkcje”. K. Foremniak, *O sztuce przestankowania w Polsce i we Włoszech: rozwój normy interpunkcyjnej od XVI wieku do współczesności*, Warszawa 2014, s. 271. Na bardzo podobną rolę przecinka do tej z wiersza [*to nie jest*] wskazuje Adam Lipszyc w swojej mikrologicznej interpretacji wiersza Paula Celana pod tytułem *ERZFLITTER* (w tłumaczeniu Lipszyca – *ARCZYBLICHTR RUDY*): „Ten przecinek [oddzielający od siebie wyrazy „krótkomówność” i „klarowność”] nie oznaczałby ani czasowego, nieodwracalnego następstwa, ani wahadłowego ruchu, lecz paradoksalną, superpozycyjną równoczesność, ową hiperaktualność, która rozszczepia zwykłą czasoprzestrzenną teraźniejszość, a zarazem sama pozostaje wewnętrznie niestabilna i rozdzielona”. A. Lipszyc, *Powrót K*, [w:] tegoż, *Czas wiersza. Paul Celan i teologie literackie*, Kraków-Budapeszt 2015, s. 192.

¹⁷K. Miłobędzka, *Imiesłowy*, Wrocław 2000, s. 8.

¹⁸P. Bogalecki, *Niedorozmowy*, s. 31.

Warto jednak spróbować pochylić się nad tym wierszem z mikrologiczną lupą – być może wówczas uda się zauważyć i objaśnić¹⁹ te jego elementy, które umykają przy powierzchownej lekturze. Pierwszym z nich jest intertekstualna relacja, jaka zachodzi między *[nawet gdybym...]* a *[to nie jest]*. Sam początek utworu, „nawet gdybym zdążyła”, pobrzmiewa bowiem trybem warunkowym obecnym w pierwszym wierszu z *Imiesłówów*: „gdyby zdążyło (...)” (ZG, s. 211). Zachodząca w obrębie tych dwóch wierszy zmiana kategorii gramatycznych czasownika – bezosobowe i nijakie „gdyby zdążyło” przechodzi w pierwszoosobowe i żeńskie „gdybym zdążyła” – jest nośnikiem zmiany perspektyw poznawczych podmiotu. O ile w pierwszym wierszu z *Imiesłówów*, jak było już wspomniane, od bycia oczekuje się pełnego uobecnienia, w każdym i w każdej chwili, o tyle w analizowanym tutaj utworze to podmiot chce potwierdzić swoją obecność przed rzeczowywistym fenomenem – chmurą.

Dalej zauważyć można kolejne przesunięcia semantyczne zachodzące między wspomnianymi utworami. O ile w pierwszym wierszu dopiero wtrącenie nawiasowe psuje poetyko-filozoficzne przedsięwzięcie, o tyle wiersz trzeci już od pierwszych słów, partykuły wzmacniającej obecnej w sformułowaniu „nawet gdyby”, zapowiada klęskę podmiotu. Tym razem tryb warunkowy służy więc jedynie do tego, aby opowiedzieć o niepowodzeniu – zupełnie tak, jak gdyby zakończenie wiersza *[to nie jest]* uniemożliwiało już realizację utopii o pochwyceniu „teraz” czy nawet wyobrażanie jej sobie. Rym wewnętrzny „**tej** najniższej”, stanowiący powtórzenie rymu z ostatniego wersu *[to nie jest]*, jeszcze bardziej zacieśnia relację między obydwoma tekstami, stanowi bowiem echo „tej, już tamtej” klęski poznawczej.

Również na poziomie grania semantyką samej formy graficznej zapisu wiersz *[nawet gdybym...]* nawiązuje do pierwszego wiersza z *Imiesłówów*. Czasoprzestrzenne rozsuniecie między okrzykiem „jestem” a adresatem tego komunikatu (chmurą najniższą, a zatem taką, którą można dosięgnąć słowem), o którym mówi wers „jesteś będzie już inne, w innym miejscu”, dotyczy wszak także pozycji czasownika „jesteś” względem wersu wcześniejszego. Czasownik „jestem” wykrzyczany w kierunku rzeczownika „chmurze” znajduje się bowiem we względnym sąsiedztwie tej jednostki leksykalnej (a przynajmniej nie oddziela go od niego wtrącenie nawiasowe). Natomiast czasownik „jesteś” faktycznie jest „w innym miejscu” względem wspomnianych wyrazów – znajduje się na początku wersu drugiego, odsunięty od tekstowej chmury o wiszące nad nim 15 sylab. Jedyne znaki interpunkcyjne w całym dwuwiersowym wierszu, czyli widmowy przecinek, który mieszał w zaimkach z *[to nie jest]*, jedynie uwydatnia wspomniane wyżej rozejście²⁰.

Tę dość klarowną interpretację wiersza komplikuje refleksja nad tym, jak właściwie rozumieć fragment „jesteś będzie już inne, w innym miejscu” w relacji do poprzedzającego go „jestem”. Przejście od pierwszej do drugiej osoby liczby pojedynczej może mieć bowiem rozmaite wykładnie, różniące się od siebie tym, na który z czasowników zdecydujemy się położyć akcent.

¹⁹Figurę objaśniacza pożyczam od Stefana Szymbutki (*Po co literatura jeszcze jest? Na motywach książek Janusza Sławińskiego „Przypadki poezji” i „Miejsce interpretacji”, „Teksty Drugie” 2007, nr 3, s. 142–153*), który z kolei wyłuskuje ją z jednego zdania z tekstu Janusza Sławińskiego: „Oczywiście, w znacznej mierze wiąże się to [czytanie poezji współczesnej] (...) z potrzebami zawodowymi, z chęcią publicznego wypowiadania się o rzeczach przeczytanych – występowania w roli ich krytyka czy objaśniacza” (J. Sławiński, *Zanik centrali*, „Kresy” 1994, nr 18, s. 14).

²⁰Warto zauważyć, że performatywnemu pokazywaniu w typografii tego, o czym mówi wiersz, blisko jest do (szeroko pojętej) tradycji poezji konkretnej, do której – jak wiadomo z tomików *wszystkowiersze*, *Przesuwanka* czy *Dwanaście wierszy w kolorze* – Miłobędzka wielokrotnie się odwoływała.

Obecne w drugim wersie „jesteś” stanowić może zatem wypowiedź metatekstową, w której zachodzi tożsamość nadawców (X mówi o wypowiedzi X) mimo zmiany w obrębie kategorii gramatycznej. „Ja” poetyckie wypowiada się w drugiej osobie, pokazując tym samym, że okrzyk z pierwszego wersu, który miał potwierdzać jego obecność, tak naprawdę oddziela się od niego i po chwili zmienia w zdystansowane „jesteś”. Innym, w innym miejscu byłby zatem sam podmiot mówiący w wierszu – końcowa część utworu byłaby wówczas rodzajem *hypallage*, w której właściwości zwyczajowo przypisywane chmurom (zmiennność kształtów i ciągła ruchliwość) zostałyby przeniesione na podmiot²¹. Możliwa jest jednak zgoła inna interpretacja – taka, w której okrzyk „jestem” ma na celu potwierdzenie obecności nie tylko „ja”, lecz także najniższej chmury. „Jesteś” byłoby wówczas „ty” powołanym do istnienia przez samą intencję podmiotowego wykrzyknienia. Chmura jednak wciąż zmienia swoje kształty i wciąż się porusza, dlatego też czasownik w czasie teraźniejszym (o czym wiem już z *[to nie jest]*) nie do końca pasuje do nazwania tak znikliwego fenomenu.

Wiersz w żadnym wypadku nie pozwala rozstrzygnąć, która z powyższych interpretacji relacji między „jestem” a „jesteś” jest bardziej zasadna – i nie na tym rzecz polega. „Zapisać bieg myśli bieg słów w biegnącym świecie” (ZG, s. 212) można tylko poprzez uwieloznaczenie wiersza, tak aby odwracalna relacja podmiot-przedmiot pozostawała w ciągłym ruchu.

Utwór *[nawet gdybym...]*, tak jak i całe *Imiesłowy*, został przedrukowany w tomie *zbierane* (1960–2005), wydanym przez „Biuro Literackie” w 2006 roku, zawierającym wszystkie książki poetyckie Miłobędzkiej od *Anaglifów* począwszy aż do *Po krzyku*²². Bardzo drobna zmiana, jakiej poetka dokonała na tym wierszu²³, mocno komplikuje wcześniejszą analizę. W wersji opublikowanej w 2006 roku utwór brzmi następująco:

nawet gdybym zdążyła krzyknąć jestem tej najniższej chmurze,
jesteś będzie już inne, w innym miejscu (ZG, s. 214)

Rozbicie wyrazu „chmurze” na dwie sylaby za pomocą dywizu oraz dodanie przecinka po sylabie „rze” – tylko tym i aż tym różni się *[nawet gdybym...]* z 2000 roku od swojej wersji z 2006 roku. Pierwsza zmiana znacząco wpływa na tok całego (i tak bardzo krótkiego) utworu, jest bowiem znacznie silniejszym zabiegiem modulującym rytm wiersza niż na przykład przerzutnia. Oto zamiast płynnie przejść od jednego wersu do drugiego wiersz potyka się o zawieszony na końcu dywiz, który przerywa wypowiedź podmiotu dosłownie w pół słowa. Co ciekawe, owo przerwanie pełni podobną funkcję, jak opisywane przy okazji *[to nie jest]* wtrącenie nawiasowe – performatywnie pokazuje czasowe rozejście się wysłowienia z doświadczeniem.

²¹Fascynująco o awangardowych przygodach *hypallage* oraz filozoficznych implikacjach tej figury pisała Barbara Sienkiewicz w artykule *Prawdziwy koniec hypallage?* („Teksty Drugie” 2002, nr 3, s. 212–222).

²²W takiej samej formie ukazał się pięć lat później w tomie *zbierane, gubione* (1960–2010), uzupełnionym o tomik *gubione* z 2008 roku. Raczej jako ciekawostkę niż (nawet mikrologiczny) trop lekturowy można potraktować fakt, że na okładce *zbierane, gubione* zaprojektowanej przez Jana Jaromira Aleksiana przecinek oddzielający oba wyrazy został powiększony do gigantycznych rozmiarów, zajmując tym samym centralne miejsce kompozycji.

²³I nie tylko na tym – zaimek w drugiej osobie liczby pojedynczej zapisywany w wierszu *[z twoimi rękami...]* od wielkiej litery („złóż mnie z samych Ty”), w wersji ze *zbierane* oraz *zbierane, gubione* jest już zapisywany tak, jak reszta tekstu („złóż mnie z samych ty”).

Zanim czytelnik przeczyta drugą strofę utworu, może zobaczyć w samym zapisie tekstu, że „jesteś będzie już inne, w innym miejscu”, że sama sylaba słowa „chmurze” zdaje się uciekać przed czasownikiem w czasie teraźniejszym. Podział wyrazu na dwie sylaby sprawia także, że wspomniana w poprzedniej części artykułu dwuznaczność relacji między „jestem” i „jesteś” zostaje nie tyle zanegowana, ile odsunięta na dalszy plan semantyczny. Doskonale bowiem widać, że tym, co podlega zmianie w przestrzeni wiersza, jest tekstowa chmura, nie zaś wypowiadający się podmiot – to ona ulega rozwarstwieniu na osobne sylaby.

Czemu jeszcze służy rozbieżność wyrazu „chmurze”? Ważne jest nie pytanie o motywacje stojące za wspomnianymi mikrozmianami, których nie sposób dociec, ile o to, co mogą one dodać do interpretacji [*nawet gdybym...*], skoro wiemy już, jak wpływają na jego wieloznaczność. Zgodnie ze wskazówkami, skupmy się na chmurze. We wcześniejszym odczytaniu wiersza, przymiotnik „najniższej” był rozumiany jako cecha pewnej zewnątrztekstowej, zapamiętanej przez poetkę chmury. Pozwalał on domyślić się niedopowiedzianej w samym wierszu spacyficznej słowa „jestem”, które dzięki temu, że chmura znajduje się najniżej, mogło zdążyć w nią trafić. Rozbieżność wyrazu na dwie sylaby znajdujące się w dwóch osobnych wersach sugeruje jednak inną, znacznie bardziej wewnątrztekstową lekturę. Oto bowiem za najniższą chmurę można uznać przechodzącą do wersu drugiego sylabę „rze”, oddzieloną od znajdującej się nad nią (a zatem na pewno nie najniższej) sylaby „chmu”. Ułamana, niesamodzielna semantycznie częśćka leksykalna, będąca symbolem wtargnięcia do wiersza czasowości, od której w świecie poezji Miłobędzkiej nie ma ucieczki, mogłaby zatem wskazywać na to, że w ramach tego jednego wiersza istnieje szansa na ocalenie pewnego doświadczenia.

Okazuje się, że moment dobitnego potwierdzenia klęski poznawczej (zmiana kształtu wyrazu oznaczającego chmurę na chwilę przed stwierdzeniem jej absolutnej zmienności, czyli przyznaniem się do przegranej) staje się szansą na przechwycenie w języku tego, co uciekło, co poszło na rozkurz. Paradoks polegałby na tym, że ślad po spotkaniu ze światem zewnętrznym – podobnie jak w [*to nie jest*] – jest czysto tekstowym efektem, pozostawia po sobie jedynie przecinek, dywiz oraz rozbite sylaby²⁴. Być może i to wystarczy, aby w mikrologicznej pracy zrealizować postulat wyrażony przez Miłobędzką w cytowanym już zapisie autotematycznym: „Gdyby ktoś przeczytał to zapisane i to niezapisane” (ZG, s. 228).

Epilog – melancholia mikrologa, po przecinku

Istnieje jednak jeszcze inna wykładnia wspomnianych zmian w wierszu [*to nie jest*], znacznie bardziej przyziemna i, niestety, potencjalnie niszczycielska dla całej wcześniejszej interpretacji. Otóż postawienie przecinka po „rze” ma po prostu uczynić z tekstu zdanie zgodne z regułami polskiej interpunkcji (dodany znak oddzielałby wówczas jedno orzeczenie od drugiego). Niewykluczone, że owe drobne zmiany zostały wprowadzone ręką korektorki lub też samej Miłobędzkiej²⁵ zależało na tym, aby zapis był odczytywany jako tekst o nieco innym statusie

²⁴Aleksandra Zasępa, za Tymoteuszem Karpowiczem, pisze o stosowanej przez Miłobędzką „metodzie opartej na reifikacji tekstu. Urzeczowienie mowy okazać się może najdoskonalszą sposobnością przetłumaczenia świata”. A. Zasępa, *Czas (w) poezji Krystyny Miłobędzkiej*, s. 212.

²⁵O tym, że role poetki i korektorki w przypadku twórczości Miłobędzkiej mogą być wymienne, wielokrotnie zaświadczała sama autorka nie tylko w wywiadach, lecz także w utworach autotematycznych, np. „Te zapisy. No takie są, nie takie jakbym chciała. Zawsze słabsze od tego co właśnie jest. Wloką się latami, nie mogą zdążyć” (ZG, s. 228).

niż reszta²⁶. Niewykluczone, że cała analiza dwóch wierszy z *Imiesłowów* jest tak naprawdę jedną wielką filologiczną farsą.

Uwaga Aleksandra Nawareckiego, według której w strukturalistycznej analizie „[a]utonomia szczegółu (...) jest chwilowa, a właściwie złudna”²⁷, dotyczy dużej części mikrotekstowych analiz. Wszystkie one lubują się w „manierycznej drobiazgowości” i „ślepej pedanterii”²⁸, stanowiących zdaniem śląskiego badacza immanentną pokusę filologii²⁹. Przecenienie wagi szczegółu czy też przesadna semiotyzacja pojedynczego znaku stanowi jednak ryzyko każdych praktyk filologicznych, które zdaniem Hansa Ulricha Gumbrechta „na różne sposoby generują pragnienie obecności, pragnienie fizycznej i zapośredniczonej w przestrzeni relacji z rzeczami istniejącymi w świecie (włączając w to teksty)”³⁰.

Być może dlatego właśnie wspomniany Nawarecki w marginalnym, bo przypisowym, lecz pełnym filologicznej pasji fragmencie artykułu *Mikrologia, genologia, miniatura*, który otwiera pierwszy tom *Miniatur i mikrologii* z 2000 roku, zdaje się unieważniać samo pytanie o falsyfikację mikrologicznych znalezisk:

Nie do końca (...) wiadomo, czym różnią się dwie klasy pozostałości, z pozoru tylko opozycyjne: skarby i odpadki. Dla każdego rasowego kolekcjonera (historyka sztuki i filologa także) jest to kwestia otwarta. Bo wbrew pozorom nie ma tu pewności rozdziału, możliwa jest obustronna wymiana. (...) Szczególnie łatwo zlekceważyć fragmenty dotkliwie okaleczone albo szczególnie znikome. Taki jest status reszty, także reszty rachunkowej, której wątpliść czyni ją niewidzialną, nieznaczącą i skazuje w końcu na anihilację zwaną zaokrągleniem. Ale przecież **ta reszta odległego miejsca po przecinku**, choć uznana za niebyłą, nie przestaje istnieć³¹.

Uczynienie chociaż na chwilę widzialnymi szczegółów – dwóch przecinków i jednego dywizu – obecnych w dziele poetki o tak ustabilizowanej pozycji w literaturze polskiej, jak Miłobędzka, zdecydowanie warto jest ryzyka popadnięcia w śmieszność.

²⁶Swoje trzy grosze do potencjalnej klęski mikrologicznej lektury dorzuca Szymutko: „Szukanie nadzwyczajnego w zwyczajnym jest naiwnością, bo niby skąd miałyby przyjść? Same sformułowania – spodziewanie się niespodziewanego, przewidywanie nieprzewidywanego, czekanie na niespodziewane... – brzmią absurdalnie, gdyż nic aż tak cudownego nie może się zdarzyć, przydarzyć w uregulowanym języku literatury”. S. Szymutko, *Po co literatura jeszcze jest?*, s. 145.

²⁷A. Nawarecki, *Mikrologia, genologia, miniatura*, [w:] *Miniatura i mikrologia*, t.1, pod red. tegoż, Katowice 2000, s. 15.

²⁸Tamże, s. 16. Nieznacznie zmieniłem cytowany fragment, aby dopasować go do zdania.

²⁹Tamże, s. 18.

³⁰H.U. Gumbrecht, *The Powers of Philology: Dynamics of Textual Scholarship*, Urbana-Chicago 2003, s. 7. Cytat w tłumaczeniu własnym.

³¹A. Nawarecki, *Mikrologia, genologia, miniatura*, s. 21. Podkreślenie moje. Trzydzieści lat wcześniej, w zdecydowanie innym języku i stylu myślowym wtórował Nawareckiemu Jakobson: „Rachunek prawdopodobieństwa, jak i staranne porównanie tekstów poetyckich z innymi rodzajami przekazów słownych dowodzą, iż uderzających osobliwości w poetyckim wyborze (...) nie można uważać za zdarzenia małej wagi rządzone prawem przypadku”. R. Jakobson, *Podświadome modelowanie werbalne w poezji*, tłum. A. Tanalska, [w:] tegoż, *W poszukiwaniu istoty języka*, s. 142.

SŁOWA KLUCZOWE:

m i k r o l o g i a

p o e z j a l i n g w i s t y c z n a

ABSTRAKT:

Artykuł-szkic interpretacyjny poświęcony jest szczegółowej, mikrologicznej analizie dwóch wierszy Krystyny Miłobędzkiej z tomiku *Imiesłowy*. Autor stara się pokazać, jak trzy znaki interpunkcyjne – dwa przecinki oraz jeden dywiz – potrafią diametralnie zmienić powierzchowną interpretację utworów, w której obecność wspomnianych detali zostałaby pominięta. W zakończeniu autor stawia pytanie o to, czy w ramach analizy mikrologicznej możliwe jest mówienie o oddzieleniu od siebie interpretacji od czystej nadinterpretacji filologa-kolekcjonera.

KRYSTYNA MIŁOBĘDZKA

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 „Zagadnieniach Rodzajów Literackich” oraz esejów krytycznoliterackich publikowanych na łamach „Dwutygodnika”, „Kultury Liberalnej”, „Małego Formatu”, „Niewinnych Czarodziejów” czy „biBLioteki”. W 2015 r. zajął 1. miejsce w konkursie „Krytyk z uczelni” organizowanym przez Biuro Literackie w ramach 20. Portu Literackiego.

Mikrologia

jako narzędzie pracy teoretyka literatury. Studium przypadku: *Sługa boży* Erskine Caldwell

Małgorzata Dorna

Z notatnika badacza form „mikro”

Nie zaczynałem od zostania pisarzem, byłem słuchaczem. We wczesnych dekadach stulecia czytanie i pisanie nie były powszechnymi doświadczeniami. Opowiadanie stało się podstawą literatury.

Erskine Caldwell¹

Nie jestem zainteresowany narracją, interesują mnie ludzkie charaktery. Kiedy zaczynam swoją opowieść – nie znam jeszcze jej zakończenia. Ona po prostu się toczy, od pierwszego zdania, od pierwszego akapitu... konkluzja czeka za rogiem.

Erskine Caldwell²

Oczywisty wydaje się fakt, że przyjemność pisania (podobnie jak przyjemność wszelkiego tworzenia) to nieustająca radość ze snucia (zgodnie z przekonaniem twórcy psychoanalizy – S. Freuda) opowieści, podejmowania aktu (tak lubianego przez E. Caldwell) „story telling”, czynności opowiadania, która pozwala nie tylko na konkretyzację wspomnień, niekiedy obsesji i lęków, ale także na uwalnianie się od nich. Być może właśnie w owym umiejętnym snuciu opowieści, odbieranych przez czytelników na prawach literatury faktu lub tekstu paradokumentalnego tkwi tajemnica powodzenia prozy Erskine’a Caldwell, jednego z najwyżej cenionych (obok Williama Faulknera i Ernesta Hemingwaya) pisarzy amerykańskich XX wieku.

¹ E.P. Broadwell, W.R. Hoag, *Erskine Caldwell, The Art of Fiction*, „The Paris Review” 1983, nr 62, <<https://www.theparisreview.org/interviews/3098/erskine-caldwell-the-art-of-fiction-no-62-erskine-caldwell>> [dostęp: 31.01.2017].

² Tamże.

Opowieść układa się bowiem w ciąg powiązanych (niekoniecznie fabularnie, a najczęściej poprzez osobę narratora) sekwencji scen, z płynnie przechodzących z jednego w drugi obrazów, których odczytywanie i opisywanie staje się nie tylko domeną „metapsychologii”, jak niekiedy nazywa się psychoanalizę³, ale i hermeneutyki, badającej dzieło w izolacji, czy fenomenologii, kiedy to traktujemy je na prawach jednostkowego bytu, dokonując jego (dzieła) konkretyzacji i w efekcie – także przekroczenia. Opowieść poznajemy bowiem (jak każde polifoniczne dzieło sztuki) w sposób intencjonalny, odkrywając jej kolejne warstwy, przyjmując zarówno sens realny, dosłowny, kiedy to uporządkowane obrazy lub sceny kojarzone są z konkretnym zdarzeniem, bohaterem, miejscem i czasem, jak i sens metaforyczny, wynikający z istnienia niedomówień, aluzji, i w istocie – z obecności tak zwanej warstwy lub może miejsca „niedookreślenia”⁴.

Nieprzypadkowo zatem, dokonując (z konieczności pobieżnej) analizy koncepcji ontologii dzieła według Romana Ingardena, współczesny teoretyk podkreśla, że w ujęciu Ingardenowskim należy przyjąć „dwie perspektywy oglądu przedmiotu intencjonalnego: dzieła literackiego istniejącego w bycie (ontologia egzystencjalna) oraz dzieła literackiego percypowanego w zawsze jednostkowy, niepowtarzalny sposób (konkretyzacja estetyczna)”⁵.

Wydaje się, że z punktu widzenia mikropoetyki ten właśnie rodzaj subiektywnego oglądu, polegający na konkretyzacji i równoczesnym przeżyciu, utożsamieniu się z podmiotem opowiadającym – ma fundamentalne znaczenie.

Stąd już tylko krok do krytyki tematycznej, która nie tyle interesuje się archetypami, symbolami i motywami, co obrazami poetyckimi, postrzeganymi przez czytelnika, jak pragnął tego Jan Błoński – „jasno, w zachwyceniu”⁶, czyli innymi słowy – w stanie zjednoczenia się z psychiką i światem autora (niekiedy narratora i autora w jednej osobie), z mikrokosmosem poznawanym (krok po kroku) jako przykład niezależnego, osobnego, jednostkowego bytu.

Można zatem przyjąć, że mikrologia (nauka o tym, co małe, znikome, niewielkie), czy mikropoetyka (termin w istocie ułudny, niełatwy do sprecyzowania i ustalenia obszaru teoretycznych konotacji, o czym przekonać się można, czytając szkic Aleksandra Nawareckiego, poświęcony „czarnej mikrologii”)⁷ wyrasta z tradycji badań literackich, która ukonstytuowała się po tak zwanym „przełomie antypozytywistycznym”, kiedy to uznano, że teoria literatury wymaga wypracowania własnych narzędzi badawczych, odmiennych od narzędzi wykorzystywanych w naukach przyrodniczych.

³ Terminu tego w odniesieniu do teoretyczno-literackich konsekwencji nauki S. Freuda używają autorzy jednego z najbardziej popularnych podręczników współczesnej poetyki: A. Burzyńska, M.P. Markowski, *Teorie literatury XX-tego wieku*, Warszawa 2006, s. 47.

⁴ P. Szydeł, *Fikcja literacka oraz prawda w dziele literackim w polskich badaniach teoretycznoliterackich*, „Pobocza” 1999, nr 4-5, sierpień, <<http://kwartalnik-pobocza.pl/pob08/pasz4.html>> [dostęp: 27.01.2017].

⁵ B. Garlej, *Koncepcja warstwowości dzieła literackiego Romana Ingardena ujęta w perspektywie ontologii egzystencjalnej i jej konsekwencja*, „Estetyka i Krytyka” 2014, nr 2, s. 115.

⁶ Aluzja do tytułu szkicu Jana Błońskiego, *Widzieć jasno w zachwyceniu*, Warszawa 1965, w którym ten piękny eufemizm oznacza „coś więcej” niż postrzeganie tekstu „tylko” poprzez silne przeżycie, w momencie iluminacji, olśnienia.

⁷ A. Nawarecki, *Czarna mikrologia*, [w:] *Skala mikro w badaniach literackich*, red. A. Nawarecki, M. Bogdanowska, Katowice 2005, s. 9-25.

Obcowanie z konkretnym tekstem, bliskie, wnikliwe spojrzenie i jego analiza przez pryzmat mikrologii lub mikropoetyki czy nanopoeityki (jeżeli odwołać się do terminologii nauk ścisłych) – wszystko to zostało zdefiniowane (w formie nieco prześmiewczej, mistyfikatorskiej, imitującej zapis encyklopedyczny) w przywoływanym już wcześniej eseju A. Nawareckiego. Podążając tropem rozważań jednego z kontynuatorów krytyki tematycznej⁸ – autor zwraca w nim uwagę na konkretne motywy (obrazy) oraz na sposób ich subiektywnego, wyznaczonego nie tylko przez osobowość odbiorcy, ale także przez estetykę tekstu i domniemaną osobowość pisarza – odczytania.

Powstaje tym samym pewien zbiór (arsenał) równouprawnionych narzędzi badawczych i wyznaczników gatunkowych dzieła. Do tych pierwszych należy bliska perspektywa odczytu (pozostawianie „twarzą w twarz” z tekstem) oraz brak konieczności odwoływania się do szerokiego kontekstu znaczeń, do symboli, motywów i toposów obecnych także w innych utworach, czy wreszcie – do konwencji i estetyki dominującej w konkretnym czasie, epoce. Tych drugich jest nieco więcej: niewielka objętość utworu, intymność myśli i refleksji, nie tworzących z góry określonego systemu (na przykład: sekwencji uporządkowanych za pomocą „klucza” logicznego lub fabularnego obrazów), przekonanie o znaczeniu konkretnego przypadku, zdarzenia, o wadze czynności codziennych, pozornie nieważnych, postrzeganych „tu i teraz”, niekiedy bez autorskiego komentarza.

Mikropoetyka (co warto podkreślić raz jeszcze) wydaje się wykluczać wszystko to, co znajduje się poza analizowanym tekstem, na potrzeby interpretacji którego powinno się wypracować (potencjalnie wpisany w dzieło) zbiór narzędzi, pozwalających na odczytanie fenomenu powracających obrazów, symboli, metafor, a więc wszystkiego, co decyduje o istnieniu bohaterów i ich „jednostkowego fatum”, o urodzie osobiście, subiektywnie postrzeganego losu. Świat mikropowieści, odwołującej się do konwencji „story telling” – opiera się bowiem na tworzeniu zwartej, rozpoznawalnej pod względem estetycznym struktury, złożonej z okruchów, ułamków, drobnostek narracyjnych, przedstawianych w sposób niemal reporterski, dokumentalny, wolny od komentarza i oceny. To rodzaj „odprysków”, ułamków tak zwanej „literatury faktu”, bazującej na relacji, fragmentarycznym reportażu, na specyficznej konstrukcji narratora, który wchodzi w świat bohaterów, do końca, ostatecznie, by doświadczać ich życia brutalnie, intensywnie, „bez znieczulenia”.

Jeżeli przyjąć, za Ewelina Suszek, że „śląska mikrologia literacka, zainteresowana tym co drobne, znikome i znikające, wpisuje się w pewną ogólną tendencję”⁹, to niewielkich rozmiarów powieść Erskine’a Caldwell’a *Śługa boży* doskonale wkomponowuje się w ową tendencję, czy może nowy nurt coraz mocniej, wyraziściej obecny w kontekście współczesnej krytyki i teorii literatury.

Warunkiem podstawowym jest tutaj zawsze (podobnie jak w przypadku krytyki tematycznej) identyfikacja badacza z tekstem, identyfikacja trudna w istocie, gdyż dokonać się może tylko za sprawą odrzucenia lub ograniczenia balastu wcześniejszej wiedzy, zarówno historyczno-jak i teoretycznoliterackiej. Dzieło sztuki staje się w tym kontekście fenomenem, wymagającym hermeneutycznego opisu, odczytania w sposób rygorystyczny, interpretacji dokonywa-

⁸ A. Nawarecki wymienia tutaj jako prekursora spojrzenia na tekst krótki z „bliskiej perspektywy” Przemysław Czapliński, autora książki *Mikrologia ze śmiercią. Motywy tanatyczne we współczesnej literaturze polskiej*.

⁹ E. Suszek, *Moda na małe? Innowacyjność śląskiej mikrologii literackiej*, „Postscriptum Polonistyczne” 2016, nr 1 (17), s. 180.

nej etap po etapie, warstwa po warstwie, za pomocą narzędzi „jednorazowego użycia”, których wykorzystanie poza analizowanym tekstem okazuje się najczęściej bezcelowe.

W drugiej połowie XX wieku panowała w Polsce swoista moda na literaturę amerykańskiego Południa, a szczególnie na opowieści Erskine’a Caldwell, które stosunkowo często adaptowano na potrzeby teatralnej lub telewizyjnej sceny. I tak polska prapremiera *Jenny* miała miejsce w lipcu 1968 na scenie Teatru Dramatycznego w Warszawie, w reżyserii Witolda Skarucha, w marcu 1971 Teatr Telewizji pokazał *Poletko Pana Boga* w reżyserii Ireneusza Kanickiego, a w kilka miesięcy później, w czerwcu 1971 – fragmenty *Sługi bożego* w gwiazdorskiej obsadzie i w reżyserii Gustawa Holoubka.

Już wówczas wiadano, że proza Caldwell (mocna w wyrazie, skondensowana, nośna treściowo) doskonale „sprawdza się” na scenie. Nie znaczy to jednak, że takie teksty jak *Journeyman* (1935)¹⁰, *Tobacco Road* (1932), *God’s Little Acre* (1933) czy *Trouble in July* (1940) – nie były postrzegane także jako zbiory dobrze napisanych, „podrasowanych” reportaży z życia prowincji, powiązanych w całość za sprawą postaci głównych bohaterów czy specyfiki opisywanych miejsc. To właśnie owe opisywane miejsca i przypisani im ludzie, a także sposób prowadzenia narracji, nawiązujący do stylistyki zaślyszanych, zapamiętanych opowieści oraz potrzeba udratyzowania zachowań bohaterów – wszystko to uczyniło z prozy Caldwell zjawisko wyjątkowe na gruncie literatury współczesnej.

Metoda story telling – sceny z życia prowincji

Opowiadanie historii lub może raczej – „snuć opowieści” wydaje się jedną z najdłuższych obecnych (w kręgu literatury popularnej) form wypowiedzi, dostępnych szczególnie w niewielkich, hermetycznych społecznościach, żyjących w znacznym kulturowym i obyczajowym oddaleniu od tego wszystkiego, co nazywamy mianem „cywilizacji”. Bohaterowie opowieści, ludzie mocno zakorzenieni w świadomości zbiorowej, grupy lub społeczności lokalnej, do której (ze względu na sposób postrzegania spraw drobnych, pozornie nieistotnych, nieważnych dla osoby, która patrzy „z zewnątrz”) przynależy również „opowiadacz” (storyteller), wydają się zwykle bardziej „prawdziwi” niż postacie występujące na kartach „literackiej fikcji”. Zdawał sobie sprawę z tego Caldwell i stosunkowo często poruszał tę kwestię w wywiadach, w których komentował swą technikę pisarską: „Jeżeli tworzy się literackiego bohatera, w sposób wiarygodny, krok po kroku – to on właściwie przejmuje kontrolę, to on (a nie pisarz) tworzy fabułę”¹¹.

W praktyce może oznaczać to przede wszystkim, że ten, kto opowiada jakąś historię, nie tylko opisuje świat, przyjmując punkt widzenia bohatera (co często występuje także w prozie opartej na fikcji), ale także posiada pewien „wgląd” w psychikę postaci, jest obecny w sytuacjach, w których bohater mówi sam do siebie, snuje domysły, zastanawia się, rozważa, w czym nie przeszkadza używanie form czasu przeszłego, mającego w prozie paradokumentalnej (a za taką może uchodzić story telling) nieco inny wymiar niż czas przeszły budujący literacką fikcję¹². Co więcej, zdarzenia pozornie należące do przeszłości nabierają (w świadomości słuchacza) waloru wydarzeń dziejących się przed jego oczami, nieomal „tu i teraz”, co wynika także ze świadomego stosowania technik udratyzowania prozy. Tak więc chodzi tutaj o „zmianę

¹⁰W przekładzie polskim *Sługa boży*.

¹¹E.P. Broadwell, W.R. Hoag, *Erskine Caldwell...*

¹²J. Jeziorska-Haładaj, *Tekstowe wykładniki fikcji*, Warszawa 2013, s. 142-143.

perspektywy narracyjnej”, o której wspomina się także przy okazji analizowania tekstów powstałych z inspiracji reportażu i tak zwanego „new journalism”, perspektywy która przydaje wagi sprawom marginesowym, nieistotnym, czy takim szachowaniom bohaterów, na które przy tradycyjnie prowadzonej narracji czytelnik nie zwróciłby uwagi¹³.

„Dowiadywać się słuchając [...] wszędzie tam, gdzie gromadzili się ludzie, nie mając nic do roboty” – wspomina Caldwell. – „Należało słuchać tego, co niezwykle, niecodzienne. Ludzie wiedzą jak opowiadać historie w taki sposób, że mogą uczynić najdrobniejsze zdarzenie, czymś niezwykle interesującym. [...] Tkwi w tym jakaś tajemnica. Wielu pisarzy Południa musiało uczyć się sztuki opowiadania słuchając opowieści”¹⁴. Powstawały w ten sposób teksty prozatorskie, zwykle niewielkich rozmiarów, krótsze niż wielowątkowa powieść, które łączyło stosowanie wyznaczników warsztatu charakterystycznego dla „new journalism”, takich jak: budowanie opowieści scena po scenie, przytaczanie całych dialogów, prowadzących nie tylko do uwiarygodnienia zdarzeń, ale także do ich udramatyzowania, stosowanie „trzecioosobowego punktu widzenia”, utrwalanie detali dokumentujących życiowy status bohaterów¹⁵.

W świecie realnym, w sytuacjach o których wspomina w przytoczonym wcześniej fragmencie Caldwell, opowiadanie historii rozpoczyna się zwykle przedstawieniem zdarzenia, które obudzi ciekawość odbiorcy, zmusi słuchacza do wyłączenia uwagi, koncentracji, tak jak ma to miejsce w dobrze skonstruowanym reportażu.

Nieprzypadkowo zatem tekst *Sługi bożego* rozpoczyna się sceną, w której (zupełnie niespodziewanie) przed dom Claya Horeya, siedzącego jak zwykle na werandzie, „tydzień po tygodniu, rok po roku”, mrużącego oczy „rażone blaskiem słońca i bielą piasku” – zatrzymuje się „zabłocony, rozklekotany samochód”¹⁶.

W tym samym momencie Clay zaczyna mówić sam do siebie, narzekając i utyskując, wsłuchując się równocześnie w dobrze znane odgłosy, które czytelnik rozpoznaje w taki sam sposób, w jaki czyni to bohater. Słyszymy zatem „paplanie sójek” i „pisk lemiesza”, zastanawiając się wraz z Clayem „kto u Boga Ojca mógł do niego przyjechać z tej strony”, w porze, kiedy to oczy zachodzą mgłą od upału i od kubka kawy zbożowej, „diabelnej lury”, która w niczym nie może równać się z gąsiorkiem kukurydzówki.

Zanim poznamy tego, kto samochodem przyjechał, zanim zacznie oburzać nas jego bezcereemonialny sposób mówienia i dziwić czarne, mocno podniszczone, zakurzone ubranie – wiemy już, że „nikt ważny to nie może być [...] a jak jest, to musiał diablo zmylić drogę”¹⁷.

Tak, więc mikropowieść Caldwellella rozpoczyna się krótkim, rzeczowym opisem, a właściwie – konstatacją faktu: „Zabłocony, rozklekotany samochód skręcił z drogi i utknął martwo pod

¹³Terminu „zmiana perspektywy narracyjnej” używa np. K. Frukacz, *Amerykańskie nowe dziennikarstwo po polsku? Transfer poetyk, problemy adaptacyjne*, „Biblioteka Postscriptum Polonistycznego” 2015, nr 5, s. 53-55.

¹⁴E. Caldwell, za: S.W. Lindberg, *Słowo wstępne, The Stories of Erskine Caldwell*, Georgia – Athens – London 1996, s. 13.

¹⁵K. Frukacz, *Amerykańskie nowe dziennikarstwo...*, s. 54.

¹⁶E. Caldwell, *Sługa boży*, przeł. K. Zarzecki, Warszawa 1977, s. 5.

¹⁷Tamże, s. 6.

magnolią. Mężczyzna przy kierownicy – wysoki i tak chudy, jakby nie dojadł, odkąd go matka odstawiła od piersi – zastyl z posępną miną i wzrokiem utkwionym w rzędzie koślawych sztachet przed maską¹⁸.

Fragment ten wydaje się dziwnie znajomy, przypomina bowiem zarówno właściwy dla paradokumentu styl wypowiedzi (język potoczny, dosadny i oszczędny zarazem) znany polskiemu czytelnikowi chociażby za sprawą, głośniejszego czasu prozy Trumana Capote’a *Z zimną krwią*¹⁹, jak i realia (zdecydowanie odmiennie stylistycznie) rozlewnej, niemal sentymentalnej epiki Johna Steinbecka²⁰. Co prawda w prozie Caldwell’a, zamiast (symbolicznego dla literatury Południa) forda – występuje psujący się nieustannie „gruchot”, samochód nieokreślonej marki i w trudnym do ustalenia wieku, któremu zwykle brakuje „wody w chłodnicy i paliwa w karterze” i w którym „po włączeniu zapłonu, ni z tego, ni z owego zaczyna działać motor”, kaszlący i chrypiący, „brzęczący jak pęknięta sprężyna w budziku”, motor, którego natarczywe dźwięki, zagłuszyć może tylko mocny wybuch w „rozklekotanej rurze wydechowej”²¹.

Znacznie bardziej istotny niż marka samochodu staje się tutaj (gdy spojrzeć na całą scenę przez pryzmat specyficznej dramaturgii tekstu) sam fakt jego (rozsypanych się „gruchota”) zbyt hałaśliwego pojawienia się w (wyciszonej, spokojnej jak dotąd) przestrzeni życiowej Clay’a Horeya, naiwnego pocziwca, oglądającego otaczający świat raz z perspektywy werandy czy ganku, kiedy indziej przez otwór dziury w desce, w połataniej stodole, należącej do równie pocziwego sąsiada, producenta kukurydźówki – Toma.

Wydaje się, że właśnie ta perspektywa, polegająca na obserwacji świata zewnętrznego w stosunku do przeżyć bohatera (mieszkańca wyizolowanego, hermetycznego Południa) z jednego punktu, zawsze z tego samego miejsca – nadaje wymiar reporterskiej wiarygodności postaciom osób występujących w tekście. Caldwell bowiem zwykł często podkreślać, że pisze tylko o tych ludziach, których znał naprawdę, których sam obserwował jak „żyli, poruszali się, mówili” i których sposób postrzegania rzeczywistości stawał się jego własnym²².

Jego recepta na literacki sukces wydaje się dzisiaj, odkąd znane jest pojęcie „the new journalism”²³ zupełnie oczywista i prosta: nie czekać na inspirację, zapisywać codzienne zdarzenia, tak jak robi to korespondent dziennika, nie interesować się tym, co publikują inni, pisać krótkie, rzeczowe teksty, wsłuchując się w rytm mowy tych, których historie staną się kanwą opowieści²⁴.

Tak, więc Caldwell (jak przystało na „rasowego” reportera) podąża krok w krok za swymi bohaterami. Wraz z Clayem schodzi na podwórze, by zapytać nowo przybyłego „kto zaczął”, dostrzega

¹⁸Tamże, s. 5.

¹⁹T. Capote, *Z zimną krwią*, seria NIKE, Warszawa 1968.

²⁰J. Steinbeck, *Grona gniewu*, przeł. A. Liebfeld, Warszawa 1956.

²¹E. Caldwell, *Sługa boży*, s. 7.

²²D. Brinkley, *He Loved the South, but Painted Its Evils in Words*, „The New York Times”, 17.12.2003, <<http://www.nytimes.com/2003/12/17/books/he-loved-the-south-but-painted-its-evils-in-words.html>> [dostęp: 2.02.2017].

²³T. Wolfe, za: J. Jeziorska-Haładaj, *Tekstowe wykładniki fikcji...*, s. 142-145.

²⁴E. T. Arnold, *Conversations with Erskine Caldwell*, University Press of Mississippi, USA 1988, s. 246-247.

jego „ogorzałą i jakby zbryzganą czerwoną farbą twarz”, by wreszcie usłyszeć niechętnie pytanie tamtego: „Jestem Semon Dye... A ty coś za jeden?”²⁵.

W momencie tak szczególnej prezentacji Semon nie stara się nawet zachować pozorów towarzyskiej poprawności: fachowym okiem taksuje majątek Claya, zadając tak obcesowe pytania, jakie mógłby zadać komornik sądowy przed przystąpieniem do licytacji.

Wydaje się zatem, że od początku Caldwell (dążąc do celowego udratyzowania tekstu) operuje kontrastem: dźwięk motoru przeciwko ciszy upalnego poranka, czarne odzienie przybyłego mężczyzny wobec bieli pokrytej tumanami kurzu, piaszczystej, nieuczęszczanej i nieco sennej drogi, naiwność i łatwowierność Claya zderzona z wyniosłością i bezczelnością „tamtego”. I jeszcze ręka przybyłego, „szywna jak drąg wetknięty w rękaw starej kapoty”, wyciągnięta znienacka w geście powitania naprzeciw dłoni Claya, która „opada na biodro bezwładnie jak woreczek śrutu”²⁶. Nieprzypadkowo też owa sugestywna, początkowa scena, która rozgrywa tuż przy drewnianej werandzie, gdzie zwykł był przesiadywać Clay, nosi piętno charakterystycznej dla „new journalism” dramaturgii, którą T. Wolfe definiuje w następujący sposób: „Być na miejscu zdarzeń, uczestniczyć w opisywanych scenach, spisać dialogi, gesty, wyrazy twarzy, inne szczegóły. [...] W końcu oskarżono nas o wkraczanie do ludzkich umysłów. W tym rzecz! To właśnie były te jedyne drzwi, do których reporter musiał zapukać”²⁷.

Konsekwentnie realizowany zabieg stosowania bliskiej perspektywy narracyjnej, zabieg polegający również na udratyzowaniu zdarzeń i nadaniu im szczególnej wagi – podkreśla dodatkowo groteska i ironia, a także – wyrazistość, jednoznaczność oraz intensywność zachowań bohaterów, z których każdy doskonale „trzyma się roli”: jeden naiwnego „pocciwca”, wiodącego dotąd spokojny żywot ubogiego farmera (Clay Horey), drugi – bezwzględne, cynicznego łotra, co to przychodzi niespodzianie pod sam dom i... (Semon Dye).

Piętnem dramatycznej intensywności naznaczone jest tutaj wszystko: krótkie, dosadne wypowiedzi Claya, mówiącego do siebie jak aktor w amatorskim teatrze, „na stronie”, wyrazista sylwetka Semon Dye, który uroczyście nakazuje mianować się „Sługą bożym” i który zdecydowanym, obcesowym, dość bolesnym gestem (nie waha się bowiem dźgać swym kościstym „paluchem” nieszczęsnego Claya pod żebro lub miażdżyć mu dłoni w sposób „aż nazbyt serdeczny”) narzuca podziw i szacunek dla swej, odzianej w sfatygowaną kapotę, pokrytej pyłem i brudnej, mocno podejrzaną – osoby.

W ten sposób spełnia się odwieczny model tragizmu, rozwiniętego na gruncie hermeneutyki, pojmowanego w kategoriach „estetyki tragiczności”²⁸ oraz (znany z dramatu antycznego) model walki dobra ze złem, wpisany w losy człowieka, nieco „złagodzony” poprzez działanie Fatum, którego uosobieniem i wysłannikiem, niepokojącym i intrygującym wcieleniem okazuje się Semon Dye. Na gruncie mikropowieści ów „konflikt tragiczny” zostaje dodatkowo wy-

²⁵E. Caldwell, *Sługa boży*, s. 9.

²⁶Tamże, s. 9-10.

²⁷T. Wolfe, za: J. Jeziorska-Haładyj, *Tekstowe wykładniki fikcji...*, s. 143.

²⁸Por. definicja tragiczności opracowana przez Marię Janion, przedstawiona w zbiorze esejów: M. Janion, *Romantyzm, rewolucja, marksizm. Colloquia Gdańskie*, Gdańsk 1972, s. 13-91.

posażony w charakterystyczny rys ironii, gorzkiego humoru, groteski, którą Caldwell osiąga poprzez zderzenie tego, co uroczyste i wzniosłe, z tym, co trywialne, patosu i retoryki „kościelnej” (jaką z powodzeniem wykorzystuje Dye) z dosadnością kolokwialnego stylu mowy farmerów, tak zwanej białej biedoty oraz języka Afroamerykanów, pracujących w posiadłości Claya.

A przecież obecność wędrownego kaznodziei w prozie, należącej do kręgu „literatury Południa” – nie powinna w istocie dziwić. Dziwi zatem, nie sama obecność, a raczej znaczenie, jakie przypisuje się owej obecności, nie konkretne sceny, a waga, jaką przywiązuje się do tych scen. Wychowany w rodzinie ubogiego, presbiteriańskiego pastora, przemierzającego sfatygowanym samochodem piaszczyste drogi i bezdroża Georgii, Wirginii, Tennessee Caldwell jeszcze po latach wspominał, jak istotną rolę odgrywał w hermetycznej, wyizolowanej społeczności plantatorów bawełny i tytoniu – „prawdziwy kaznodzieja”, mający bliski kontakt z tak zwanym „surowym życiem”, obecny przy narodzinach i śmierci, „będący wszystkim po trosze” lekarzem, psychiatrą, doradcą, kimś, kto „rozumie nędzę w sposób, w jaki człowiek patrzący z zewnątrz nie jest w stanie pojąć”²⁹.

Zapewne z tego powodu postać „świeckiego kaznodziei” (jak mawia o sobie Semon) nabiera pewnych odcieni demonizmu, jest to bowiem kaznodzieja „z piekła rodem”, który nie zawaha się przed niczym by zaspokoić „żądze nawrócenia” tych wszystkich, z których „wychodzi szatan”³⁰.

Dramat, rozpoczęty tak nagłym pojawieniem się Semon Dye – rozgrywa się w kilku równie bulwersujących (co pierwsza) odsłonach, a czas jego trwania ograniczony został do minimum, do kilku kwietniowych, pogodnych dni, trwających aż do niedzieli wieczór, kiedy to po wielogodzinnym kazaniu, wygłoszonym w miejscowej szkole, bohater znika na zawsze. Całą sekwencję krótkich, wyrazistych scen otwiera moment, w którym samozwańczy kaznodzieja, mieniący się dumnym, eufemistycznym mianem „Sługi bożego”, przejmuje ostatecznie kontrolę nad życiem i majątkiem, początkowo niezbyt ufego Claya. To przecież nie kto inny jak Clay Horey stwierdza z oburzeniem i emfazą: „Niech to wszyscy diabli! Podjedzie ci taki pod sam dom i nasmrodzi”³¹.

Myśl ta okazuje się kluczem do rozumienia tekstu, tym bardziej trafnie dobranym, że w toku prowadzonej narracji zdanie to, wygłoszone przez Claya ze złością, w poczuciu własnej bezradności, niemocy urasta niemal do rangi uniwersalnej sentencji.

No właśnie. Podjedzie „taki” (nie wiadomo skąd, nieuchronnie jak Fatum, jak wyrok okrutnego, nieubłaganego losu) i... zagarnie dla siebie wszystko: serce młodej, nieśmiałej Dene, ostatniej żony Claya, którą bez trudu uda się kaznodziei „ośmielić”, dobrze utrzymany samochód, który (ot tak) wygrywa się w kości wraz z całym gospodarstwem, pamiątkowym zegarkiem i nie małym kredytem, wziętym na poczet przyszlórocznych zbiorów. Podjedzie ci „taki” i... uwiedzie mimochodem służącą, świadomą swej urody – mulatkę „Sweet”, przy okazji rozprawiając się z jej narzeczoną, Hardym, do którego mierzy się spokojnie, jakby od niechcenia z rewolweru, nie tak, żeby zabić, a tylko nieco postraszyć.

²⁹A. Lelchuk, R. White, *An interview with Erskine Caldwell*, [w:] *Conversations with Erskine Caldwell*, red. E.T. Arnold, University Press of Mississippi, USA 1988, s. 84-85.

³⁰E. Caldwell, *Sługa boży*, s. 201-203.

³¹Tamże, s. 8.

Wreszcie: podjedzie ci „taki” i... zdemoralizuje całe Rocky Comfort, wypędzając domniemanego diabła, nękaącego ponoć mieszkańców od lat, dając przy okazji emocjonujący występ, pokaz godny współczesnego performerera, czyniąc z własnego ciała nie tyle rodzaj awangardowego „Art-object”, ile przedmiot jakiegoś barbarzyńskiego, pierwotnego kultu. Pokona wszechobecne zło, wygłosi wielogodzinne kazanie (z zachowaniem wszelkich zasad retoryki), doprowadzi do zbiorowej orgii „Na chwałę Pana!”, doznając równocześnie ekstazy, zwierzęcej niemal radości z udziału w odwiecznym dziele ofiarowania, spełnienia i odkupienia. Wszędzie towarzyszy mu narrator, który z reporterską dokładnością przywołuje jego słowa, nie pozwalając sobie na jakikolwiek komentarz, nawet wówczas, gdy tamten zwraca się wprost do spragnionych nowych doświadczeń, początkowo przerażonych, a teraz gotowych niemal na wszystko kobiet: „Pan Bóg powiedział mi, jakimi grzesznikami jesteście wszystkie w Rocky Comfort [...] Chcemy was mieć w niebie. Tam was potrzebujemy. Tam chcemy widzieć wszystkie piękne dziewczyny i wszystkie piękne kobiety z calutkiej Georgii”³².

Krótki, rzeczowy komentarz pojawia się dopiero kilka stron dalej, kiedy to piszący (odwołując się do podstawowej wiedzy z zakresu psychologii społecznej) stara się jednym, pozbawionym elementu oceny czy interpretacji zdaniem wytłumaczyć zachowania mieszkańców: „W Rocky Comfort było parę osób, które już uważały się za zbawione i pragnęły, żeby również sąsiedzi musieli się wyrzec uciech, od których one same się odżegnały”³³.

Należy też zwrócić uwagę na fakt, że Semon Dye przedstawiony został z dwóch różnych perspektyw narracyjnych: raz jako bohater reportażu z życia południowoamerykańskiej prowincji, hochsztapler i aferzysta, doskonale wykorzystujący naiwność prostych farmerów, pijący z nimi kukurydzówkę i podobnie jak oni spoglądający na świat przez dziurę po sęku w stodole, kiedy indziej (zgodnie z zasadami estetyki tragiczności) jako silna, intrygująca osobowość, indywidualność postępująca zgodnie z wyznaczonymi przez siebie regułami gry. Semon nie jest jednak onnipotencją, mimo że chętnie powołuje się na poufałą przyjaźń z Panem Bogiem. To tylko Jego sługa lub może „aż” sługa, który także podlega prawom, jakie sam tworzy. Demaskuje go moment (pokazany na tle zbiorowej orgii, w której tak chętnie uczestniczą mieszkańcy), kiedy to również jego fizjonomia, fizjonomia „świeckiego kaznodziei” ulega swoistej transformacji i widzimy go oczami zafascynowanego tłumu, kiedy to nie kto inny, a Semon Dye, doświadczając erotycznej ekstazy „leży jak długi, wijąc się i wierzgając [...] jak gdyby każdy jego ruch miał być ostatnim na tym padole”³⁴.

Tak więc właśnie za sprawą przywołanej tu sceny, która pełni funkcję dramaturgicznego kontrapunktu w linearnie prowadzonej opowieści – pojawienie się kaznodziei ma (jeżeli spojrzeć na nie z perspektywy całego tekstu) wymiar nie tylko „gorszącego” paradoksu i groteski, ale także głęboko zakorzenionego w świadomości zbiorowej symbolu. Niezwykłość nieproszonego gościa, owego sługi, przez usta którego przemawia „sam Bóg”, przejawia się w drobnych, na pozór nieistotnych gestach i słowach, spełnianych (jak zwykł był mawiać) „Ku chwale Pana”. On to bowiem, sam Semon Dye, uosobienie zarówno dobra, jak i zła, wysłannik Boga i diabła, płynnym, tanecznym ruchem, w milczeniu, rozrzuca kości, gdy gra toczy się o najwyższą

³²Tamże, s. 178.

³³Tamże, s. 187.

³⁴Tamże, s. 207.

dla Claya stawkę, o wierność i oddanie Dene, czwartej i jak się można przekonać najbardziej upragnionej żony nieszczęsnego, pozbawionego nadziei i złudzeń farmera. On to również, ów nieczekany przybysz, burzący spokój pogrążonej w letargu, prowincjonalnej mieściny, zaprzyjaźnia się z Tomem, małym, zamkniętym w sobie sąsiadem Claya, pragnąc uczynić z niego (w nader perfidny sposób) kogoś znacznie ważniejszego niż tylko świadek czy baczny obserwator reżyserowanych przez siebie scen. Tom bowiem z racji swego charakteru (upodobanie do uporczywego milczenia, prostoduszność, tchórzostwo i szczególnie rodzaj konformizmu) sankcjonuje, poprzez sam fakt swej obecności w najważniejszych momentach tekstu, wszystkie występki Semona, czyniąc je możliwymi do natychmiastowego zaakceptowania.

Bez widzów nie ma bowiem teatru, nie ma też głosu „opinii publicznej” i Semon Dye wydaje się tego w pełni świadomy, doskonale manipulując losami swych potencjalnych i faktycznych ofiar. Wyniosły, władczy i bezczelny, obcesowy i chciwy – zdaje się skrywać w swym wnętrzu jakąś „tajemnicę”, coś co wiąże jego osobę z odwiecznym porządkiem świata, co czyni go artystą i kuglarzem, łotrzykiem i włóczęgą, łajdakiem i osobistym sługą, dość odległego i nieznanego, obojętnego na ludzkie zmagania z losem – milczącego jak zwykle Boga. Po wyjeździe kaznodziei pierwsza, letnia ulewa utrwała świeże ślady kół na piaszczystej, wiodącej dokądś, bardzo daleko drodze. Być może to znak oczyszczenia. Nie mamy jednak w tekście dowodu i taka interpretacja mogłaby być nadużyciem.

Clay zajmuje znowu to samo, ulubione miejsce na werandzie, tym razem w towarzystwie swej trzeciej żony – prostytutki Lorene, za możliwość spotkania której wszechwładny kaznodzieja kazał mu swego czasu całkiem niemało zapłacić... „Zapadli obydwój w milczenie, wpatrzeni w drogę do McGuffin. Clay żałował utraconego wozu, ale nie byłby taki nieswój, gdyby Semon nie odjechał tak, jak to uczynił. Liczył, że przynajmniej zobaczy jak Semon wyjeżdża z podwórka i niknie w oddali. Teraz czuł się oszukany”³⁵ – pisze Caldwell i trzeba przyznać, że nie są to ostatnie i ostateczne słowa zamykające tę powieść.

Ta powieść się bowiem nie kończy w momencie wyjazdu kaznodziei, tak jak nie może zakończyć się jakąś konkretną konkluzją dobrze napisany reportaż lub zbiór krótkich, mocnych w wyrazie, znaczących paradoksentalnych tekstów, utrzymanych w konwencji „the new journalism”, którego literackim wyznacznikiem stało się przekraczanie granic gatunków lub jak podkreślają dwudziestowieczni praktycy „mieszanie zmyśleń, fikcji i dokumentu”³⁶.

Jak chciał tego Erskine Caldwell, zakładając, że pisarz podąża określoną drogą, wyznaczoną przez losy, istniejących realnie lub tylko możliwych do zaistnienia, zawsze jednak wiarygodnych bohaterów: „Konkluzja czeka za rogiem...”³⁷. Skąd jednak pewność, że droga ta (jak większość dróg na Południu, wiodących przez spalone słońcem nieużytki) nie prowadzi w istocie znikąd donikąd? Na to podstawowe (dla analizy stylu prozy Caldwell, dla uchwycenia indywidualnych cech tego pisarstwa) pytanie daje odpowiedź bliskie spojrzenie na tekst i pokuszenie się o jego opis za pomocą narzędzi mikropoetyki.

³⁵Tamże, s. 216.

³⁶J. Durczak, za: J. Jeziorska-Haładaj, *Tekstowe wykładniki fikcji...*, s. 88.

³⁷E.P. Broadwell, W.R. Hoag, *Erskine Caldwell...*

Dlaczego mikropoetyka?

Poddając dość pobieżnej analizie (wnikliwa mogłaby z powodzeniem stać się tematem dłuższej naukowej rozprawy) kilka wybranych scen z opowieści Erskine'a Caldwell, należałoby odpowiedzieć sobie na fundamentalne pytanie: Dlaczego mikropoetyka?

Można było bowiem tekst *Sługi bożego* zbadać za pomocą narzędzi typowych dla analizy strukturalnej, koncentrując uwagę na takich elementach, jak: pozycja narratora, przebieg linearnie prowadzonej fabuły czy konstrukcja psychiczna bohaterów. Można też było pokuścić się o opis i wyjaśnienie tekstu przez pryzmat hermeneutyki. W obu jednak wymienionych przypadkach (sposobach interpretacji) odbyłoby się to z ewidentną stratą dla badanego utworu, który (poddany tradycyjnej wiwisekcji) uległby nadmiernym uproszczeniom, tym bardziej że konwencjonalne sposoby analizy wymagają postawienia tezy, co z kolei ograniczyłoby pole interpretacji.

Postawienie tezy i gromadzenie argumentów zamknęłoby w istocie drogę ku wiarygodnej interpretacji mikropowieści *Sługa boży*, tym bardziej że – jak wynika z przytaczanej tutaj (także w formie motta) wypowiedzi autora – bohaterowie zdają się jego samego prowadzić, zmuszają do podążania ich tropem, pod warunkiem jednak, że ich literacka konstrukcja opiera się na paradokmentalnej koncepcji prawdy, na rzetelności i uczciwości w sposobie prezentacji ich losów. Co więcej, podążając za bohaterem, mający dziennikarskie zacięcie, zacięcie reportażysty, storyteller koncentruje swą uwagę na detalach, pokazuje bohaterów z bliskiej perspektywy, przytacza ich rozmowy i przemyślenia, rezygnując (lub ograniczając do minimum) swój własny komentarz. Pisarz zatem, odbierając sobie prawo do oceny i interpretacji, przyznaje równocześnie to prawo czytelnikom, których obecność (podobnie jak obecność słuchaczy mówionych opowieści) okazuje się faktem zupełnie oczywistym i naturalnym zarazem.

Fakt ten jest także zgodny z osobistym doświadczeniem Caldwell: „Nie zaczynałem od zastania pisarzem, byłem słuchaczem. We wczesnych dekadach stulecia czytanie i pisanie nie były powszechnymi doświadczeniami. Opowiadanie stało się podstawą literatury”³⁸.

Sięgając do prozy Caldwell, niezależnie od tego, czy będzie to *Droga tytoniowa*, *Poletko Pana Boga*, *Ziemia tragiczna* czy *Dom na wzgórzu*, badacz literatury nie może uwolnić się od przekonania, że wszystkie te teksty łączy specyficznie ukształtowana przestrzeń, miejsce akcji (tereny południowych stanów USA), sposób prowadzenia, nawiązującej do reportażu opowieści, a przede wszystkim – metod opartych na poznawaniu świata bohaterów, krok po kroku, poprzez towarzyszenie im w codziennym, pozornie nieciekawym, monotonnym i skromnym życiu. Cechy te ujawniają się najpełniej dopiero przy zastosowaniu do analizy narzędzi mikropoetyki, z zastrzeżeniem jednak, że bezpośrednie doświadczenie tekstu, fakt bycia jakby wewnątrz świata przedstawionego związany jest przede wszystkim z umiejętnym wykorzystywaniem przez Caldwell wiedzy i praktyki dziennikarza – reportażysty.

Związki Caldwell z koncepcją „new journalism” wydają się tutaj oczywiste. Jaki wpływ na warsztat autora mikropowieści mogło mieć pisanie dla codziennej prasy – uświadamia znana

³⁸Tamże.

wypowiedź Thomasa Connery'ego, podającego własną definicję reportażu i prozy paradoksalnej. W swym lapidarnym eseju *A Third Way to Tell the Story: American Literary Journalism at the Turn of the Century* Thomas Connery, analizując zjawisko popularności, publikowanych w codziennej prasie kryminalnych szkiców Lincolna Steffensa, twórcy gatunku „descriptive narrative”, pisze: „To nie była «wiadomość», jakiej żąda większość gazet, ani bardziej wypracowana nowela, wymagana przez magazyny. To było tak, jakby czytelnikowi otwarto okno na Nowy Jork [...] Steffens pozwolił «zobaczyć», nie tylko «usłyszeć» o mieście”³⁹.

Kluczowym sformułowaniem okazuje się kwestia „widzieć” – nie tylko znać ze słyszenia, „słyszeć”, którą można by uzupełnić stwierdzeniem, że nie chodzi tutaj o widzenie czegokolwiek, a o widzenie „przez okno” (doświadczenie) rzeczy ważnych, przy czym pojęcie „ważności” winno zostać zdefiniowane w kontekście konkretnego czasu i relacji społecznych. W przypadku prozy Caldwell'a to, co „ważne” rozgrywa się w małych, prowincjonalnych społecznościach, tam bowiem snuje się opowieści, tam także słucha się ich z uwagą, doświadczając (tak jak doświadcza się poprzez spojrzenie przez okno) życia innych, wcześniej nieznanym sobie ludzi. Zadaniem pisarza („opowiadacza” historii) jest właśnie takie okna otwierać.

³⁹ „It was not the «news», demanded by most newspapers, nor was it the more elaborate fictional short story required by magazines. It was as though readers have been given a window on New York [...] Steffens enabled his readers to «see» and not just «hear» about the city”. Th.B. Connery, *The Third Way to Tell the Story*, [w:] *Literary Journalism in the Twentieth Century*, red. N. Sims, Northwestern University Press, USA 2008, s. 13.

SŁOWA KLUCZOWE:

Erskine Caldwell

mikropoetyka

ABSTRAKT:

Celem tego eseju jest pokazanie sposobu wykorzystania narzędzi mikropoetyki do analizy konkretnego tekstu, opowieści Erskine Caldwell *Sługa boży*, stanowiącej specyficzny gatunek wypowiedzi literackiej, a także – wpływu The New Journalism na warsztat pisarza. Ważna jest tutaj niewielka objętość analizowanego utworu, przekonanie o roli przypadku, codziennego zdarzenia, styl kolokwialny, brak literackich odniesień i zapożyczeń, szczególny sposób przedstawienia bohaterów. Cechą charakterystyczną prozy E. Caldwell jest także fakt udramatyzowania poszczególnych scen oraz podjęcie próby „teatralizacji” postaci.

s t o r y t e l l i n g

PROZA POŁUDNIA

n e w j o u r n a l i s m

NOTA O AUTORZE:

Małgorzata Dorna (ur. 1954) – absolwentka filologii polskiej na Uniwersytecie Gdańskim. Obecnie studentka II r. Filologicznych Dziennych Studiów Doktoranckich na tej samej uczelni (temat rozprawy doktorskiej, powstającej pod kierunkiem prof. Jana Ciechowicza: „Teatralizacja polskiego życia publicznego drugiej połowy XX i początków XXI wieku. Między spektaklem, widowiskiem, ceremonią i wiecem”). Z zamiłowania krytyk sztuki, teatrolog, nauczyciel. Liczne publikacje na łamach prasy kulturalnej Wybrzeża („Migotania”, „Autograf”, „Jednak Książki”) oraz na portalu Międzynarodowego Stowarzyszenia Krytyków Teatralnych AICT Polska, stała współpraca z Galerią BWA w Pile. Zainteresowania: malarstwo sztalugowe, teoria literatury, możliwość wykorzystania warsztatu badacza literatury w praktyce krytyka sztuki, anglojęzyczna literatura południowych stanów Ameryki. |

Trafność

– (in. celność). W poniższych rozważaniach kategoria ta odnoszona jest do małego fragmentu wypowiedzi literackiej: wyrażenia bądź pojedynczego zdania. Choć „trafność” (wyrażenia) wskazuje na być może nieuchwytną, ale stosunkowo prostą właściwość językowej organizacji małego fragmentu wypowiedzi literackiej, niniejszy szkic odnosi się do szerszego problemu, mniej konkretnego, dla którego wybrano to określenie niejako „z braku lepszego” – jego znaczenie jest najbliższe zespołowi zjawisk poetologicznych, które zostaną tu omówione, w swoim słownikowym ujęciu jednak nie zawiera w sposób oczywisty wszystkich aspektów zagadnienia.

Punktem wyjścia jest tu bowiem trudna do jednoznacznego określenia intuicja teoretyczna dotycząca, znanego każdemu chyba czytelnikowi, doświadczenia estetycznego polegającego na zachwyceniu się małym fragmentem dzieła literackiego (często pojedynczym zdaniem). Przedmiotem tego uczucia mogą być różnorodne aspekty dzieła. Ponieważ tego rodzaju poruszenie można określić jako emocjonalną formę możliwie najbardziej dodatniego wartościowania utworu literackiego, dla określenia możliwych przedmiotów zachwyty (a więc: dla określenia, „w jaki sposób” dane wyrażenie jest trafne warto odwołać się do typizacji sposobów ujmowania istoty dzieła literackiego dokonanej przez Michała Głowińskiego w książce *Ekspresja i empatia*¹. Jednak jako że ten fragment pracy Głowińskiego dotyczy teorii krytyki literackiej, zastosowanie proponowanych przez niego pojęć do omówienia problematyki trafności i powiązanego z nią zachwyty wymaga kilku zabiegów adaptacyjnych.

Pierwszy ze sposobów krytycznego ujmowania utworu literackiego został określony jako formalno-modelowy i polega na sprawdzaniu przystawalności poszczególnych cech dzieła do, uznawanych przez krytyka za normatywne, zasad konstrukcji utworu. W kontekście trafności, zachwyty danym wyrażeniem ze względu na jego właściwości formalno-modelowe oznaczałby, że wpisuje się ono w oczekiwania konstrukcyjne, estetyczne czy też kompozycyjne danego czytelnika. Nie jest jednak przy tym konieczne uznanie, że istnieją jakiegokolwiek obiektywne reguły prawidłowego wytwarzania wypowiedzi literackich ani że wypowiedź, która tak porusza czytelnika, te reguły spełnia. Przez pojęcie „oczekiwań” należy rozumieć po prostu model tekstu, który jest najbliższy subiektywnym upodobaniom odbiorcy tekstu.

Dla wskazania tak rozumianej trafności nie poszukuje się żadnych uzasadnień pozatekstowych. Czytelnik może albo docenić samą budowę wyrażenia, jego prozodię, optymalne wedle swojej opinii uszeregowanie składających się na nie wyrazów czy odpowiednio dobrane środki stylistyczne, albo uznać wyrażenie za trafne w odniesieniu do struktury całego dzieła literackiego. W tym drugim przypadku uznaje się, że utwór wytwarza swoją budowę pewne uniwersum, autonomiczne względem świata zewnętrznego, rządzące się obowiązującymi tylko w jego obrębie prawami. W tym ujęciu, trafne wyrażenie to takie, któremu w niezwykle sposób udaje się syntetycznie uchwycić istotę tego uniwersum; może ono niejako powoływać je do istnienia (konsty-

¹ Por. M. Głowiński, *Ekspresja i empatia. Studia o młodopolskiej krytyce literackiej*, Kraków 1997, s. 196-204.

tuuże wtedy estetyczną organizację tekstu) albo istotnie modyfikować (swoim pojawieniem się w znaczący sposób zmienia funkcję pozostałych elementów utworu, przy czym trzeba zaznaczyć, że czyni to w taki sposób, że nadaje tym elementom nowe, wartościowe artystycznie jakości).

Podójście drugie, mimetyczne, z kolei kładzie nacisk przede wszystkim włośnie na relację tekstu ze światem zewńtrznym. Krytyk przystępujący do lektury z takim nastawieniem badawczym ocenia, w jaki sposób zobrazowane zostały w obrębie świata przedstawionego utworu literackiego poszczególne elementy rzeczywistości. Przedstawienia te może wartościować albo w duchu realizmu, pod kątem plastycznej przystawalności przedmiotów tekstualnych do pozatekstualnych, albo wedle innych koncepcji mimetyzmu, na przykład pod kątem zdolności tekstu do uchwycenia istoty (idei) danego przedmiotu lub zjawiska (naturalnego, społecznego, politycznego lub jakiegokolwiek innego). W obrębie zainteresowań krytyka badającego dzieło z tej perspektywy mieści się również analiza warstwy zdarzeń rozgrywających się w dziele i ich ocena według kryterium przystawalności do w określony sposób pojmowanych reguł prawdopodobieństwa.

Czytelnik, nastawiony na mimetyczny odbiór literatury, może uznać dane wyrażenie za trafne, kiedy tekst prezentuje szczególnie mu bliski sposób postrzegania i poznawania świata. Trafne wyrażenie dokonuje wówczas takiej selekcji elementów rzeczywistości bądź właściwości konkretnego przedmiotu, że w odczuciu czytelnika możliwie najbardziej zbliża się do odbicia świata realnego lub danego stanu rzeczy. Odbiorca tekstu, urzeczony tak rozumianym trafnym wyrażeniem, odczuwa swego rodzaju „wspólnotę postrzegania” z tekstem; jest usatysfakcjonowany tym, że obraz rzeczywistości w dużym stopniu przylega do jego osobistych poglądów na temat świata realnego. W tym miejscu trzeba zaznaczyć jednak, że nie chodzi tu o ten rodzaj zgody, który łatwo może zaistnieć na przykład przy lekturze tekstu publicystycznego (byłoby to wówczas przekonanie o trafności pewnych opinii zawartych w dziele literackim), ale raczej o afirmację sposobu poznawania rzeczywistości przedstawionego w utworze. Czytelnik wówczas albo stwierdza, że jego postrzeganiem świata rządzą takie same mechanizmy jak te obowiązujące w obrębie utworu literackiego, albo też daje się zaskoczyć prezentowaną w tekście możliwością opowiadania rzeczywistości; dostrzega w niej oznaki specyficznej wrażliwości, którą ocenia jako bliską swojej i zaczyna pragnąć nauczyć się postrzegania świata w taki sam sposób.

Ostatni, trzeci sposób ujmowania literatury, Głowiński określa jako ekspresyjny. Zakłada on, że tekst literacki jest komunikatem wysyłanym do czytelnika przez autora, za pośrednictwem którego uzewnętrznia on swoje poglądy i uczucia. W takim ujęciu niemożliwe jest uznawanie autonomii utworu literackiego względem rzeczywistości pozaliterackiej; co więcej – w tej perspektywie (i chyba tylko w tej) można nawet próbować podważyć status dzieła jako bytu fikcjonalnego.

Dla przysposobienia tego ujęcia do problematyki trafności, konieczne jest już znacznie radykalniejsze odejście od koncepcji Głowińskiego niż miało to miejsce w dwóch poprzednich przypadkach. Według badacza, istota ekspresyjnego rozumienia literatury polega na wyodrębnieniu narzędzi pozwalających krytyce wczuć się w stan emocjonalny autora analizowanego dzieła i tym sposobem dotrzeć do ukrytej głębi jego przekazu. Dla wskazania trzeciego z możliwych sposobów, w jaki dane wyrażenie może być trafne, wystarczy zapożyczenie jedynie małego, najogólniejszego fragmentu tego szerokiego zagadnienia: utwór literacki jest tu podmiotową wypowiedzią, a co za tym idzie, zbiorem określonych poglądów na temat rzeczywistości.

Gdyby te trzy motywacje uznawania wyrażen za trafne miały przerodzić się w jakąś klasyfikację typów trafności, ten wywodzący się z ekspresyjnego modelu literatury należałoby określić jako filozoficzny. Bowiem trafność w tym ujęciu oznacza zbliżenie się danego wyrażenia do jakiejś ogólnej Prawdy, pojmowanej esencjonalnie i metafizycznie.

Poszukiwanie trafnego wyrażenia to w tym wypadku poszukiwanie szczególnie trafnych osądów czy obserwacji. Mogą one dotyczyć zagadnień natury ludzkiej, międzyludzkich relacji, problematyki moralnej, psychologicznej, historycznej, historiozoficznej itd. Jeśli czytelnik ulega zachwytowi nad wyrażeniem trafnym w takim rozumieniu, oznacza to, że wyciągnął on z niego jakąś naukę; wraz z pojawieniem się tego wyrażenia dzieło objawiło mu nieznaną wcześniej prawdę o świecie.

Wyłoniły się tym samym trzy sposoby określenia kryteriów, według których dane wyrażenie może być uznane za trafne. Należy dodać, że w konkretnym przypadku wyrażenie może łączyć dwa z tych sposobów lub nawet wszystkie trzy, może realizować te sposoby tylko częściowo, może je modyfikować, upraszczać bądź jeszcze bardziej komplikować. To zestawienie ma roboczy charakter, ponieważ nie chodzi tutaj wcale o stworzenie klasyfikacji typów trafności. Wstęp ten miał jedynie na celu nieco ukonkretnić ulotne skojarzenia, jakie może wywoływać hasło „trafność wyrażenia”, tak, by można było bez przeszkód przejść do zasadniczego problemu tego szkicu, jakim jest pytanie: czy trafność jest warunkowana cechami tekstu, czy też jego odbioru?

Zagadnienie trafności, choć nazywane na różne sposoby, mieściło się w obrębie zainteresowań każdej refleksji na temat uporządkowanych wypowiedzi, w tym literackich. Arystoteles w trzeciej księdze *Retoryki* pisze o „wyborności” języka, zauważając, że aby wypowiedź mogła osiągnąć efekt perswazyjny, musi nie tylko nieść ze sobą istotną dla słuchacza treść, ale również cechować się pewnymi walorami stylistycznymi. Dla uzyskania zamierzonego efektu, retor może posłużyć się różnorodnymi środkami, spośród których filozof kładzie szczególny nacisk na metaforę, przeciwstawienie i zabiegi kompozycyjne mające na celu nadanie stylowi znamion „żywości”². W *Poetyce* natomiast poucza, że dla uzyskania wysokiej wartości artystycznej należy poszukiwać wyrażen rzadkich i wytwornych, starając się przy tym zaskoczyć czytelnika (widza, słuchacza) sposobem organizacji wypowiedzi literackiej. Szczególnie ciekawy pod tym względem jest rozdział *Cechy stylu poetyckiego*, w którym pokazuje, jak podmiana jednego tylko słowa wersu Ajchylosa dokonana przez Eurypidesa znacząco modyfikuje właściwości estetyczne tego wersu³.

Wydaje się, że w wyniku podobnych założeń w XVI wieku narodziło się pojęcie konceptu, w naturalny sposób sprzężone z kategorią trafności. Jak podaje *Słownik literatury staropolskiej*, w obręb systemu pojęciowego konceptyzmu wchodziły retoryczne terminy *acutum* i *argutum*, które oznaczają „dyspozycję do tzw. ostrych i celnych bądź dowcipnych myśli (*acumina*) oraz osiągnięte przez nią efekty samego dzieła zarówno w zakresie ujęć tematycznych, jak chwytów dialektycznych i stylistycznej ornamentyki”⁴. Celem konceptu było zaskoczenie czytelnika poprzez celowe skomplikowanie językowej warstwy tekstu i tym samym zmuszenie go do wysiłku

² Por. Arystoteles, *Retoryka*, [w:] tegoż, *Retoryka. Retoryka dla Aleksandra. Poetyka*, przeł. H. Podbielski, Warszawa 2008, s. 192-196.

³ Por. tamże, s. 354-357.

⁴ *Słownik literatury staropolskiej (średniowiecze – renesans – barok)*, red. T. Michałowska, B. Otwinowska, E. Sarnowska-Temierusz, Wrocław-Warszawa-Kraków 1990, s. 390.

intelektualnego, dzięki czemu utwór zyskiwał szczególną uwagę czytelnika. Sposoby uzyskiwania tego efektu były dosyć jasno sprecyzowane; jak podaje *Słownik*, „najwyższą rangę w teorii i praktyce tego kierunku zyskiwały [...] przenośnie, polegające na zestawianiu pojęć odległych, i figury lub tropy wywołujące szok lub zdziwienie”⁵. Dalej wskazane są już konkretne, najchętniej używane środki stylistyczne, takie jak antytezy, oksymorony, elipsy czy inwersje.

Modelową realizacją idei konceptu była figura oparta na przeciwieństwach, co najjaśniej precyzuje powszechnie znana koncepcja Macieja Kazimierza Sarbiewskiego o „zgodnej niezgodności” (*concors discordia*). Założenie językowego łączenia rzeczy odległych było wynikiem filozoficznej świadomości epoki: język miał odbijać niepojmowalną sieć połączeń wszystkich elementów świata ziemskiego i kosmosu⁶. Warta szczególnej uwagi jest dokonana przez Sarbiewskiego klasyfikacja pojęć, mogących stanowić składniki konceptu, która jest zaskakująco zgodna z przedstawioną przez Głowińskiego typizacją sposobów ujmowania istoty dzieła literackiego, a co za tym idzie, również z zaproponowanym tu przed chwilą wyliczeniem modeli trafności. Sarbiewski wskazuje: „1) pojęcia retoryczne: piękna sentencja, rzadka metafora, alegoria, hiperbola lub podobieństwo, 2) pojęcia dialektyczne: porównanie rzeczy w zakresie wielkości albo zgodności tematu z przedmiotem, nadto oszukańczy sofizmat, 3) pojęcia psychologiczne: niespodzianki lub «szokującej oczywistości»”⁷.

Postawienie przed literaturą zadania wywoływania takich odczuć, jak szok, zdziwienie czy zaskoczenie odsyłają do najważniejszych tez formalizmu rosyjskiego, a zwłaszcza do konstytutywnego dla tej szkoły teoretycznej pojęcia, jakim jest chwyt literacki. W centrum zainteresowań formalistów leżało zagadnienie autonomii utworu literackiego, a zatem interesowały ich sposoby, w jakie dzieło ustanawia różnice pomiędzy fikcją a rzeczywistością. Służą do tego różnorodne zabiegi zmierzające do udziwnienia tekstu. Ich repertuar zawiera wszystkie środki wskazane przez Arystotelesa i teoretyków konceptyzmu, jednak się do nich nie ogranicza. Chwytem literackim może nazwane być wszystko, co posłuży do skonstruowania misternej gry językowej; wszystko, co określa wyznaczniki literackości, a więc wszystko, co z formy, języka, sposobu budowy utworu czyni głównego „bohatera” tekstu. Formaliści kładli więc szczególny nacisk na odpowiedni dobór środków językowych i językową wirtuozerię, programowo ignorując aspekty treściowe utworów, właściwości poszczególnych elementów świata przedstawionego, konstrukcję psychologiczną bohaterów itd. Boris Eichenbaum w słynnej analizie *Szynela* Gogola pisze wprost, że fatalna historia urzędnika przedstawiona w noweli sama w sobie nie ma żadnego znaczenia. Dopiero napięcie powstałe między komicznymi zabiegami językowymi a tragicznymi losami Akakija Akakiewicza wygenerowało zamierzony efekt groteski. Rosyjski badacz ogranicza swoją pracę tylko do analizy warstwy językowej, co wedle założeń reprezentowanej przez niego szkoły całkowicie wystarcza do uchwycenia istoty utworu⁸.

Zaprezentowane przed chwilą teorie proponują zatem kilka narzędzi, które umożliwiają próby sprecyzowania, jakie są właściwości wyrażenia czy frazy, które uznajemy za trafne. Mogą one okazać się szczególnie pomocne przy analizie zdań naprawdę słynnych, które są uważane za mistrzowskie powszechnie i jako takie zapisały się w historii literatury. Kiedy liczba czytelników

⁵ Tamże.

⁶ Tamże.

⁷ Tamże, s. 392.

⁸ Por. B. Eichenbaum, *Jak jest zrobiony „Płaszcz” Gogola*, przeł. M. Czermińska, [w:] *Rosyjska szkoła stylistyki*, wyb. i oprac. M.R. Mayenowa, Z. Saloni, Warszawa 1970, s. 491-513.

zgadzających się co do tego, że dane wyrażenie jest trafne, staje się naprawdę ogromna, wtedy trafność ta nabiera znamion obiektywności. Jeśli ktoś starałby się tę obiektywność naukowo udowodnić, musiałby sięgnąć do metod podobnych do tych zaprezentowanych powyżej.

Bardzo często jednak jest tak, że zdanie, które ma zachwycać, wcale nie zachwyca albo wręcz na odwrót – zdanie, które, wydawałoby się, zupełnie niczym się nie wyróżnia, wywołuje u czytelnika bardzo silne emocje, które sprawiają, że pozostaje ono na długo w jego pamięci, a dzieło, w którym jest ono zawarte, zaczyna on postrzegać jako bardzo ważny element swojego dorobku lekturowego. Z kategorią trafności powiązanych jest wiele odczuć absolutnie subiektywnych i irracjonalnych, które, z tego powodu, nie poddają się tak ścisłym charakterystykom jak poprzednie aspekty zagadnienia, stanowią jednak jedno z istotniejszych, a na pewno najintymniejszych, doświadczeń czytelniczych.

Pierwszego tropu, który może pomóc naprowadzić na sposób opisu tych przeżyć (opisu, gdyż słowo „zbadania” sugerowałoby taką precyzję, która, jak się zdaje, nie jest tu możliwa), dostarcza Roman Ingarden. Przywoływanie w tym miejscu jego koncepcji może się wydać zaskakujące, gdyż, jak wiadomo, polski fenomenolog jeszcze twardo stał na gruncie esencjonalnego pojmowania literatury i wielokrotnie sprzeciwiał się jej analizie przez pryzmat subiektywnych wrażeń czytelnika. W *O dziele literackim* pisze wprost, że pomysł omawiania literatury z perspektywy psychologicznych przeżyć czytelnika jawi mu się jako wręcz absurdalny:

Faktycznie nikt nie zwraca się przy lekturze lub jako widz w teatrze ku własnym przeżyciom świadomym ani nie dokonuje refleksji na własne stany psychiczne. Gdybyśmy komukolwiek zaproponowali, by to robił, wysmiałby nas na pewno. Tylko teoretyzujący badacz literatury może wpaść na tak dziwny pomysł, by dzieła literackiego szukać „w duszy” czytelnika⁹.

Właściwości estetyczne dzieła literackiego są według niego głęboko zakorzenione w samym utworze i nie dają się od niego oderwać. Są one obiektywne i stanowią o istocie dzieła, a zdolność do ich dostrzeżenia stanowi o kompetencjach czytelnika (choć rozumianych nie tyle intelektualnie, co w kategoriach pewnej wrażliwości), nie zaś o wartości samego dzieła¹⁰.

Sposobem idealnego, pełnego poznania dzieła literackiego jest doświadczenie przeżycia estetycznego, które jednak nie jest rozumiane jako proste poruszenie czytany utworem, ale jako niezwykle złożony i długi (w *O poznawaniu dzieła literackiego* Ingarden wymienia siedem etapów jego kształtowania się) proces, w którego finale czytelnikowi ukazują się naraz, niejako iluminacyjnie, wszystkie właściwości i jakości dzieła¹¹. Filozof jednak dostrzega w tym procesie i tę jakość, która jest przedmiotem niniejszych rozważań, z tym że traktuje ją jedynie jako konieczny punkt wyjścia do zjawisk istotniejszych.

Przeżycie estetyczne według Ingardena zaczyna się bowiem od zwrócenia przez czytelnika uwagi na jakiś konkretny element dzieła literackiego, który wywołuje w nim bardzo silne emocje. Emocje te są tak silne, że stają się niejako przedmiotem pożądania czytelnika, przez co zaczyna on

⁹ R. Ingarden, *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*, przeł. M. Turowicz, Warszawa 1960, s. 415.

¹⁰Tamże, s. 454-455.

¹¹Por. R. Ingarden, *O poznawaniu dzieła literackiego*, przeł. D. Gierulanka, Warszawa 1976, s. 171-209.

pragnąć jak najbliższego kontaktu z utworem, by móc się nimi nasycić. Tym sposobem, ta, jak nazywa to doświadczenie Ingarden, emocja wstępna otwiera możliwość przejścia do kolejnych etapów doświadczenia estetycznego i taka jedynie powinna wedle myśliciela być jej funkcja¹².

Filozof jest świadomy tego, że ten pierwszy etap wiąże się często z doznawaniem ogromnej przyjemności i dlatego przestrzega przed jej utożsamianiem z przeżyciem estetycznym, czyli owym skomplikowanym „zestrojem estetycznie doniosłych jakości”¹³. Skupianie się na intymnych, subiektywnych uczuciach, które towarzyszą czytelnikowi podczas lektury, uważa za bezużyteczne, naiwne, a nawet szkodzące samemu dziełu. Często emocje te tylko pozornie powiązane są z samym odbiorem dzieła; wpływ na nie mają towarzyszące czytelnikowi podczas lektury czynniki zewnętrzne, jego indywidualne doświadczenia, poglądy czy towarzyszący mu w danej chwili nastrój. Zastrzeżenia te są w dużej mierze słuszne, gdyż rzeczywiście przy założeniu, że dzieło cechuje się pewnymi obiektywnymi właściwościami, że zawiera w sobie jakąś istotową prawdę o samym sobie, analiza przygodnych odczuć, które mogą towarzyszyć przypadkowemu czytelnikowi podczas lektury, nijak nie może przybliżyć do odkrycia tej prawdy. Jednak proces opisany przez Ingardena jest modelowy i, chciałoby się rzec, laboratoryjny; doświadczenie przeżycia estetycznego z różnych przyczyn nie zawsze będzie możliwe, a co więcej, sam filozof zaznacza, że po pierwsze, nie każde dzieło stwarza potencjał do wywołania u czytelnika tego przeżycia, a po drugie, że nie każdy czytelnik jest do tego przeżycia zdolny. Natomiast doświadczenie zachwytu małym fragmentem utworu literackiego jest przeżyciem powszechnym i choć nie daje się go ująć w spójne metodologicznie ramy, nie można wykluczyć, że ma ono istotny wpływ na kształtowanie się intersubiektywnych wyobrażeń na temat literatury jako takiej. Z tego powodu zjawisko trafności wyrażenia bądź imputowania trafności wyrażeniu przez czytelnika wydaje się warte przynajmniej próby opisu, nawet jeśli „teoretyzujący badacz literatury” miałby się w ten sposób narazić na śmieszność.

Przełomowym okresem podsuwającym liczne wskazówki pomocne przy próbach uchwycenia zjawiska trafności okazują się lata siedemdziesiąte ubiegłego wieku. Ukazały się wówczas, niezależnie od siebie, trzy prace, które dają się wykorzystywać do opisu indywidualnych i subiektywnych przeżyć czytelnika, jakich doświadcza on w kontakcie z tekstem.

W roku 1973 Roland Barthes publikuje najsłynniejszy ze swoich esejów, *Przyjemność tekstu*, będący swego rodzaju intymnym dziennikiem czytelniczych doświadczeń wzbogaconym o ich teoretyczne problematyzacje. Esej ten może stanowić model opisu wszystkich tych emocji i właściwości procesu lektury, które Ingarden określał jako niegodne uwagi.

Dwa lata później pojawia się szkic Głowińskiego, *Świadectwa i style odbioru*, w którym badacz korzysta jeszcze z narzędzi strukturalizmu, przekracza jednak tradycyjne dla tej szkoły teoretycznej granice problemowe, zajmując się już nie samą budową tekstu literackiego, ale możliwymi sposobami jego lektury.

Wreszcie najpóźniej, bo w roku 1980 pojawia się pierwsze wydanie będącej efektem wieloletnich badań społecznych książki Michela de Certeau, *Wynaleźć codzienność*, w której autor udowadnia,

¹²Tamże, s. 184-185.

¹³Tamże, s. 205.

że teoretyczne i polityczne modele organizacji świata w o wiele mniejszym, niż mogłoby się wydawać, stopniu przystają do codziennego życia „zwykłych ludzi”. Różnorodne systemy władzy (takie jak kapitał, polityka, nauka, religia, a również sztuka i kultura) starają się zawłaszczać poszczególne obszary ludzkiej aktywności, chcąc obsadzić jednostkę w roli konsumenta narzuconego odgórnie porządku. Okazuje się jednak, że jednostka wcale się takiemu układowi sił nie podporządkowuje i jako konsument nie pozostaje bierna. Swoimi codziennymi czynnościami odciska piętno na każdym z ograniczających go dyskursów i twórczo przetwarza narzucone mu schematy zachowań.

Aby zrozumieć sposób, w jaki odbiera tekst czytelnik, który może nabrać przeświadczenia o trafności jakiegoś wyrażenia (rozumianego jako odczucie subiektywne i irracjonalne), warto odwołać się do tego stylu, który Głowiński określił jako mityczny. Jest to styl, który według badacza narodził się najwcześniej i dominował w społecznościach archaicznych, a potem zarezerwowany był dla pism sakralnych. Wkrótce jednak rozszerzył swoją domenę i zaczął wyznaczać „odbiór tych wszystkich przekazów, które traktuje się jako aktualizację światopoglądów zastanych i aprobowanych, przekazów, które nie tylko je potwierdzają, ale także na swój sposób utwierdzają”¹⁴.

Kiedy czytelnik zostaje zderzony z trafnym wyrażeniem, jawi mu się ono jako swego rodzaju objawienie. Tekst przestaje wówczas być zewnętrznym, fikcyjnym tworem czy komunikatem wysłanym do niego przez jakiegoś autora, a staje się czymś głęboko intymnym; estetycznym odbiciem jego najtajniejszych, niemalże nieuświadomianych uczuć. Dla de Certeau, czytanie jest formą ucieczki od świata bądź ograniczeniem go tylko do tej intymnej relacji, którą czytelnik tworzy z tekstem:

Czytanie jest doświadczeniem inicjalnym czy nawet inicjacyjnym: czytanie to bycie gdzie indziej, tam, gdzie *ich* nie ma, w innym świecie; to ustanawianie sekretnej sceny, miejsca, gdzie wchodzi i skąd się wychodzi dowolną ilość razy; to tworzenie zakamarków cienia i mroku w egzystencji podporządkowanej technokratycznej przejrzystości oraz owemu uporczywemu światłu, które u Geneta materializuje piekło alienacji społecznej¹⁵.

W takim ujęciu dane wyrażenie jest trafne, ponieważ czytelnik chce, by takie było. „Czytelnicy są podróżnikami; krążą na ziemiach innego, jak nomadzi kłusujący na polach, których nie napisali”¹⁶, pisze dalej de Certeau. Obiektywne właściwości tekstu, jeśli w ogóle istnieją, przestają tu mieć znaczenie. Wbrew Ingardenowi liczy się teraz tylko to, co czytelnik robi z utworem na własny użytek. A może zrobić wszystko, ponieważ w tej intymnej relacji nie ma miejsca dla nikogo, kto mógłby mu cokolwiek zabronić.

Naukowe analizy wszelkiego rodzaju utworów językowych ograniczają się według de Certeau do namysłu nad tym, co w nich powtarzalne i podatne do ujmowania w łatwe do klasyfikowania schematy. Brak natomiast narzędzi, które pozwalałyby badać funkcjonowanie tych utworów w konkretnych sytuacjach, w których doraźnie posługują się nimi sami użytkownicy języka. Świetnie widać to na przykładzie przysłów. Nauka może bardzo precyzyjnie określić, czym są

¹⁴M. Głowiński, *Świadectwa i style odbioru*, „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1975, nr 3, s. 21.

¹⁵M. de Certeau, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Kraków 2008, s. 172 (wyr. de Certeau).

¹⁶Tamże, s. 172-173.

przysłowia i jakie są reguły ich wytwarzania; bardzo niewiele jednak może powiedzieć, w jakich okolicznościach i w jaki sposób są one stosowane¹⁷.

Tymczasem trafność dobrania przysłowia jest ściśle uzależniona od tego, kto i kiedy je wypowiada. Podobny mechanizm zachodzi, kiedy czytelnik uznaje za trafne wyrażenie zawarte w tekście literackim: staje się ono trafne, ponieważ użył go w odpowiedni w danej sytuacji sposób, „ukradł je” tekstowi, czytając je w sposób, którego tekst nie mógł przewidzieć i w tym procesie lektury dostosował je do swoich potrzeb:

Przysłowia oraz inne dyskursy, podobnie jak narzędzia, *noszą znamiona używania*; poddają analizie ślady *aktów* albo procesów wypowiadania; oznaczają *czynności*, których były przedmiotami, czynności odnoszące się do sytuacji i dające się rozważać jako koniunkturalne *modalizacje* wypowiedzenia lub praktyki, a patrząc nieco szerzej, określają społeczną *historyczność*, w której systemy przedstawień lub metody wytwarzania nie pojawiają się wyłącznie w funkcji normatywnych ram, ale jako *narzędzia*, którymi *posługują się użytkownicy*¹⁸.

Również Barthes zauważa, że każdy człowiek ma własny sposób rozumienia świata, rozumienie to może jednak wyrażać jedynie strzępkami języka, które nijak nie mogą złożyć się w wyraźne zdanie¹⁹. Być może kontakt z trafnym wyrażeniem jest przeżyciem tak intensywnym dlatego, że wyrażeniu temu udaje się zbliżyć do tego niesionego przez czytelnika, lecz nigdy nieuświadomianego wyobrażenia o istocie świata.

Jeśli Ingarden zatem mówił o przeżyciu estetycznym, kontakt z tak rozumianym trafnym wyrażeniem należałoby określić mianem szoku estetycznego. Byłoby to doświadczenie, które ma może mniej doniosłe znaczenie dla poznania dzieła literackiego, cechuje się jednak większą intensywnością, przez co pozwala dziełu mocniej oddziaływać na czytelnika.

Postawione w niniejszym szkicu pytanie o to, czy trafność jest właściwością tekstu, czy jego lektury, zostaje teraz zneutralizowane. Widać wyraźnie, że w różnych przypadkach może być właściwością i jednego, i drugiego. Istnieje bogaty repertuar normatywnych, poetologicznych kryteriów, które uzasadniają dowartościowywanie jednych sposobów organizacji wypowiedzi literackich kosztem innych i być może jeszcze bogatszy wachlarz przeżyć, których doświadcza czytelnik w intymnym kontakcie z tekstem. W pierwszym przypadku trafność wyrażenia poddaje się analizie, przy której można posłużyć się wszelkimi narzędziami wypracowanymi przez teorię literatury. W drugim natomiast, poddaje się ona tylko opisowi – można, jak zrobił to Barthes, przedstawić jej świadectwo, ale nie uzasadnienie.

Gerard Ronge

¹⁷Tamże, s. 20-22.

¹⁸Tamże, s. 23 (wyr. de Certeau).

¹⁹Por. R. Barthes, *Przyjemność tekstu*, przeł. A. Lewańska, Warszawa 1997, s. 33-35.

SŁOWA KLUCZOWE:

facyncja

KONCEPCJONIZM

retoryka

trafność

ABSTRAKT:

Hasło stara się wyjaśnić, jakie mechanizmy rządzą znanym każdemu czytelnikowi utworów literackich doznaniem szczególnego wstrząsu estetycznego wywołanego przez mały fragment utworu lub nawet pojedyncze zdanie. Po przedstawieniu kilku najogólniejszych, możliwych sposobów rozumienia kategorii trafności, autor przechodzi do rozważań na temat odcieni znaczeniowych, jakich może ona nabierać, w zależności od tego, czy traktowana jest jako immanentna cecha danej wypowiedzi literackiej, czy też jako jakość kształtująca się dopiero w procesie jej odbioru.

koncept

U Ż Y C I E

f o r m a

*kruchość***NOTA O AUTORZE:**

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

Rozbiory i objaśnienia. Polskie mikropoetyki późnego klasycyzmu

Helena Markowska

We wprowadzeniu do *Wykładów z literatury porównawczej* Ludwik Osiński zapowiada:

Bieg tych posiedzeń, poczynając zaraz od następnego, rozpocznie epopeja, po której weźmiemy z kolei na uwagę obszerny nader zawód literatury dramatycznej [...]. Do rozbioru znakomitszych dzieł, w każdym rodzaju, różnych narodów i wieków, starać się będziemy przydać historią sztuki¹.

Chciałabym zwrócić uwagę na niepozorne, czy też pozornie przejrzyste, choć dziś już przestarzałe, słowo „rozbiór” przywołane przez poetę-profesora. Używane chętnie jeszcze w pierwszej połowie XX wieku, jest ono polskim odpowiednikiem greckiej „analizy”, którą jako jego synonim notują starsze i nowsze słowniki języka polskiego. Według słownika Lindego rozbiór to „rozbieganie, rozkładanie, [...] (analysis)”²; według słownika tzw. wileńskiego: „rozkład, roztrząsanie, analiza”³; warszawskiego – „rozebranie, rozbieganie; [...] analiza”⁴ – słownika pod red. W. Doroszewskiego: „szczegółowe badanie, rozważenie czego; analiza”⁵. Źródła, dookreślając rozbiór, podają jednak rozmaite definicje. Linde pisze, że „sposób rozbiorowy, *methodus analytica*, od szczególnych do powszechnych rzeczy postępuje”⁶; Słownik wileński – że rozbiór polega na „rozważaniu każdego szczegółu osobno”⁷; warszawski zaś definiuje go jako „dochodzenie części składowych pewnej całości”⁸. Nie ulega natomiast wątpliwości, że we wszystkich przytoczonych objaśnieniach „rozbiór” oznacza metodę, a przynajmniej procedurę badawczą.

¹ L. Osiński, *Wykład literatury porównawczej*, [w:] tegoż, *Dzieła*, t. 2, Warszawa 1861, s. 7.

² S.B. Linde, *Słownik języka polskiego*, t. 6, Warszawa 1951, hasło: *rozbiór*.

³ *Słownik języka polskiego*, red. A. Zdanowicz i in., t. 2, Wilno 1861, hasło: *rozbiór*.

⁴ *Słownik języka polskiego*, red. J. Karłowicz, A.A. Kryński, W. Niedźwiedzki, t. V, Warszawa 1912, hasło: *rozbiór*.

⁵ *Słownik języka polskiego*, red. W. Doroszewski, t. 7, Warszawa 1965, hasło: *rozbiór*.

⁶ S.B. Linde, *Słownik języka polskiego*, t. 6, hasło: *rozbiorowy*.

⁷ *Słownik języka polskiego*, red. A. Zdanowicz i in., t. 2, hasło: *rozbiór*.

⁸ *Słownik języka polskiego*, red. J. Karłowicz, A.A. Kryński, W. Niedźwiedzki, t. V, hasło: *rozbiór*.

Tak też rozumie go w cytowanym tekście Osiński, który stwierdza także:

Własnym to jest doskonałej piękności przymiotem, iż ona nie tylko znawców zajmuje, ale tłum ludzi, zdolnych ją widzieć, uderza, zniewala, porywa. Nie dosyć jednak na tym uwielbienia okrzyku; trzeba nam się z bliska obeznać z owymi mistrzami sztuki [tj. krytyki, nauki o literaturze – H.M.], którzy przez ścisłe badania, przez rozbiór i porównywanie, starali się wynaleźć nieomyślne prawidła i wskazać to, co razem jest dobrego pisarza i dobrego znawcy udziałem⁹.

Jakie zatem znaczenia w odniesieniu do nauki o literaturze przypisywano na początku XIX wieku „rozbirowi”? Próba odpowiedzi na to pytanie pozwoli prześledzić rozmaite realizacje późnooświeceniowej pracy z tekstem literackim.

Sam Osiński spełnia zapowiedź „rozbioru znakomitszych dzieł”, dając w *Wykładach* podporządkowany podziałowi gatunkowemu kurs *great books*. Poszczególne lekcje poświęca kolejnym tekstom, nie zaś artystom czy okresom. Tak jak w powyższym cytacie rozbiór jest w nich ściśle powiązany z porównaniem. W obrębie każdego gatunku istnieją bowiem dzieła wzorowe, z których można wyprowadzić cechy doskonałego utworu, aby następnie prześledzić ich realizację w innych tekstach. Zwraca uwagę to, że element porównania dominuje zwłaszcza w opisie utworów uznanych przez profesora za słabe – zestawia się je nieustannie z tekstami wzorowymi – podczas gdy te ostatnie omawia się bardziej immanentnie (np. omówienie *Farsaliów* to katalog różnic między Lukanem a Homerem, *Luizjadiy* – porównań do tekstów starożytnych i Tassa). Nawet jednak wtedy, gdy nie ma mowy o relacjach hierarchicznych, porównanie pozostaje głównym środkiem rozbioru: „Bliższy rozbiór okaże, w porównaniu obu pisarzów, że ile Homer jest wielki w wynalezieniu, w układzie, tyle Wirgili w doskonałości i smaku [...]”¹⁰. Porównawcza metoda Osińskiego, zasługująca niewątpliwie na bliższą uwagę¹¹, interesuje mnie tu jednak mniej aniżeli to, co ma on do powiedzenia na temat „rozbirowej”, analitycznej działalności literaturoznawcy, gdy pisze:

Bo nie jest łatwo dojść w wielkich dziełach tej tajemnicy układu, tych że tak powiem, ruszto-
wań i sprężyn, na których stoi budowa. Nie może to być owocem przelotnego czytania;
usilne tylko badanie wiedzie nas do poznania sztuki i chwilę starań nieznaną rozkoszą nagradza¹².

Jeśli nawet celem krytyka jest dotarcie do „części składowych” całości, to chodzi tu raczej o kompozycję, przede wszystkim fabularną, utworu, niż o badanie słowa po słowie, co bywało zarzucane teoretykom klasycystycznym¹³. Rozbiór Osińskiego, przynajmniej w deklaracji, przypomina rozbiórkę, która pozwoli poznać konstrukcję budowli.

⁹ L. Osiński, *Wykład...*, s. 1. Wszystkie podkreślenia moje – H.M.

¹⁰ Tamże, s. 87.

¹¹ Oczywiście kategoria porównania była wielokrotnie dyskutowana, przede wszystkim przy okazji debat na temat tożsamości komparatystyki jako dyscypliny naukowej. W przywoływanym kontekście historycznym, a także związków komparatystyki z filologią, warto zwrócić uwagę na prace T. Bilczewskiego: „*Ancilla philologiae*”, „*ancilla nationis*”? *Komparatystyka a filologia narodowa*, [w:] *Przyszłość polonistyki: koncepcje – rewizje – przemiany*, red. A. Dziadek, K. Kłosiński, F. Mazurkiewicz, Katowice 2013 czy *Historia literatury, komparatystyka, przekład*, „Ruch Literacki” 2012, z. 4-5.

¹² L. Osiński, *Wykład...*, s. 16.

¹³ Choć styl pisarzy także jest przedmiotem uwagi Osińskiego i zdarza mu się komentować wyrażenia, które są jego zdaniem pozbawione smaku.

Wykładowca nazywa przy tym pracę znawców literatury „ściśłym” i „usiłnym” badaniem, przeciwstawiając mu „okrzyk uwielbienia” i „przelotne czytanie” (charakteryzujące, jak możemy się domyślać postawę romantyków, z którymi polemizuje profesor). Działalność literaturoznawcza zbliża się tu, jeśli nie do nauki, to w każdym razie do profesjonalizacji. Słowo „ściśle”, którego używa Osiński, nie jest tu użyte w znaczeniu, jakie kojarzymy dziś z naukami ścisłymi, a znaczy raczej „dokładne”, „staranne”. Niemniej powyższe przeciwstawienie kieruje naszą uwagę ku jeszcze jednemu aspektowi znaczeniowemu słowa „rozbiór” – jest to również pojęcie matematyczne („rozbiór matematyczny”, „trygonometria rozbiorowa” – u Lindego), chemiczne (wyparte później przez „rozkład”) i anatomiczne (według słownika wileńskiego: „dzielenie ciała organicznego na części dla poznania budowy wewnętrznej, odmian zaszłych w organizmie itp. dysekcja”¹⁴). „Rozbiór” dzieła literackiego w ówczesnej polszczyźnie nosi również ślady pokrewieństwa z procedurami badawczymi stosowanymi w wymienionych dziedzinach nauki.

Na zastosowanie rozbioru jako metody naukowej w innym tekście z tego okresu – *Rozbiorach pisarzów* Euzebiusza Słowackiego¹⁵ – zwraca uwagę Eugeniusz Czaplejewicz: „Rozbiór jest więc punktem wyjścia dociekania naukowego. Od analizy nauka bierze swój początek”¹⁶. Badacz opiera się w tym twierdzeniu na niezlokalizowanej uwadze Słowackiego, według której (w parafrazie Czaplejewicza) „nauka zajmuje się przede wszystkim rozbiorem, następnie opisem i wreszcie dociekaniami przyczyn”¹⁷. Jeżeli chodzi o *Rozbiory pisarzów*, należałoby zapewne potraktować te uwagi nieco ostrożniej. Rzeczywiście: te krótkie fragmenty, podobnie jak w wypadku rozbiorów Osińskiego, są poświęcone poszczególnym utworom. Są one jednak często bardzo krótkie, obejmujące jedynie treść i ocenę poszczególnych utworów. Można by powiedzieć, że tak właśnie realizuje procedurę analizy Słowacki, należy jednak pamiętać, że tytuł tej części *Dzieł* nie pochodzi prawdopodobnie od autora. On sam używa określenia „rozbiór” jedynie w trzech wypadkach, którym należy w związku z tym przyjrzeć się uważniej.

We fragmencie Reja *Spólne narzekanie korony* Euzebiusz Słowacki pisze: „my chcąc naszym czytelnikom uczynić dokładniejsze o sposobie pisania i talentach tego autora wyobrażenie, wejdziemy tu w przydłuższy nieco rozbiór jednego z pism Reja pod tytułem *Spólne narzekanie wszej korony* [...]”¹⁸. Z tym samym przymiotnikiem pojawia się „rozbiór” w rozdziałku dotyczącym *Flisa Sebastiana Klonowica*: „Mając wzgląd na rzadkość tego pisma, wejdziemy tu w przydłuższy jego rozbiór”¹⁹. Oba wymienione fragmenty zachowują streszczający porządek wykładu. Na tle pozostałych wyróżniają się jednak obfitszym cytowaniem omawianych utworów, a zwłaszcza licznymi przypisami do samych cytatów. Zamieszczone w nich uwagi odnoszą się przede wszystkim do warstwy językowej tekstu – jego budowy retorycznej: „W pierwszych dwu okresach daje się czuć zaniedbanie w jednakiem prawie ich zakończeniu”²⁰; archaizmów: „Rej przypadki siódme kończy na och lub ech, przymiotniki w rodzaju żeńskim liczby mnogiej koń-

¹⁴Słownik języka polskiego, red. A. Zdanowicz i in., t. 2, hasło: *rozbiór*.

¹⁵E. Słowacki, *Rozbiory pisarzów*, [w:] tegoż, *Dzieła z pozostałych rękopismów ogłoszone*, t. 3, Wilno 1826, s. 1-209.

¹⁶E. Czaplejewicz, *Euzebiusz Słowacki jako teoretyk literatury. Uwagi i spostrzeżenia*, „Przegląd Humanistyczny” 1980, nr 6, s. 87.

¹⁷Tamże.

¹⁸E. Słowacki, *Rozbiory pisarzów*, s. 72.

¹⁹Tamże, s. 88.

²⁰Tamże, s. 73.

czy na y, np. ty cnoty, imiona rodzaju żeńskiego w drugim przypadku czasem kończy na ei lub ey, np. wiarei, pracy²¹; stylu: „To powtarzanie jednego zaimka bez potrzeby [...], to łączenie myśli spójnikiem a czyni mowę rozwlekłą. Zdaje się, że to jest naśladowanie stylu ksiąg św.”²². Słowacki objaśnia także słowa, które mogą być niezrozumiałe dla jego współczesnych: „*Biesagi* jedno co *sakwy*, które się przewieszały przez konia”²³, „wyraz *xieniec* znaczy wnętrze ryby”²⁴, „*osobne*, to samo, co osobliwe, piękne”²⁵. W uwagach tych nie stroni od oceny poszczególnych wyrażań: „*Smaży się majętność*, wyraz niewłaściwy, i w tamtych nawet czasach źle użyty [...]. Mówi się *gore majętność*”²⁶, „Porównanie to z Ablem i Kainem jest zupełnie niestosowne. Wada wieku, w którym pod karą okazania się nieuczonym, potrzeba było przytaczać Pismo św.”²⁷. Jak widać, ocena ta cechuje się jednak świadomością różnic kulturowych i przemian języka. Podobne oceny dotyczące kompozycji całego tekstu znajdują się natomiast w tekście głównym: w całości swojej uważane [dzieło] grzeszy rozwlekłością”²⁸, „Więcej takowych zboczeń bajecznych lub historycznych [...] byłyby to dzieło nierównie przyjemniejszym uczyniły”²⁹. Na podstawie zestawienia rozdziałów poświęconych utworom Reja i Klonowica z pozostałymi częściami *Rozbiorów pisarzy*, możemy zatem stwierdzić, że „rozbiór”, a w każdym razie „przydłuższy” (obszerniejszy, dokładniejszy) rozbiór był dla Słowackiego rodzajem komentarza do tekstu, dotyczącym przede wszystkim jego budowy retorycznej, gramatyki i leksyki.

Nieco inne rozumienie tego terminu reprezentuje ostatnie jego użycie w *Rozbiorach* Słowackiego. Pojawia się ono w zamieszczonym na końcu zbioru urwanym fragmencie *Dokładna nauka języka i stylu polskiego w dwóch częściach [...] przez Tomasza Szumskiego [...] w Poznaniu 1809*. Słowacki pisze: „Dzieło, które roztrząsać przedsięwzięmy, [...] z wielu miar zasługuje na uwagę; a rozbiór jego poda nam materię do wielu postrzeżeń, które stać się mogą użyteczne w nauce ojczyźnej mowy”³⁰. Następujący rozbiór współcześnie niewątpliwie zostałby zakwalifikowany gatunkowo jako recenzja naukowa. Krytyka omawianej pracy jest zawarta w takich sformułowaniach, jak: „Wstęp do gramatyki zawiera w sobie definicje i podziały, które nie zawsze są naznaczone piętnem logicznej ścisłości”³¹, „oddać tu potrzeba sprawiedliwość niektórym trafnym autora postrzeżeniom [...], lecz gdy autor [...]”³² itd.

Takiego rozumienia słowa „rozbiór” – jako recenzji – nie odnotowuje najbliższy Słowackiemu czasowo Linde, pojawia się ono natomiast w kolejnych słownikach. W słowniku wileńskim jako znaczenie 4. „sprawozdanie, roztrząsanie krytyczne, krytyka, recenzja. *Rozbiór dzieła, sztuki teatralnej*”³³, w warszawskim jako element znaczenia pierwszego „sprawozdanie, krytyka,

²¹Tamże, s. 74.

²²Tamże, s. 76.

²³Tamże, s. 74.

²⁴Tamże, s. 89.

²⁵Tamże, s. 98.

²⁶Tamże, s. 74.

²⁷Tamże, s. 75.

²⁸Tamże, s. 80.

²⁹Tamże, s. 100.

³⁰Tamże, s. 209.

³¹Tamże, s. 210.

³²Tamże, s. 211.

³³*Słownik języka polskiego*, red. A. Zdanowicz i in., t. 2, hasło: *rozbiór*.

ocena utworu pisarskiego, sztuki teatralnej”³⁴. Przede wszystkim jednak przegląd współczesnej Słowackiemu prasy pokazuje, że już na początku XIX wieku było to znaczenie powszechne w użyciu. Oto garść przykładów z „Dziennika Wileńskiego”³⁵: *Architektura Sebastiana Hrabiego Sierakowskiego. Rozbiór krytyczny tego dzieła przez Jana Śniadeckiego* (t. 1, 1815, s. 90), *Teoria przecięć okręgowych przez Paschalisa Poullin. Rozbiór krytyczny przez tegoż* (t. 1, 1815, s. 578), *Samolub, komedia J.U. Niemcewicza. Rozbiór krytyczny przez Leona Borowskiego* (t. 2, 1815, s. 82), *Nauka matematyki przez Alexandra Konkowskiego. Tom pierwszy obejmujący Arytmetykę. Rozbiór krytyczny tego dzieła przez Michała Polińskiego* (t. 3, 1815, s. 83), *Rozbiór dzieła pod tytułem: O filozofii przez Felixa Jarońskiego, z uwagami nad niem przez X. Anioła Dowgirda* (t. 6, 1817, s. 67), *Joachima Lelewela Bibliograficznych ksiąg dwoje, rozbiór tomu 1go* (t. 2, 1813, s. 121). Zauważmy, że w większości wypadków „rozbiór” występuje tu z przymiotnikiem „krytyczny”, wobec czego sam „rozbiór” zdaje się (przynajmniej początkowo) implikować neutralność, dopiero „krytyczność” zaś oznacza charakterystyczne dla recenzji wskazanie wad i zalet dzieła. Nie jest to jednak reguła, jak pokazują dwa ostatnie przykłady, dotyczące również recenzji³⁶.

Spośród wymienionych rozbiórów uwagę literaturoznawcy przyciąga oczywiście tekst Leona Borowskiego dotyczący utworu Niemcewicza. Recenzję otwierają uwagi na temat wstępu autorstwa poety do wydania komedii. Przede wszystkim zostaje określony gatunek, który wybrał, i cele, które sobie stawia oraz cele, jakie implikuje sam gatunek – ich dopełnienie jest wszak miarą sukcesu dzieła. Interesujące są tu dwa przypisy Borowskiego: pierwszy – komparatystyczny przywołujący inne utwory europejskie poświęcone tematowi samolubstwa, drugi – edytorski wskazujący błędy w druku komedii. Sam rozbiór wprowadzony jest zdaniem: „Oto są niektóre postrzeżenia co do układu tej komedii”³⁷, które określa główny przedmiot uwagi recenzenta. W istocie, jest to przede wszystkim ocena konstrukcji akcji („układu”) w odniesieniu do zasady prawdopodobieństwa (czy jest przekonujące, że kilkoro bohaterów przypadkiem tego samego dnia wraca do Warszawy?), najczęściej jako pewnej wewnętrznej logiki zdarzeń (czy postać ma istotny powód wejść do pokoju w danej scenie? Czy ma powód informować rozmówcę o rzeczach, o których mowa?). Pojawia się także uwagi dotyczące *decorum*, zgodności statusu postaci z treścią i stylem jej wypowiedzi (czy kucharz może wygłaszać stwierdzenia metafizyczne?), powinności etycznych sztuki („duch przystojności naszego wieku [...] oburza się przeciw takowym traktatom [...] które [...] nie ściągają na złoczyńcę żadnego szyderstwa, upokorzenia, żadnej kary”³⁸), charakterów („każdy osobno wzięty, kreślony jest z mocą i wielką znajomością serca ludzkiego”³⁹). Tekst zamykają komentarze do konkretnych wyrażen językowych, np. „co narody nigdy nie zagubią» – należy mówić: czego nie zagubią”, „wyraz «bajuta» nie znajduje się także w słowniku p. Linde i Litwini nie wiedzą, co znaczy”⁴⁰. To, co łączy rozbiór-recenzję Borowskiego z dotychczas omówionymi tekstami, to przede wszystkim porządek wywodu –

³⁴Słownik języka polskiego, red. J. Karłowicz, A.A. Kryński, W. Niedźwiedzki, t. V, hasło: *rozbiór*.

³⁵„Dziennik Wileński” został wybrany, ponieważ w nim ukazała się część tekstów Słowackiego, a także rozbiory L. Borowskiego, o których będzie mowa niżej. Jako że stanowił on w niemałej mierze pole wypowiedzi dla profesorów Uniwersytetu Wileńskiego, są w nim zapewne nadreprezentowane recenzje dzieł naukowych.

³⁶Samo słowo recenzja również pojawia się w „Dzienniku”, nawet jako tytuł działu.

³⁷L. Borowski, *Rozbiór Samoluba*, [w:] tegoż, *Uwagi nad poezją i wymową i inne pisma krytycznoliterackie*, wyb. i oprac. S. Buśka-Wroński, Warszawa 1972, s. 155.

³⁸Tamże, s. 162.

³⁹Tamże, s. 164.

⁴⁰Tamże, s. 165.

postępuje on scena po scenie, komentując streszczaną akcję oraz wybrane cytaty. Takie uwagi są naturalnie nader obszerne, dlatego szczegółowa analiza dotyczy jedynie pierwszego aktu, wobec następnych recenzent zadowala się wyrażaniem najważniejszych wątpliwości.

Podobnie na omówieniu pierwszej części utworu kończy się drugi tekst Borowskiego, nad którym warto zatrzymać się na dłużej – *Uwagi nad Monachomachią Krasickiego* zamieszczone w „Dzienniku Wileńskim” pod nagłówkiem „Rozbior pisarzy polskich”⁴¹. O ile rozbiór *Samoluba* stanowił przykład rozbioru-recenzji, o tyle *Uwagi nad Monachomachią* przybierają formę wstępu i niezwykle rozległych przypisów do tekstu. Wstęp zawiera krótką historię gatunku poematu heroikomicznego ze szczególnym uwzględnieniem *Pulpitu* Boileau, który miał być wzorem Krasickiego. Dalej następuje *Rzecz Monachomachii*, czyli streszczenie całości poematu. Przypisy zawierają objaśnienia rzeczowe i historyczne (np. na temat zakonów; obszerny fragment jest poświęcony instytucji dysputy teologicznej), ale też dotyczące oktawy jako formy wersyfikacyjnej, przebiegu akcji („układu”) oraz zwracają uwagę na poszczególne środki stylistyczne, np.:

Do sposobów ożywienia mowy właściwych Krasickiemu należą częste powtarzania tych samych wyrazów na początku kilku wierszy w jednej ósemce – jak tu wyraz *wojnę* powtarza w wierszu 1, 2, 5, w następującej strofie wyraz *w mieście*, w st. 5 *szczęśliwszy* i na wielu innych miejscach. Figura ta u retorów nazywa się *repetitio*⁴².

Wreszcie, największa część z nich wskazuje na możliwe tropy intertekstualne. Przywoływani są przy tym: Ariosto, Jan Kochanowski, Boileau, Wergiliusz, Erazm z Rotterdamu, Piotr Kochanowski i Tasso, Horacy, Petroniusz, psalmy i Homer⁴³, prawie zawsze cytując odpowiednie fragmenty. Celowo używam tu określenia „tropy intertekstualne”, ponieważ jako najpojemniejsze mieści ono w sobie zarówno podobieństwa kompozycyjne („Wstępy każdej pieśni są na wzór Ariosta”⁴⁴), jak i zapożyczenia konkretnych wyrazów („świętych próżniaków – z Boala: *ces pieux fainéans*”), a także odleglejsze skojarzenia (np. sformułowanie „wielebne Głupstwo” daje okazję do przypomnienia *Pochwały głupoty* – przetłumaczonej jako *Pochwała głupstwa* – Erazma)⁴⁵. Rozpatrywanie utworu Krasickiego na tle literatury europejskiej pozwala nie tylko porównać (jak u Osińskiego) dokonania polskiego poety z dziełem obranym przez niego za przedmiot naśladowania (*Pulpitem*) i ocenić je, lecz także wzbogacić lekturę, uzupełnić ją

⁴¹L. Borowski, *Uwagi nad Monachomachią Krasickiego*, „Dziennik Wileński” 1818, t. 2, s. 284-288, 471-486.

W wydaniu Buśki-Wrońskiego pominięto nagłówek działu, a tekst umieszczono w rozdziale *Komentarz*, co zaciera związek pomiędzy *Uwagami* a *Rozbiorem samoluba*, zamieszczonym w dziale *Recenzja*. Współczesna edycja nie daje też wyobrażenia o kształcie tekstu, który w pierwszym wydaniu miał postać przypisów do pierwszej pieśni *Monachomachii*, podczas gdy w wyborze uwagi zamieszczono w tekście głównym, pomiędzy kolejnymi zwrotkami, przerywając ciągłość tekstu Krasickiego.

⁴²Tamże, s. 292.

⁴³Podaję w kolejności pojawiania się w tekście. Dla przedstawienia erudycyjności komentarza Borowskiego należy także wspomnieć, że równie liczne są źródła, na które powołuje się w przypisach zawierających objaśnienia historyczne.

⁴⁴Tamże, s. 291.

⁴⁵S. Buśka-Wroński pisze tu o „metodzie komparatystycznej” Borowskiego: „sama koncepcja wywodziła się z języka ówczesnej krytyki, która sądy oceniające dany utwór formułowała przez porównanie go z utworami uznanymi dla danego gatunku czy stylu za «wzorowe»” (S. Buśka-Wroński, *Wstęp*, [w:] L. Borowski, *Rozbiór Samoluba*, s. 15). Ujęcie to, dobrze przystające do wykładów Osińskiego, zawęży jednak spojrzenie na sposób opracowania zastosowany przez Borowskiego, który nie zawsze porównuje, a czasem wskazuje na odniesienia i tropy.

o te właśnie tropy, które nie każdy czytelnik musiałby dostrzec samodzielnie. Wybiegając nieco naprzód wyводу, warto tu przytoczyć słowa Mickiewicza ze *Wstępu do Objaśnień do Sofiówki*, które, jak sądzę, mogą się także odnosić do komentatorskiej pracy Borowskiego nad Krasickim:

A jako piękności poezji Tembeckiego skutkiem są wielkich talentów, obszernej i gruntownej erudycji, połączonej ze smakiem ukształconym mianowicie na wzorach klasyków polskich dawnych i klasyków starożytnych, tak, ażeby te piękności uczuć w całej mocy, potrzeba, oprócz stosownego usposobienia znać dokładnie dawny język polski, a nawet języki starożytne [...], dlatego to objaśnianie i komentowanie wszystkich pism Trembeckiego byłoby nader ważnem i użytecznem, prowadząc ku temu, iżby smak Trembeckiego mógł się stawać coraz powszechniejszym⁴⁶.

Rozbiór-komentarz Borowskiego został co prawda wydrukowany w „Dzienniku”, nie zaś razem ze zbiorem poezji, jak tekst Mickiewicza, nie ulega jednak wątpliwości, że stanowi on rodzaj komentarza właściwego edycji naukowej⁴⁷. Istotę tego dokonania tak przedstawia dwudziestowieczny wydawca pism Borowskiego:

Opublikowane *Uwagi nad „Monachomachią”* stanowiły również pewne nowatorskie dokonanie. Polegało ono na tym, że Borowski pierwszy zastosował do tekstu współczesnej metody wypracowanej przez filologię klasyczną⁴⁸.

Metody te wykladał wówczas w Wilnie nauczyciel zarówno Borowskiego, jak i Mickiewicza, Gotfryd Ernest Groddeck. Spośród dostępnych obecnie wydań dzieł starożytnych przygotowanych przez wileńskiego filologa za modelowe można uznać tu *Trachinki* Sofoklesa⁴⁹, zaopatrzone nie tylko w łaciński wstęp (*Fabulae Trachiniarum nomen, argumentum, personae, tempus, ornatus scenicus*), lecz także w obszerne objaśnienia w formie przypisów końcowych (*Animadversiones ad Sophoclis Trachinias*), tłumaczących niektóre wyrazy i figury stylistyczne, podających objaśnienia rzeczowe i odwołania do innych tekstów starożytnych. Zarówno pozostałe wydane przez niego dzieła greckie i łacińskie⁵⁰, jak i wydania przygotowane przez Borowskiego (*Adelphi* Terencjusza z polską *Treścią sztuki*⁵¹ i *Metamorfozy* Owidiusza w przekładzie Żebrowskiego poprzedzone przez *O Jakubie Żebrowskim i jego przekładaniu*⁵²), choć zaopatrzone we wstępy i niewątpliwie staranne, nie posiadają tak rozbudowanego aparatu krytycznego. Tym bardziej zwraca uwagę próba podjęta przez Borowskiego na materiale *Monachomachii*.

⁴⁶A. Mickiewicz, *Objaśnienia do poematu opisowego Zofijówka*, [w:] S. Trembecki, *Poezje*, t. 1, Wilno 1822, s. 382.

⁴⁷Zwraca na to uwagę już Juliusz Kleiner: „on pierwszy dał naukową analizę i wzór edycji naukowej w *Uwagach nad «Monachomachią»*” (J. Kleiner, *Mickiewicz, t. 1: Dzieje Gustawa*, Lublin 1948, s. 39, [za:] Z. Rejman, *Romantyk o klasyku. Adama Mickiewicza Objaśnienia do poematu opisowego „Zofijówka”*, [w:] *też*, Świadomość literacka polskiego oświecenia, Warszawa 2005, s. 297).

⁴⁸S. Buśka-Wroński, *Wstęp*, s. 15.

⁴⁹Sophocles, *Trachiniae. Graece*, in usum lectionum edidit et notis illustravit G.E. Groddeck, Wilno 1808.

⁵⁰Z wymienionych w Nowym Korbucie nie udało mi się dotrzeć jedynie do *Satyr* Persjusza.

⁵¹A.P. Terentius, *Adelphi czyli bracia. Komedia do użytku szkół przystosowana przez J. Henryka Augusta Schultze, rektora osterrodzkiego, przedrukowana z encyklopedii dla szkół klasycznych łacińskich pisarzy*, Wilno 1813.

⁵²P. Owidiusz Naso, *Metamorphoseon to jest Przeobrażenia ksiąg piętnaście przekładania Jauba Żebrowskiego*, Wilno 1821. *O Jakubie Żebrowskim i jego przekładaniu* pióra zapewne Borowskiego nie trafiło niestety do współczesnego wyboru jego pism.

W tym miejscu należy zatrzymać się na chwilę nad wyborem tego materiału. Zarówno w przypadku Borowskiego, jak i późniejszych komentarzy Mickiewicza, padł on na pisarzy oświecenia stanisławowskiego. Choć przy okazji tekstu Mickiewicza wspomina się często o kulcie Trembeckiego, który miał panować w Wilnie⁵³, watro rozszerzyć tutaj optykę i zwrócić uwagę na to, że początek XIX wieku to czas pierwszych edycji zbiorowych naszych „klassyków”. F.K. Dmochowski wydaje dzieła Krasickiego (1803-4) i Karpińskiego (1806), Kiciński poezje Trembeckiego (1819), nieco później pojawiają się przygotowane przez F.S. Dmochowskiego wydania pism F.K. Dmochowskiego (1826), Książnica (1828-9) i Zabłockiego (1829-30). Na tym tle należy widzieć wydania wileńskie: *Poezje Trembeckiego* z 1822 roku, ale też wydrukowane przez Towarzystwo Typograficzne (powstałe w środowisku uniwersyteckim, w kręgach bliskich Borowskiemu⁵⁴) *Dzieła Krasickiego*, które ukazały się w 1819 roku, a więc zaledwie rok po publikacji *Uwag nad Monachomachią*. Co ciekawe, choć pojawiały się głosy zachęcające Towarzystwo do wydawania utworów pisarzy „złotego wieku”⁵⁵ lub dzieł historycznych⁵⁶, to właśnie twórcy nieodlegli czasowo – Krasicki, Karpiński i Książnica – zdominowali krótką listę jego autorów⁵⁷. Nie dziwi zatem, że pierwsze próby edycji filologicznej w wykonaniu Borowskiego i Mickiewicza dotyczą tych właśnie poetów, tym bardziej że poezja klasycystyczna oparta na „obszernej i gruntownej erudycji” szczególnie wydawała się domagać takiego komentarza. Niemniej jednak należy zwrócić uwagę na to, że opatrzenie aparatem właściwym do tej pory dziełom dawnym, starożytnym utworów powstałych zaledwie przed kilkudziesięciami laty, a więc uznanie ich za przedmiot badania naukowego nosi piętno niewątpliwego nowatorstwa.

Przy tym trzeba odnotować, że *Objaśnienia* Mickiewicza idą torem przetartym przez Borowskiego, choć z pewnymi modyfikacjami. Ich *Wstęp* rozpoczyna się uwagami na temat gatunku poezji opisowej, po nich następuje charakterystyka talentu Trembeckiego (tu chyba najwięcej tonów nowych, gdy mowa o jego stylu wpływającym „z natury mowy ojczyste”⁵⁸) i układ,

⁵³Oraz o fascynacji Trembeckim samego Mickiewicza: „Autorzy rozpraw o Mickiewiczu, mam na myśli Piotra Chmielowskiego, Romana Pilata, a także Józefa Tretiaka, Henryka Życzynskiego, Juliusza Kleinera, piszą o tym, że młody Mickiewicz był zafascynowany Trembeckim i świadomie uczynił go swoim mistrzem” (Z. Rejman, *Romantyk o klasyku...*, s. 294-295). *Krótkie podsumowanie stosunku Mickiewicza do Trembeckiego*, zob. Dorota Siwicka, *Stanisław Trembecki* [hasło w:] *Mickiewicz. Encyklopedia*, red. J.M. Rymkiewicz i in., Warszawa 2001.

⁵⁴Zob. Z. Skwarczyński, *Poprzednicy filomatów*, „Pamiętnik Literacki”, 1956, nr 1, s. 1-25 oraz D. Beauvois, *Szkolnictwo polskie na ziemiach litewsko-ruskich 1803-1832*, t. 1: *Uniwersytet Wileński*, Lublin 1991, s. 195-196.

⁵⁵Anonimowy autor artykułu *Myśli obywatelskie o Towarzystwie Typograficznym Wileńskim* pisze: „Łatwo znaleźliby się pracownicy wydawcy, naszych dawnych autorów wieku zygmuntońskiego, ze szkodą dla oświecenia i z ujmą chwały krajowej, w zarzuceniu i nieznanie zagrzebanych” („Tygodnik Wileński”, nr 136, 15 kwietnia 1819, s. 235).

⁵⁶Joachim Lelewel pisał: „oby się kiedy zjawiły prawdziwie patriotyczne przedsięwzięcia, w takim, zaczawszy od Bielskiego, kronik przedrukowywaniu, żeby je za podobną jak w Petersburgu drukowany nowy testament cenę, nabywać można. Oczekiwać należy po wileńskim typograficznym towarzystwie, że pożytek narodu na celu mieć będzie: a w dzisiejszym rzeczy stanie, jedno towarzystwo tamto, tę wielką potrzebę załatwić jest w stanie” (*Pielgrzymka w Dobromilu czyli nauk wiejskich rozbiór z uwagami nad stanem wiejskim w polszczyźnie i ulepszeniem oświaty jego*, [w:] tegoż, *Rozbiory dzieł obejmujących albo dzieje, albo rzeczy polskie różnymi czasami przez Joachima Lelewela ogłoszone w jedną księgę zebrane*, Poznań 1844, s. 97). Wcześniej historyk narzeka, że: „Nasza w książkach drukowana poezja [...] podobno nie przyniesie dostatkami pożądanymi na teraz dla wieśniaków owoców”. Wymienia przy tym właśnie Książnicę, Karpińskiego i Krasickiego (tamże, s. 92).

⁵⁷Nie udało mi się znaleźć pełnej listy tytułów wydanych sumptem Towarzystwa, najprawdopodobniej były to: *Dzieła poetyckie Ignacego Krasickiego* (1819), *Dzieła prozą Ignacego Krasickiego* (1819 – w sumie prozy i poezji 10 tomów), *Pieśni nabożne Franciszka Karpińskiego* (1819), *Statut Wielkiego Księstwa Litewskiego* (1819), *Bajki i przypowieści Ignacego Krasickiego* (1820), *Poezje Franciszka Dionizego Książnicy* (1820, 3 tomy), *Pan Jan ze Swisłoczy Jana Chodźki* (1821).

⁵⁸A. Mickiewicz, *Objaśnienia...*, s. 380. *Objaśnienia* można oczywiście znaleźć też w wydaniu rocznicowym *Dzieł Mickiewicza* (t. 5, Warszawa 1999), korzystam tutaj z pierwodruku, ponieważ interesował mnie również sposób ich umieszczenia w całym tomie – dołączone zostały na końcu zbioru jako osobny artykuł.

czyli streszczenie, poematu. Same objaśnienia w większym stopniu niż w przypadku *Uwag do Monachomachii* odnoszą się do języka utworu. I tu także znajdziemy objaśnienia rzeczowe, mniejszy natomiast jest element „komparatystyczny”, wskazuje się jedynie na odniesienia do: Horacego, Owidiusza, Wergiliusza, Homera, Lukrecjusza – brak natomiast odwołań do nowożytnych poematów opisowych. Dobór przypisów jest więc podyktowany wyrażonym we wstępie przekonaniem, że siła poezji Trembeckiego pochodziła z czerpania z zasobów języka polskiego i erudycji klasycznej, odparł on natomiast właściwe jego czasom wpływy poezji francuskiej⁵⁹. Widzimy więc, jak praca Mickiewicza harmonijnie łączy odziedziczony, sumiennie zrealizowany model wypowiedzi z własnymi przekonaniem poety⁶⁰.

To jednak nie Mickiewicz jest autorem najobszerniejszego rozbioru poezji Trembeckiego epoki przedpowstaniowej. Hipolit Klimaszewski, również uczeń Groddecka i Borowskiego, nauczyciel języka i literatury polskiej w II gimnazjum wileńskim⁶¹, opublikował w 1830 roku *Rozbiór poezji Stanisława Trembeckiego. Cz. I*⁶². Tomik ten zawiera wydanie czterech tekstów poety: dwóch poematów – *Sofijówki* i *Powązek* – i dwóch tłumaczeń – początku IV księgi *Eneidy* i listu Horacego do Augusta – oraz komentarze do nich wszystkich. Całość poprzedzona jest wstępem *O talencie poetyckim Stanisława Trembeckiego*⁶³, w którym autor nie tylko omawia twórczość poety stanisławowskiego, lecz także wyjaśnia zamysł całej publikacji. Jako pierwszy werbalizuje tutaj ideę włączenia metod rozbioru filologii klasycznej do badań nad poezją nowożytną, której w odniesieniu do poprzednich tekstów mogliśmy się jedynie domyślać. Ten niezwykle ważny z punktu widzenia dziejów polskiego literaturoznawstwa fragment zacytuję w całości, opatrując go odpowiednim „rozbiorem”:

W rzędzie pomocy służących do rozszerzenia wiadomości, doskonalenia smaku i gruntownego poznania języków sprawiedliwie teoretycy sztuk pięknych umieścili filologiczne rozbiwanie wzorowych pisarzów; w takim bowiem rozważaniu umysł nasz wynachodząc drogi, kędy przechodziła myśl pisarza, a nim się myśleć uczy, z nim nabiera sposobów wyrażania myśli własnych; nadto ścigając źródła, z których geniusz podsycił siły swoje, odkrywać może coraz droższe skarby dla własnego wzbogacenia się. Bez wątpienia rozbiór Autorów Greckich i Rzymskich najpewniejsze w tym zawodzie korzyści przyniesie i nigdy dosyć nad nimi tego względu pracować nie można; wszelako i tym, którzy, kształcąc się na starożytnych wzorach, sami wzorowymi zostali pisarzami, podobnego zaszczytu odmawiać niepodobna, a z ich rozważenia, w miarę wewnętrznej dzieła wartości, równie obfite plony zbierać się dadzą⁶⁴.

⁵⁹Zob. tamże.

⁶⁰Bardziej szczegółową analizę komentarzy Mickiewicza zob. Z. Rejman, *Romantyk o klasyku...*, s. 299-312. Autorka skupia się w artykule na zagadnieniu opisowości i obrazowości poezji w przypisach Mickiewicza w kontekście jego ujęcia relacji romantyzm – klasycyzm.

⁶¹Losy, przede wszystkim emigracyjne, Klimaszewskiego opisuje E. Wichrowska: *Hipolit Klimaszewski – nieznaną kartą z dziejów Wielkiej Emigracji*, Warszawa 2012. Monografia ta skupia się na analizie zachowanej korespondencji Klimaszewskiego jako dokumentu jego życia, dlatego *Rozbiór poezji*, choć znalazł się nawet w tytule jednego z rozdziałów, zostaje skwitowany dosłownie jednym zdaniem (s. 60). Podano także wyjątki z listy jego prenumeratorów (s. 61), zabrakło natomiast nawet listy omówionych w dziełku utworów Trembeckiego.

⁶²Kolejna część lub części nigdy się nie ukazały. Jedyne zachowane fragmenty, który mógł być częścią planowanej kontynuacji pracy, stanowi artykuł opublikowany przez Klimaszewskiego w jego *Noworoczniku Litewskim* (*Noworocznik Litewski na rok 1831*, wyd. H. Klimaszewski, Wilno 1830) artykuł *O charakterze Henryka Brühla i wpływie Fryderyka Michała Xięcia Czartoryskiego Kanclerza W. W. Xtwa Lit. na sprawę inwestytury kurlandzkiej. Rzecz wyjęta z rozbioru wiersza St. Trembeckiego na śmierć Xięcia Kanclerza*.

⁶³Wydany wcześniej jako osobny artykuł: „Dziennik Wileński” 1829, t. 8, s. 433-443.

⁶⁴H. Klimaszewski, *Rozbiór poezji Stanisława Trembeckiego*, Wilno 1830, s. 5-6.

Klimaszewski odwołuje się tutaj do pojęcia dzieł wzorowych, na których powinno się uczyć sztuki pisania, które pojawiło się już chociażby w rozbiorach Ludwika Osińskiego. Lektura tych dzieł ma nauczyć wyrażania własnych myśli (kształci władzę smaku, uczy języka), ale też – przez podążanie za obecnymi w tekście odniesieniami – pomóc poszerzać wiedzę i docierać do kolejnych tekstów literackich. Cechę wzorowości można przypisać nie tylko autorom starożytnym, lecz także nowożytnym kontynuatorom, zatem rozbiór filologiczny powinien dotyczyć także tych ostatnich. Aby uzasadnić tę opinię, badacz powołuje się na doświadczenie literatury francuskiej i jej dwa autorytety: Woltera i Corneille’a:

Pomimo przesąd wieków niniejszych, wynikający ze zbyt przesadzonych zdań o filologii i komentowaniu Autorów klasycznych, których dziełom potrzebę tych nauk wyłącznie przyznano, zjawily się komentarze Woltera do tragedj Kornela, uznano je wprzód za nadpotrzebne, czas jednak okazał, ile umieszczone w nich uwagi dla naszego tłumacza pism Kornela pożytecznymi się stały⁶⁵.

Komentarz służy tekstowi w dwojakim rodzaju przekładu: z języka na język, a także w objaśnieniu go późniejszymi czasami – początkowo zbędne komentarze stają się z upływem czasu coraz bardziej użyteczne. Pomagają więc zawsze tam, gdzie pojawia się dystans, również ten wynikający z różnicy pomiędzy nadawcą a odbiorcą:

Gdy zaś nie wszystkie pisma dla każdego są równie przystępne: bo częstokroć piszący zwykli z siebie brać miarę o usposobieniu swoich czytelników, łatwo więc z tego stanowiska dostrzec można i potrzebę i pożytki, jakie wyniknąć by mogły z objaśnienia wszystkich pism Trembeckiego, zwłaszcza dla czytelników kształcących się dopiero, a niezbyt zamożnych w poprzednicze wiadomości. Niezrozumienie bowiem miejsc szczególnych wyrodzić może niesmak lub zimne podziwienie dla pism wielkiego naszego poety, który zdaniem znawców literatury polskiej, z liczne szeregu rytmotwórców uświetniających drugą połowę wieku zeszłego, sam jeden wyrównał poetom Rzymskim, a pienia swoje ożywił czarownym duchem starożytności⁶⁶.

Komentarz okazuje się niezbędny dla zrozumienia, którego stawką jest właściwa ocena, oddanie sprawiedliwości pisarzowi. To właśnie jest celem przedsięwziętego wydania Trembeckiego. Jako swoich poprzedników na gruncie polskim Klimaszewski wskazuje nie kogo innego, jak Borowskiego i Mickiewicza (oraz francuskiego tłumacza *Sofijówki*, do którego odwoływał się również ten ostatni):

Pominąwszy wielu innych, dających w tym przedmiocie próby prac swoich, z upodobaniem czytaliśmy rozbiór *Monachomachii* Krasickiego, tudzież objaśnienia niektórych miejsc Trembeckiego przez A. Mickiewicza, i przypisy do tłumaczenia *Zofijówki* przez de Lagarde⁶⁷.

W samych komentarzach rzeczywiście podąża ich drogą: nazywa figury retoryczne, objaśnia trudniejsze ze względu na nietypową składnię albo archaizmy zwroty, zamieszcza przypisy rzeczowe odnoszące się do historii i geografii, czyni uwagi nad budową wiersza, podaje odniesienia

⁶⁵Tamże, s. 6.

⁶⁶Tamże, s. 6-7.

⁶⁷Tamże, s. 5.

literackie (w tym: przeprowadza dwa obszerne porównania: fragmentu *Sofijówki* z *Przmianami Owidiusza* i *Powązek* z *analogicznym utworem Naruszewicza*)⁶⁸. Edycja Klimaszewskiego do starannego rozbioru tekstów dodaje jednak troskę o odpowiednie wydanie tekstu – opracowane na podstawie porównania istniejących jego źródeł – w tym także czerpiąc z praktyki filologii klasycznej. Opisał bowiem cechy poezji Trembeckiego (podobnie jak Mickiewicz wskazuje na połączenie w niej znajomości literatury starożytnej z wycuciem dawnego języka polskiego), wymienia także dotychczasowe wydania jego utworów i konkluduje:

Wszystkie te cząstkowe zbiory poezji Trembeckiego, z wszystkich względów niedostateczne, zostawiają pole do żądania zupełnej, a raczej krytycznej Edycji wszystkich przynajmniej znanych pism jego.

Planom tym stanęła na przeszkodzie zmiana sytuacji historycznej i emigracja Klimaszewskiego, już pierwszy tom poezji Trembeckiego okazał się jednak ważnym źródłem odmian tekstu dla późniejszych wydawców⁶⁹. Wydany w Wilnie w przededniu powstania tomik należy więc uznać za ukoronowanie klasycystycznej praktyki rozbiorów literaturoznawczych.

Kiedy analizujemy przedstawione rozbiory i objaśnienia przeprowadzone metodą filologiczną, na myśl przychodzi jeszcze jedno, ostatnie warte wspomnienia tutaj znaczenie wyrazu „rozbiór”, a właściwie czasownika „rozbierać”, od którego pochodzi. Według Lindego (a kolejne słowniki, odnotowując to znaczenie, powtarzają także jego przykłady) znaczy to:

Metaph. Rozbierać co u siebie rozważać, rozbaczać, roztrząsać; [...]. Rozbierajcie tę rzecz, a dajcie tu poradę. *Budn. Judic* 20, 7. Co noc to rozbierajcie dnia przeszłego sprawy, Tom przystojnie uczynił, tum bogu nieprawy. *J. Kochan Ps.* 4. Dziwnie mówę tę u siebie rozbierali *Biel.* 433. Słowa te słusznie pamiętać, pókiśmy żywi, rozbierać i uważać mamy *Dambr.* 220. Pomnij to, co rzekę, rozbierać więc z sobą. *Groch. W.* 352⁷⁰.

Prócz tego, że rozbierało się, czyli rozważało, w dawnej polszczyźnie pewne sprawy, rozbierało się również często słowa. Słownik warszawski dodaje tu ciekawy przykład z Biblii Wujka: „Rozbiera<j>cie pisma, bo się wam zda, że w nich jest żywot wieczny”⁷¹. Rozbieranie zatem to uważne przemyślenie słów, także słów tekstu, którego efektem może być albo w którym może być pomocny szczegółowy komentarz.

W ten sposób, śledząc znaczenia słowa „rozbiór”, prześledziliśmy także praktyki określane nim na początku XIX wieku. Przegląd ten pozwala wskazać pewne ich cechy wspólne. Tak więc wszystkie rozbiory łączy tok wywodu postępujący za porządkiem dzieła, są to prace odno-

⁶⁸Przy tym należy zauważyć, że w wypadku tłumaczeń są to zarówno komentarze do przekładu Trembeckiego, jak i do samych tłumaczonych tekstów starożytnych.

⁶⁹Por. S. Trembecki, *Pisma wszystkie. Wydanie krytyczne*, t. 1-2, oprac. J. Kott, Warszawa 1953; E. Rabowicz, *Stanisław Trembecki w świetle nowych źródeł*, Wrocław 1965; S. Trembecki, *Sofijówka*, wyd. J. Snopek, Warszawa 2000. Zob. E. Wichrowska, *Hipolit Klimaszewski ...*, s. 56.

⁷⁰S.B. Linde, *Słownik języka polskiego*, t. 6, hasło: *rozebrać*.

⁷¹*Słownik języka polskiego*, red. J. Karłowicz, A.A. Kryński, W. Niedźwiedzki, t. V, hasło: *rozebrać*. Cytat pochodzi z Ewangelii św. Jana i w tłumaczeniu Biblii Tysiąclecia brzmi „Badacie Pisma, ponieważ sądzicie, że w nich zawarte jest życie wieczne: to one właśnie dają o Mnie świadectwo” (J 5, 39) – rozbieranie Pism dotyczy w tym fragmencie Żydów, związane jest więc z tradycją interpretacji i komentarza.

szące się do omawianego tekstu prawie zawsze (wyjątek wśród omówionych stanowią tu niektóre fragmenty wykładów Osińskiego, zwłaszcza dotyczące utworów długich) niemal linijka po linijce (scena po scenie, fragment po fragmencie). W przypadku rozbiorów-komentarzy pojawiają się razem z rozbieranym tekstem, w przypadku wykładów czy recenzji często i obficie cytują. W różnych formach odnoszą się do „układu” utworu, logiki zawartych z nim przedstawień, i oceniają go. Wielość znaczeń samego „rozbioru” jako określenia pewnego gatunku tekstu naukowego łączy się natomiast niewątpliwie z brakiem jasnych granic między wieloma funkcjonującymi w epoce formami wypowiedzi. Recenzja tekstu współczesnego, literackiego bądź naukowego, analiza utworu przedstawiana na wykładzie uniwersyteckim czy komentarz do wydania mogły wszystkie zostać nazwane „rozbiorem”. We wszystkich stosowano wszak opisaną wyżej, podobną metodę lektury. Oczywiście poszczególne jej realizacje znacznie różnią się między sobą. Analiza komparatystyczna Osińskiego, której celem było poszukiwanie ścisłych reguł rządzących twórczością literacką, przybliżające dawne teksty *Rozbiorów* Słowackiego, filologiczne opracowania Borowskiego, Mickiewicza i Klimaszewskiego pokazują potencjał tkwiący w późnooświeceniowej analizie, która łączy w sobie precyzję sekcji anatomicznej, matematycznej analizy czy chemicznego rozkładu na części z duchem rozważań Pisma i zacięciem krytycznej recenzji, a wzbogacona o osiągnięcia filologii klasycznej stworzyła w „szkole wileńskiej” wzór edycji krytycznej.

SŁOWA KLUCZOWE:

S o f i j ó w k a

Stanisław Trembecki

Leon Borowski

A d a m M i c k i e w i c z

HIPOLIT KLIMASZEWSKI

ABSTRAKT:

Artykuł przedstawia wybrane praktyki analizy tekstów literackich podejmowane w polskiej nauce o literaturze pierwszych dziesięcioleci XIX wieku, zwłaszcza te związane z działalnością akademicką. Różnorodność, a jednocześnie cechy wspólne różnych przypadków klasycystycznego „uważnego czytania” zostają ukazane dzięki analizie semantycznej słowa „rozbiór”, którym były one określane w epoce. Szczególny przedmiot uwagi stanowi pionierskie zastosowanie metod filologii klasycznej do opracowania tekstu nowożytnego przeprowadzone przez krytyków związanych z Uniwersytetem Wileńskim: Borowskiego, Mickiewicza i Klimaszewskiego.

filologia

E u z e b i u s z S ł o w a c k i

LUDWIK OSIŃSKI

k o m p a r a t y s t y k a

analiza

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 oraz Litwa. Pracę magisterską poświęciła postaci Mendoga w literaturze polskiej. |

Marta Baron-Milian

Wstydlliwe pojęcia

k r y t y k i :
Rita Felski *Literatura w użyciu*,
przeł. J. Borkowska i in., Poznań 2016

Znaczenia osobliwego terminu manifest wiodą przede wszystkim do publicznych deklaracji formułowanych jasno i wprost, ujawniających własne stanowisko. Manifest odkrywa, odsłania, ujawnia, ukazuje, udostępnia, ale zapewne najlepszym słowem na określenie tego, czym się faktycznie para, jest „zdradzanie”. Autor manifestu zdradza własne poglądy, ale i zawsze zdradza tego/tę, któremu/której winny był wierność – zdradzając wizję „nowego”, zdradza więc to, co „stare” – tradycję. Manifest jest publicznym podjęciem zobowiązania do zachowania określonej postawy, do praktykowania określonego sposobu oddziaływania na sztukę czy rzeczywistość. Powstały najprawdopodobniej z połączenia słów *manus* (ręka) i *festus* (atak), manifest jawi się jako prawdziwa walka wręcz, zakładająca bezpośrednie zaangażowanie i wystawienie się na osobiste niebezpieczeństwo sprzeciwu oraz zagrożenie, płynące ze strony tego, z którym się konfrontuje. Ten ofensywny, konfliktowy aspekt rzuca właściwe światło na naturę manifestu, wyznaczaną przez to ryzykowne starcie, którego stawka jest wyjątkowo poważna: działanie i próba zmiany stanu rzeczy.

Rita Felski swoją książką *Uses of Literature*, wydaną w 2008 roku, a świeżo przetłumaczoną na język polski jako *Literatura w użyciu*, zapowiada ochocze stanięcie do walki, ale już w pierwszych zdaniach próbuje nieco zneutralizować związane z nią ryzyko. Wprowadzając w swój manifest – nie-manifest („ni psa, ni wydrę”), daje zarazem do zrozumienia, że jego konfliktowy charakter będzie jedynie pozorowany,

a sam „manifest”, podobnie zresztą jak tytułowa literatura, wystąpi w roli „manifestu w użyciu”. Dowód? Znajdujemy już w pierwszych zdaniach tekstu: „Jak na manifest, jest to tekst osobliwy. Taki ni pies, nie wydra, niezdarny, niezgrabny twór, który wyrodził się ze swojego gatunku. Pod pewnymi względami doskonale spełnia jego wymogi: jest stroniczy, wypaczony, na jedną modłę, powraca w kółko do tego samego i opowiada tylko wyimek historii. Pisanie manifestu to idealny pretekst do stosowania chwytów poniżej pasa, walki z urojonymi przeciwnikami czy wylewania dziecka z kąpielą. Manifesty awangardy napędzane były jednak szaleństwem sprzeciwu [...] Prezentowane tu założenia to wobec tego nie-manifest: negacja negacji, odpowiadanie «tak» zamiast «nie», eksperyment myślowy, który próbuje stawać w obronie zamiast oczerniać” (s. 9)¹. W ten sposób Felski zapowiada, że w odróżnieniu od „strącających z piedestału” wszystko awangardystów, których „metodą” przesiąkła teoria literatury, ma do zaproponowania „negację negacji”, tajemniczy afirmatywny gest, na fundamencie którego – jak chciałaby badaczka – możliwe okaże się zbudowanie nowego, pozytywnego projektu lektury.

Swego czasu Przemysław Czapliński pisał, że manifest literacki jest „nieczystym sumieniem literaturoznawstwa”²

¹ R. Felski, *Literatura w użyciu*, przeł. J. Borkowska i in., Poznań 2016. Wszystkie cytaty pochodzące z tego wydania oznaczam w dalszej części tekstu numerem strony podanym w nawiasie.

² P. Czapliński, *Manifest literacki jako tekst literaturoznawczy*, „Pamiętnik Literacki” 1992, nr 1, s. 74.

– jako gatunek jednoznacznie i bezdyskusyjnie rozstrzygający kwestie, których nauka o literaturze jednoznacznie, z oczywistych względów, rozstrzygnąć nie może. Chcąc być ostentacyjnie nienaukowy, formułuje skrajnie „nieodpowiedzialne”³, jednoznaczne, ostre sądy i postulaty, które ani nie muszą być odpowiedzią, ani szukać odpowiedzi. W tym sensie zaskakuje wstępna konfrontacja literaturoznawczego projektu Felski właśnie z awangardowym gestem, który zdaje się marzyć o właściwych krytyce (z punktu widzenia badań literackich) „grzechach” wartościowania, ale jednocześnie asekuracyjnie wzbrania się, by przypadkiem ich nie popełnić.

Czego wstydzi się teoria literatury?

Literatura nie jest pisana dla literaturoznawców. Choć przeświadczenie to nie zostało tak wyraźnie sformułowane, nie ma wątpliwości, że podszywa wszystkie refleksje Rity Felski i z powodzeniem mogłoby powieść na sztandarze jej manifestu – nie-manifestu, bo jeśli przeciwko czemuś Felski opowiada się szczególnie wyraźnie, to przeciwko elitarności badań literackich. Tym z kolei, co funduje ich elitarność, jest usunięcie poza horyzont badawczych zainteresowań literaturoznawców motywacji i doświadczeń lekturowych nieprofesjonalnego czytelnika, które jawią się teorii (w różnych jej odsłonach) jako szczególnie wstydlive. Jak pisze autorka, „na skutek akademickiego statusu estetyki negatywnej całe spektrum czytelnicznej recepcji zostało wykluczone z teorii literatury, gdyż uważano je w najlepszym razie za żenująco naiwne, a w najgorszym – za racjonalistyczne, reakcyjne i totalizujące” (s. 145). Pojęcie estetyki negatywnej, które Felski stosuje wymiennie z hermeneutyką podejrzeń, staje się prawdziwym koźłem ofiarnym, obciążonym przez badaczkę winą za to literaturoznawcze wyparcie, swoiste prześlepienie faktu całkowitej deprecjacji przez teorię „heterogenicznych i politycznie zróżnicowanych codziennych użyc literatury” (s. 22), form zaangażowania w tekst, motywacji do czytania czy afektów towarzyszących lekturze. Pyta więc, czy istnieje jakaś alternatywa dla specjalistycznej hermeneutyki podejrzeń, próbując tak silnie zakorzenionemu w teorii literatury sceptycyzmowi i negacji przeciwstawiać szczególniego rodzaju afirmację. Jak

postuluje z pasją we wprowadzeniu do swoich rozważań: „Kiedy sceptycyzm staje się rutyną, samoobroną, a nawet pokrzepieniem, nadchodzi czas, by przybrać postawę podejrzliwości wobec własnych zakorzenionych podejrzeń, by zwątpić w pewność umiejętności analitycznych i zmierzyć się wreszcie z siłą własnych przywiązań” (s. 32). Trudno jednak oprzeć się przeświadczeniu, że – przy całej swojej uwodzącej mocy – projekt Felski oparty jest na naiwnym rojeniu o powrocie do stanu utraconej niewinności. Choć sama badaczka posądzenia o naiwność wzięłaby raczej za dobrą monetę.

Tytułowe hasło *Literatura w użyciu* natychmiast odsyła nas do słownika pragmatyzmu, ale angielska wersja tytułu, *Uses of Literature*, mówi nam jednak o treści książki znacznie więcej niż jego polski przekład, w którym gubi się heterogeniczny charakter aktu czytania i czytelniczego doświadczenia, gdy tymczasem jego przeciwstawienie stereotypowej homogenizacji lektury staje się właściwą stawką projektu Felski. Dotyczy on bowiem przede wszystkim poszukiwania różnych zastosowań, użyc literatury przez czytelników, różnych motywacji i celów, dla jakich się czyta, a wreszcie różnych form estetycznego zaangażowania w tekst, kontrastujących z lekturą krytyczną, która w przestrzeni teorii nie pozostawia dla nich miejsca. Nie ma wątpliwości, że autorka podpisałaby się pod stwierdzeniem Ryszarda Koziołka z książki *Dobrze się myśli literaturą*, tak szeroko dyskutowanej w ostatnich miesiącach: „Literatury należy używać, w ostateczności nawet do podparcia szafy z książkami, której złamała się noga”⁴. Sama pisze zresztą podobnie, pokazując słowa jako „używane ubrania, wysłużone żetony, z których korzystało przed nami wielu innych – strzępy materii organicznej” (s. 40). Jednak to nie sam problem używania literatury będzie tematem tej książki, a raczej próba dowiedzenia, jak różnym celom może służyć, jakie może mieć zastosowania dla czytelników, którzy stają się tu właściwie użytkownikami, korzystającymi – w zależności od potrzeb – z rozmaitych, oferowanych przez teksty literackie funkcji.

Jak na manifest, autorka jednak wyjątkowo mgliście określa swoich adwersarzy, których obraz rozmywa

³ Tamże, s. 75.

⁴ R. Koziołek, *Dobrze się myśli literaturą*, Wołowiec 2016, s. 16.

się w pogoni kolejnych metafor, by za chwilę przybrać kształty tak jaskrawej, że aż niemożliwej do utrzymania opozycji. Na kilku zaledwie stronach wstępu Felski rozprawia się z całą teorią literatury, dzieląc jej przestrzeń na dwa wiodące trendy, utożsamione z dwoma stylami czytania: teologicznym oraz ideologicznym. W pierwszym przypadku literatura ceniona miałaby być za swoją inność i wyjątkowość, w drugim zaś kluczowy stawałby się jej związek z rzeczywistością społeczną. Rozpoczynamy więc od tradycyjnej (i trzeba przyznać już bardzo wyeksploatowanej) opozycji między „Scyllą politycznego funkcjonalizmu a Charybdą sztuki dla sztuki” (s. 17). Trudno jednak powiedzieć, dlaczego wszystkie kwestionujące autonomię literatury sposoby czytania Felski oskarża o instrumentalizację, polityczny funkcjonalizm i definiowanie literatury jako ideologii, co zdaniem badaczki „wiąże się z uprzednim założeniem, iż utwory literackie mogą być przedmiotami wiedzy, ale nigdy jej źródłami” (s. 15). Dlaczego, przeciwstawiające się przekonaniu o jej autonomicznym charakterze, badanie literatury (czy sztuki) w perspektywie oddziaływania sił zewnętrznych, które naruszają szczelność jej granic, miałoby stanowić jednoznaczny rezygnację z funkcji poznawczej? Czy też dlaczego wiara w sprawczą moc literatury, która może być sferą projektowanej społecznej zmiany i przestrzeni realnej publicznej debaty, miałaby eliminować jej specyficzną wiedzę, będącą swoistym konglomeratem artykulacji indywidualnego i zbiorowego doświadczenia oraz formy artystycznej? Dlaczego miałaby tę wiedzę deprecjonować, a nie brać ją za dobrą monetę, która zdecydowanie umacnia warunki, w jakich formować mogłaby się artystyczna sprawczość? Dlaczego każda forma przeciwstawienia się wizji autonomii sztuki miałaby od razu „zrównywać systemy tekstowe i społeczne” (s. 16)? Książka Felski nie udziela na te pytania odpowiedzi. Natomiast obydwie – trzeba przyznać zarysowane *nomen omen* dość redukcjonistycznie – strony sporu oskarża autorka, również dość tradycyjnie, o redukcjonizm, by na cienkiej między nimi granicy rozpocząć budowanie własnego projektu, który, oczywiście, nie będzie ani tak radykalny, ani tak redukcjonistyczny, ani despotyczny, a „pełen szacunku”, afirmatywny oraz „dialogiczny” (s. 16). I przede wszystkim stawiający w stan podejrzenia samą hermeneutykę podejrzeń.

Bez względu na wiele wątpliwości, które wzbudzają zwłaszcza rozwijane na dość wysokim poziomie ogólności polemiki Rity Felski z teorią literatury, robi się jednak naprawdę gorąco (i bardzo ciekawie), kiedy autorka bezlitośnie zaczyna wyliczać grzechy główne akademickiego czytania, z których największym jest ten związany z marginalizacją teorii lektury i politycznej sytuacji lekturowej. W tym świetle historycy literatury zasłaniają się historią i nie stawiają pytań o współczesną ważność tekstu, jego potencjalny udział w aktualnej debacie społecznej. Z kolei narzucana przez teoretyków retoryka miałaby w ogóle zagłuszać reakcje lekturowe. W ten sposób Felski wyjaskrawia antagonizmy pomiędzy specjalistami od czytania, którzy nie tylko stwarzają hierarchię w świecie literatury, ale i projektują charakter samego aktu czytania, a „zwykłymi czytelnikami”. Odległość ta jest wprost proporcjonalna do tej dzielącej – uznawane przez znawców za prymitywne – niskie pobudki, którymi kierują się „masy” od „właściwej” lektury, dostępnej garstce wtajemniczonych. Badaczka obnaża zarazem ogromny problem teorii, z tym że można literaturę cenić z innych, niż te uznane i akceptowane przez nią samą, powodów.

Od tego wychodząc, Felski pokazuje konieczność wyrwania czytania akademickiego z enklawy elitarności, którą samo stwarza. Punktem wyjścia tego gestu musi jednak być dostrzeżenie owego wielkiego przeoczenia literaturoznawstwa: codziennych motywów czytania, lekturowych praktyk i politycznej sytuacji lektury. To zaś prowadzi do konieczności rozbicia opozycji pomiędzy tym, co niskie i wysokie, popularne i artystyczne, ujawniając klasowy charakter pogardy, z jaką elitarni czytelnicy odnoszą się do „zwykłych”. I to z całą pewnością najciekawszy, najważniejszy i najbardziej potrzebny samej teorii literatury element projektu rozwijanego w *Uses of Literature*. Felski pisze więc swój manifest – nie-manifest, odcinając się od wrażliwości awangardowej, która – jak twierdzi – cechuje większość teoretycznych gestów, przede wszystkim ze względu na ich pęd do demaskacji powszechnych, codziennych praktyk i aspiracje do obnażania „fałszywej świadomości”. W zamian bierze na swoich przewodników – nie obawiając się ryzyka – „zdrowy rozsądek” oraz intuicję. Jak deklaruje, „moja argumentacja nie stanowi populi-

stycznej obrony zwykłego czytania i stawiania go ponad interpretacją uczonych, ale miałyby służyć wyjaśnieniu, w jaki sposób, pomimo jawnych różnic, łączą je pewne parametry poznawcze i emocjonalne” (s. 22). Inspirację filozoficzną i metodologiczną zarazem przynosi dla Felski fenomenologia czytania, która „opowiada się za niedogmatyczną otwartością na całe spektrum reakcji lekturowych” (s. 26). Obawiając się zarzutu ahistoryczności, brnie jednak w projekt neofenomenologii, która łączy fenomenologię z perspektywą historyczną i socjopolityczną.

Próbując zrealizować postawione sobie cele, Rita Felski tworzy w swojej książce prawdziwy gabinet osobliwości, w którym gromadzi zastęp pojęć wzgardzonych przez teorię literatury – czyli mówiąc najogólniej, wyszydzonych przez hermeneutykę podejrzeń, która zdecydowanie staje się głównym adwersarzem w refleksji autorki⁵. Idąc tym tropem, Felski wyróżnia cztery kategorie, wokół których organizuje swoją refleksję: **rozpoznanie, oczarowanie, wiedzę i szok**. Pojęcia te, jak twierdzi, „nazywają całkiem zwyczajne struktury doświadczenia, które stanowią również koncepty polityczne, filozoficzne i estetyczne rozrastające się w złożone opowieści” (s. 26). Te cztery słowa kluczowe określa mianem różnych form zaangażowania w lekturę, wyznaczających osie interakcji pomiędzy czytelnikiem a tekstem. W owych czterech pojęciach miałyby rozlegać się „pogłosy pewnych odwiecznych kategorii estetycznych” (s. 23), takich jak anagnoryzm, piękno, *mimesis* i wzniosłość, które badaczka chce poddać rewizji, formułując powody, dla których się czyta, i wartości, na podstawie których określa się charakter i funkcje literatury, udzielając diametralnie różnej odpowiedzi od wynikającej z głównych obszarów badań literackich. Zdaniem Felski najważniejsze zadanie literatury nie sprowadza się bowiem ani do wywoływania uniesień estetycznych, ani do działania w obszarze relacji władzy. Sytuuje się natomiast w innych rejestrach – takich, na które akademickie badania literackie pozostają ślepe.

(o)Szukać siebie

Pierwszą z kluczowych dla Felski kategorii, za pomocą których charakteryzuje praktykę czytania, staje się rozpoznanie, czyli łączące w sobie funkcję poznawczą i ładunek afektywny, „odnalezienie w dziele siebie samego” – to, czego doświadczył Dorian Grey, czytając najprawdopodobniej *Na wspak* Huysmansa, rozpoznając w bohaterze swój „prototyp” i żywiąc przekonanie, że to właściwie książka o jego życiu, napisana zanim zdążył je przeżyć. Z jednej strony rozpoznanie jest więc narcystyczną alegoryzacją, z drugiej natomiast – wyrazem skrajnie nieprofesjonalnej naiwności czytelniczej, dlatego właśnie wydaje się Felski tak bardzo interesujące. A zatem z dokładnie odmiennych powodów niż jawi się jako funkcjonalna kategoria dla dwudziestowiecznej teorii, w której rozpoznanie służy eksploracji tylko o tyle, o ile staje się błędnym/fałszywym rozpoznaniem, ujawniając zarazem iluzoryczny charakter samowiedzy i budowania wiecznie chybionego obrazu własnego „ja”, które jest skazane na nietożsamość z samym sobą. Kluczowymi inspiracjami stają się tu dwie, na różne sposoby reproduktowane w badaniach kulturowych, opowieści: o Lacanowskim lustrze i Althusserowskim policjancie. Felski pokazuje jednak paradoks, w jaki wikła się filozoficzna i literaturoznawcza krytyka rozpoznania: „Skoro jesteśmy pozbawieni możliwości introspekcji i samorozumienia, to skąd możemy wiedzieć, że doszło do aktu błędnego zrozumienia? W tym sensie krytyka rozpoznania ponosi endemiczną porażkę, nie mogąc sprostać normatywnym zobowiązaniom, podtrzymującym jej własne założenia” (s. 37). I tu jednak trudno oprzeć się przekonaniu, że podejmowane przez Felski dyskusje rozpoczynają i kończą się na powierzchni problemu, a rytm szybkich przeskoków między wątkami wyznaczają raczej pragmatyczne cele. Opowieść badaczki wypada zresztą znacznie lepiej, gdy opiera się na bezpośredniej analizie i interpretacji dzieł (autorka wyciąga wówczas niejednokrotnie naprawdę rewelacyjne wnioski), niż gdy wznosi się na wysoki poziom ogólności. Widoczna staje się wówczas na przykład skłonność do stosowania dość przezroczystej kategorii „czytelnika”, nie zakotwiczonego w rzeczywistości i nie poddanego społecznym, ekonomicznym, historycznym czy geograficznym uwarunkowaniom (co dziwi tym bardziej w przypadku badaczki z kręgu feministycznej krytyki literackiej). Zupełnie

⁵ Rita Felski będzie rozwijała ten wątek w wydanej w 2015 roku książce *The Limits of Critique*, poświęconej właśnie polemice z demystyfikacyjną koniecznością, która funduje współczesne badania literackie. Por. R. Felski, *The Limits of Critique*, Chicago 2015.

inaczej jest natomiast w przypadku konkretnych analiz – trudno zatem wytłumaczyć tę asymetrię, która powstaje pomiędzy analizą a sądem natury ogólnej, sprawiającym, że stosowane pojęcia tracą swoją historyczną i społeczną ostrość, stając się jak gdyby homogeniczne, wyabstrahowane z sieci determinujących je czynników.

Felski próbuje uchwycić różne formy, jakie może przyjąć rozpoznanie – wskazuje na autointensyfikację, związaną z rozpoznawaniem siebie w tym, co podobne oraz autoekstensję, czyli rozpoznawanie własnego „ja” w doświadczeniu zupełnie odmiennym. Jednocześnie odległość dzieląca autointensyfikację od autoekstensji otwiera szeroką problematykę stanowiącą z pewnością ważne i ciekawe pole dla badań postkolonialnych czy literackiej krytyki ekonomicznej. Trudno mówić o rozpoznaniu jako czymś stałym, uchwytnym czy strukturalnie określonym. Możemy mówić raczej o „ukłuciu rozpoznania”. Moment rozpoznania jest iluzorycznym przyszpileniem podmiotowości, które ma charakter niewątpliwie redukcjonistyczny. Literaturze przypisana zaś zostaje istotna funkcja „pośrednika w dramacie samookreślenia” (s. 41), gdy zawodzą społeczne i polityczne formy walki o rozpoznanie, uznanie, włączenie we wspólnotę, które obnażają swoją niemoc w konfrontacji z wykluczeniem i alienacją. W tym sensie, zdaniem Felski, sztuka za pośrednictwem doświadczenia estetycznego ma moc dawania poczucia utożsamienia i włączenia we wspólnotę. Tragedia nierozpoznania jest zarazem tragedią niezrozumienia i nieprzynależności. W tym sensie rozpoznanie łączy w sobie osobiste z publicznym, stając się także swego rodzaju społeczną diagnozą (fakt ten bardzo ciekawie analizuje na przykładzie historycznego utożsamienia kobiet z bohaterkami dramatów Ibsena, wskazujące na istotną asymetrię płci w przestrzeni odbioru). Rozpoznanie w sensie politycznym i społecznym będzie znaczyło nie tylko „dojrzenie” i uznanie odmienności, inności, ale również uznanie jej wartości. W sensie tożsamościowym będzie dotyczyło natomiast zyskania samowiedzy, związane z procesem autoanalizy. Felski pokazuje jednak, że te dwa znaczenia w żadnym razie nie stoją ze sobą w sprzeczności, pozostając w obszarze kwestii tożsamościowych. Samo rozpoznanie oscyluje między „wiedzą i uznaniem, tym co epistemologiczne i etyczne, subiektywne i społeczne” (s. 58).

Trudno jednak zgodzić się z tezą Felski, że „dla osób pozbawionych innych form publicznego uznania książki nierzadko będą pełniły funkcję jedynej linii łączącej je ze światem. Na przykład jeszcze do niedawna tego typu wykluczające piętno dotyczyło kobiet, które pożyły innych kobiet” (s. 52). Czy naprawdę „rozpoznanie” i próba identyfikacji jest faktycznie tym, co literatury powinna mieć do zaoferowania osobom pozbawionym publicznego uznania, wykluczonym? Czy jej funkcja nie powinna sytuować się zupełnie gdzie indziej? Rozpoznanie, tak jak ujmuje je Felski, sprawia, że literatura staje się formą absurdalnej z gruntu substytucji, którą tymczasowo należałoby się zadowolić, bo rzeczywistości i tak nie można zmienić. Oferując tego rodzaju „marne pocieszenie”, zaspokojenie tęsknot, na pragnienie zmiany odpowiadając pustym fantazmatem, literatura sytuuje się poza podejmowaniem prób oddziaływania na rzeczywistość, poza próbami rozwijania projektu realnej, społecznej ingerencji, która mogłaby faktycznie zmienić sytuację nie-uznanych, mogłaby przeciwdziałać wykluczeniu. I choć Felski pisze, że potencjał rozpoznania tkwi w literaturze właśnie dlatego, że „jest narracją, a nie rozprawką z socjologii” (s. 53), że oddziałuje jako fikcja, że zetknięcie z nią jest doświadczeniem estetycznym, trudno się z autorką nie zgodzić, ale jeszcze trudniej uciszyć przekonanie, że nie na tym funkcja literatury powinna się kończyć.

Rozczarowanie oczarowaniem

Nie byłoby kolejnej części tej książki, gdyby nie przekonanie, że literatura ma zwodniczą moc, że zniewala swoim urokiem, urzeka, odurza, ale i – co za tym idzie – oszukuje. Oczarowuje i rozczarowuje jednocześnie. Kolejnym ze wzgardzonych pojęć, do których sięga Felski, staje się bowiem właśnie „oczarowanie”, o którym pisze: „to termin w teorii literatury raczej niepopularny, przywołujący na myśl profesorów starej daty oraz ich ekstatyczne zachwyty nad poezją romantyczną. Współcześni badacze szczerą się mocą odczarowywania, bezlitosnego wymierzania ostrza krytyki w każdy możliwy przedmiot. Cytując Lyotarda, «demistyfikacja to niekończące się zadanie»” (s. 63). Tymczasem tym, co nieuchronnie wiąże się z oczarowaniem jest opuszczenie pozycji dystansu, umożliwiającego krytyczne spojrzenie – pozycja ta zostaje porzucona na rzecz

zaangażowania o niezwyklej intensywności, rezygnacji z własnej autonomii oraz samokontroli. Nieistotne stają się nasze zdolności do myślenia, predyspozycje, sceptycyzm, sprawczość i wszelka możliwość działania. Zwłaszcza że, jak pokazuje przykład Emmy Bovary, niejednokrotnie mamy do czynienia „z erotycznym podłożem estetycznego oczarowania” (s. 62). Zarówno pisząc o rozpoznaniu, jak i oczarowaniu Felski nie wykorzystuje jednak w pełni potencjału, jaki niesie ze sobą krytyka afektywna z jednej strony, a krytyka somatyczna – analizująca zaangażowanie ciała w akt twórczy, ale i akt odbioru – z drugiej strony.

Antyintelektualizm pojęcia oczarowania jest zresztą oczywisty i sytuuje je, jak twierdzi badaczka, niebezpiecznie blisko granicy myśli zsekularyzowanej (s. 65) jako związane z syrenim śpiewem sztuki: „Oczarowanie jest istotne, ponieważ jednym z powodów, dla których ludzie pragną obcować ze sztuką jest poczucie obezwładnienia przez nią, przeżycie osobliwego podboju, wprowadzenie w odmienny stan świadomości” (s. 86); „Oczarowanie jest antytezą i wrogiem krytyki. Być oczarowanym to [...] stracić głowę i zdrowy rozsądek” (s. 65). Felski zwraca uwagę na fakt, że teza Maxa Webera o nowoczesnym odczarowaniu świata, która osiągnęła ogromną popularność, coraz częściej jest poddawana krytyce przez badaczy wskazujących z jednej strony na afektywny charakter nowoczesnych procesów, a z drugiej – na fakt ich uwikłania w myślenie magiczne i mityczne. Co ciekawe, za pojęciem oczarowania kryje się, zdaniem Felski, szczególnego rodzaju ślepa plamka, która sprawia, że akademicy badacze rugują zupełnie ów uwodzicielski i odurzający charakter dzieł literackich czy – może zwłaszcza – filmowych, usuwając ją poza pole refleksji nad odbiorem i tym samym fałszując jej obraz. Eksplorowana przez autorkę kategoria oczarowania, choć wydaje nam się bliska pojęciu *jouissance*, zostaje jednak radykalnie od niej oddzielona. Jak czytamy: „*Jouissance* była groźnym, wysokointelektualnym, paryskim rodzajem przyjemności, transgresywnym dreszczem inspirowanym przez markiza de Sade, nie piosenkarkę Sade” (s. 69).

Szczególnie adekwatny dla opowieści o oczarowaniu mit o syrenim śpiewie w *Dialektyce oświecenia* staje się

dla Adorna i Horkheimera znakiem spełnionego pragnienia „euforycznego stanu zawieszenia jaźni” (s. 81). Nostalgiczne i zdecydowanie konserwatywne pojęcie oczarowania zamyka w bezruchu jako oddanie się w niewolę zewnętrznych sił, rezygnacja ze swojej wolności i sprawczości, bierno doznawanie przyjemności, które nieuchronnie sprzymierza się z wolnorynkowym mechanizmem wytwarzania potrzeb. I zdaje się najbardziej niebezpiecznym z całego katalogu pojęć, wyszydzonych przez naukę o literaturze, które stawia nam przed oczami Felski.

Zwiedziona wiedza

Trzecia kluczowa motywacja czytelnicza miałaby być wyznaczana przez poszukiwaną w tekstach wiedzę i samą funkcję poznawczą literatury. Pytania „co wie?” i „czego nie wie literatura?” stawiają przed nami wyeksplloatowane przez teorię pojęcia *mimesis*, prawdy czy reprezentacji, przez pryzmat których autorka *Literatury w użyciu* próbuje poddać krytycznej lekturze podstawowe założenia kolejnych szkół teoretycznych. Pokazuje historię badań literackich jako archiwum wchodzących ze sobą w konflikt metafor prawdy, w którym po jednej stronie znajdujemy pozór, iluzję, ułudę, cień, wielkie kłamstwo falsyfikatu, a po drugiej – feerię szklanych metafor, zwierciadło, okno wyglądające na świat i odbicie. W przestrzeni pomiędzy dwoma brzegami tego metaforycznego archiwum Felski podejmuje się zadania dość karkołomnego, próbując „inaczej” spojrzeć na problem referencyjnych zobowiązań i predyspozycji sztuki, na odległość między realizmem, „efektem realności” a wiedzą negatywną literatury, pokazując historię refleksji nad prawdą sztuki jako „kronikę zamierzonych błędów” (s. 92). Punktem dojścia tej części rozważań staje się sformułowanie tezy brzmiącej: „Związek między literaturą a wiedzą jest nie tylko negatywny i antagonistyczny – może również rozwijać, powiększać lub przewartościowywać nasze poczucie właściwej istoty rzeczy” (s. 93). To raczej, trzeba przyznać, mgliste rozpoznanie schodzi jednak na plan dalszy wobec kwestii, która wyznacza faktyczny kierunek polemiki Felski: problem związku wszelkiej wiedzy literackiej z formą. Badaczka na swych przeciwników wybiera tych, którzy sądzą, że jest inaczej, a mianowicie, że kiedy celem tekstu staje się przekazywanie wiedzy, wówczas kwestie formalne

schodzą na dalszy plan. I znowu, ten stereotypowo zarysowany, dość abstrakcyjny przeciwnik nie jest jednak przeciwnikiem z krwi i kości, najczęściej nie ma nazwiska ani nie przyjmuje konkretnej, „tekstowej” formy, a materializuje się jedynie pod postacią sumy zreferowanych poglądów, która służy tu pragmatycznym celom („teoria w użyciu”?). Ten przeciwnik „bez twarzy”, przyjmując różne wcielenia, jest bohaterem wszystkich części książki i wzbudza najwięcej wątpliwości, bo czy – weźmy rozważania nad funkcją poznawczą – faktycznie znajdziemy w historii badań literackich tak wiele przykładów myślenia, w którym wiedza literacka byłaby całkowicie oderwana od swojej formy artystycznej (choćaby od problemów natury gatunkowej)? Felski zdaje się toczyć w tym miejscu walkę z dawno pokonaną ideą autonomii, obiektywności i wyabstrahowanych ze swego językowego charakteru sądów naukowych, i prawdę mówiąc, trudno nie zobaczyć w tym starciu powidoku walki z wiatrakami. Bo czy nie zdaje się konfrontacją z wyimaginowanym przeciwnikiem mozolna argumentacja na rzecz faktu, że „wszelkie formy poznania [...] kształtowane są przez konwencje gatunkowe” (s. 94), że „mimesis absolutnie nie ogranicza się do realizmu” (s. 94), albo że *mimesis* „jest aktem twórczej imitacji, a nie bezrefleksyjnym kopiowaniem” (s. 95), czy że na przykład metafory mogą pełnić funkcję poznawczą?

Koncentrując się na analizie sposobu ukazywania rzeczy, głównie w poezji Pabla Nerudy, Felski próbuje pokazać, w jaki sposób literatura może przyglądać się materialności i społecznym interakcjom, z jednej strony „zwodząc” nas ku światom wyobrażonym, a z drugiej – jednak wiodąc ku referencji. Badaczka chce widzieć tę nieustannie zwodzoną na manowce wiedzę literatury, inaczej niż na przykład Terry Eagleton, określający ją mianem „analogonu wiedzy” czy „czegoś na kształt wiedzy”, ale jako oryginalną i pełnoprawną formę wiedzy społecznej, która jest nierozzerwalnie związana z formą artystyczną. To rozpoznanie bardzo dużej wagi, ale właściwie na nim autorka poprzestaje, nie idąc dalej i nie próbując zdefiniować tego, na czym właściwie ma polegać oryginalny charakter owej wiedzy literackiej, w jaki sposób można uzasadnić jej pełnoprawność, co sprawia, że jest formą wiedzy niedostępną dyskursom innych systemów i jakie właściwie dla jej kształtu zna-

czenie ma forma artystyczna, w jaki sposób przebiega społeczne wytwarzanie wiedzy literatury, jaki ma ona związek z indywidualnym i wspólnotowym doświadczeniem i w jakim sensie może okazać się społecznie użyteczna. A zwłaszcza, co dokładnie owa wiedza literatury ma do zaoferowania czytelnikowi – bo o niego przecież w książce Felski głównie chodzi. Jesteśmy tu niewątpliwie świadkami bardzo sugestywnego i ciekawego wyławiania literatury z odmętów poznawczych klęsk i referencyjnych porażek, ale nie otrzymujemy właściwie wyczekiwanej odpowiedzi na pytanie, na czym miałyby polegać jej poznawcze zwycięstwa.

Roztrząsanie wstrząsu

W ostatniej części książki badaczka przygląda się zdolnościom tekstów literackich do szokowania czy wywoływania skandali. Jednocześnie sprzeciwia się stanowisku tzw. krytyki etycznej, w obrębie której Martha Nussbaum czy Wayne Booth formułują sądy o swoistej relacji „przyjaźni” zawieranej pomiędzy czytelnikiem a książką. Jak czytamy, w naszej współczesności, która jest światem stępiętej wrażliwości, „aura rewolucji jest tylko narzędziem stylistycznym i marketingowym, transgresja służy sprzedaży tenisówek, a sezam perwersji seksualnych można otworzyć jednym kliknięciem myszy, projekt awangardy z pewnością należy uznać za nieodwołalnie wyczerpany. W takich warunkach szok zostaje nieuchronnie odarty z ostatnich strzępów autentyczności” (s. 118-119). Znowu zatem Felski proponuje odciąć nasze pojmowanie i definiowanie szoku od tradycji awangardowej, którą uznaje za projekt ewidentnie wyczerpany, nie mający już dzisiaj żadnego wywrotowego czy emancypacyjnego potencjału i pozbawiony zdolności przełamywania społecznych i estetycznych tabu. Awangardowe ruchy artystyczne z początku wieku zdaniem Felski „frenetycznie burzyły wszelkie mitologie i zarzywały święte krowy oprócz jednej: autentyczności własnego antynomicznego stanowiska” (s. 120). Agresywne i ekstremalne formy zaangażowania wymierzone w burżuazyjną logikę, będące potężnym, instynktowym krzykiem, miały działać niczym wstrząs elektryczny, który jednak nieoczekiwanie zostaje zneutralizowany przez wessanie tego, co awangardowe w główny nurt, przez uczynienie z tego, co ostentacyjnie nieekonomiczne – dobrej inwestycji.

O ile oparte na szoku aspiracje awangardy do burzenia i przeformułowywania społecznego porządku zawiodły, o tyle sztuka szoku faktycznie ujawnia, zdaniem Felski, swą emancypacyjną, przełamującą stereotypy i reguły, wywrotową właściwość wówczas, gdy pozbawiona jest ściśle określonych społecznych celów. Szok, rozrywając schematy postrzegania, ale i przestrzeń oraz czas, w których się ono odbywa, ze względu na swą nagłość staje się, jak twierdzi Felski, „antytezą błogiego otulenia i zmysłowej przyjemności, kojarzonej z oczarowaniem. Zamiast zostać ukołysani, stajemy się obiektami zasadzki i napaści” (s. 125).

Pokazując działanie szoku na przykładzie tragedii antycznych (tu zwłaszcza *Bachantek* Eurypidesa) autorka zwraca uwagę na bezzasadność awangardowego odrzucenia całej tradycji jako związanej z potęgą autorytetu ojca i swoistą legitymizacją porządku społecznego, gdy tymczasem transgresyjny i subwersywny potencjał na przykład antycznej tragedii uważa za posiadający znacznie większą i ponadczasową siłę rażenia, niż możliwe to jest w przypadku awangardowych gestów. Estetyka szoku zdaniem Felski nie jest w stanie unieść zadań, jakie wiąże z nią awangardowy etos, a które miałyby przede wszystkim sprowadzać się do korelacji wywołania indywidualnego i zbiorowego wstrząsu ze zmianą społeczną, która nadchodzi.

Estetyka szoku ma jednak tylko pozornie swój społeczny charakter, będąc naznaczoną zarówno problemami klasowymi, rasowymi i związanymi z kwestią płci. Fascynacja brzydotą w sztuce, powtarza Felski za Bourdieu, ujawnia swój nieuchronnie klasowy charakter, będąc właściwą wysublimowanym gustom wyższej klasy średniej. Jednakże pokazuje literacką prowokację jako historycznie męską dziedzinę, będącą swoistym atakiem na stereotypową kobietą pruderę. Choć to raczej kobiece figury stawały się symbolami tego, co zwierzęce, prokreacyjne, cielesne, obrzydliwie naturalne. To przede wszystkim właściwe dla awangardy i modernizmu. Felski w pasjonujących analizach (m.in. twórczości Sary Kane) daje tu dowód właściwemu kulturze współczesnej przesunięciu, zgodnie z którego ruchem swoista estetyka szoku zaczyna dominować w kobiecym pisaniu. Jak uzasadnia, „im silniejsze stają się na-

ciski wobec kobiecości, tym więcej pisarek kieruje się w stronę estetyki prowokacji i perwersji” (s. 138). Szok jednak zostaje wchłonięty przez kapitalistyczne nurty późnej nowoczesności. W tym sensie jego wywrotowy charakter staje się podejrzany. Przestaje być wyrazem buntu, a raczej kompromisem z wolnym rynkiem, który – znowu, podobnie jak w przypadku oczarowania, choć przecież zupełnie inaczej – w estetyce szoku znalazł nader dobre narzędzie zaspokajania żądz i potrzeb masowej publiczności.

Kłopoty z czytelnikiem na etacie

W *Literaturze w użyciu* Rita Felski szkicuje warunki, w jakich tworzy się swoisty „kompleks nieopłacalności” badań humanistycznych i deprecjacji samej literatury oraz czytania, stających się jednymi z głównych powodów literaturoznawczej apatii. I odwrotnie. Na co zwracano uwagę w wielu recenzjach, możliwe antidotum na zaistniały stan rzeczy badaczka widzi w ciągłych próbach zarzucania mostu pomiędzy teorią a wiedzą powszechną i zdrowym rozsądkiem, nie zawierając mu jednak całkowicie. Niejednokrotnie Felski współbrzmi tutaj z głosem Antoine’a Compagnona, który w swojej kronice potyczek teorii literatury ze zdrowym rozsądkiem pisze: „Celem teorii jest [...] zmusić zdrowy rozsądek do odwrotu. Kontestuje go ona, krytykuje, podważa jako szereg iluzji [...] od których, jak mniema, należy się wpięrować, by móc mówić o literaturze. Lecz trudno sobie nawet wyobrazić, jak silny opór zdrowy rozsądek stawia teorii. [...] nigdy nie odpuszcza, a teoretycy tkwią w uporze. Nie mogąc rozprawić się raz na zawsze ze wszystkim, czego nie znoszą, wpadają we własne sidła”⁶.

Mimo zapowiadanej afirmacji, którą Felski próbuje promować i przeciwstawiać nieznośnej dla niej negacji, krytyce i podejrzliwości, mimo tego, że chce wprowadzać w dobry nastrój tak zwanego powszechnego czy zwykłego czytelnika samym faktem, że badania literackie w ogóle sobie o nim przypominają, *Uses of Literature* nie napawają optymizmem. Mimo apologii wielu możliwych użyć i zastosowań literatury, każdy

⁶ A. Compagnone, *Demon teorii. Literatura a zdrowy rozsądek*, przeł. T. Strzyński, Gdańsk 2010, s. 231.

rozdział zdaje się podszyty przekonaniem, że literatura w gruncie rzeczy niewiele może działać, ma stosunkowo niewielką moc sprawczą, a jej zadaniem nie jest projektować zmianę, a raczej zaspokajać narcystyczne potrzeby „zwykłego” czytelnika, któremu identyfikacja i oczarowanie mają zastąpić to, czego mu brakuje, stając się na przykład substytutem przynależności do tego, z czego został w sensie społecznym wykluczony. W myśl: jest dobrze, mamy niewiele, ale moglibyśmy przecież nie mieć nic! Choć różne próby wyjścia poza elitarność badań literackich są zdecydowanie najciekawszym, najistotniejszym i bardzo potrzebnym elementem projektu Felski, to badaczka nie oddaje jednak głosu nieetatowym czytelnikom i czytelniczkom. Sama – jako czytelniczka etatowa – mówi w ich imieniu, spekulując na temat ich motywacji. Nie otrzymujemy więc obrazu tego, jak czyta czytelnik nieetatowy, ale ewentualnie, jak czyta etatowy czytelnik „po godzinach”. I o tym w dużej mierze jest ta książka.

W tej afirmacji czytania zdaje się brakować jeszcze kilku elementów układanki – zasłona milczenia spada na fakt, że oddziaływanie książek na czytelnika nie zawsze jest dobre, a samo czytanie ma charakter klasowy, wytwarzając klasowe podziały, dystynkcje w obrębie tak motywacji, jak i celów czytania oraz lekturo-

wych reakcji. Z jednej strony więc – co bez wątpienia stanowi najważniejszy gest w obszarze projektu Rity Felski – badaczka chce wyciągnąć literaturę z literaturoznawczej enklawy, która ustanawia hierarchię i próbuje uczynić z czytania, a nade wszystko – rozumienia – czynność elitarną. Felski koncentruje uwagę na egalitarnym, codziennym, powszechnym charakterze lektury, z drugiej – promuje czytanie jako indywidualne, służące osobistym celom, nie poświęcając właściwie uwagi kolektywnemu odbiorowi, a co najważniejsze – społecznemu oddziaływaniu literatury (zwraca na to uwagę – i to z rewelacyjnym skutkiem – tylko w przypadku analizy recepcji Ibsenowskiej *Heddy Gabler*). I na tym pominięciu ten, skąd inąd bardzo ciekawy, obraz literatury jako maszyny do zaspokajania indywidualnych potrzeb zdaje się tracić najwięcej. Motywacje do czytania, wyliczane i poddawane oglądowi przez Felski odpowiadają ulubionym wolnorynkowym narzędziom, które stają się najlepszą drogą do zapewnienia opłacalności każdej inicjatywy wydawniczej: literatura jako produkt chce wszak szokować, oczarowywać czy wychodzić naprzeciw narcystycznemu pragnieniu identyfikacji, oferując zarazem jednostce lepsze poznanie siebie i przez to stawanie się kimś lepszym. Ale nie takie użycia literatury chciałoby się przede wszystkim oglądać.

SŁOWA KLUCZOWE:

teoria literatury

użycie

hermeneutyka podejrzeń

KRYTYKA AFEKTYWNA

estetyka odbioru

ABSTRAKT:

Tekst stanowi próbę analizy kluczowych założeń projektu teoretycznego Rity Felski, przedstawionego w książce *Uses of Literature*, przetłumaczonej na język polski jako *Literatura w użyciu*. Refleksje amerykańskiej badaczki, skoncentrowane wokół zagadnień estetyki odbioru i stanowiące polemikę z kluczową dla współczesnych badań literackich hermeneutyką podejrzeń oraz teorią krytyczną, zostają poddane interpretacji na podstawie czterech pojęć: rozpoznanie, oczarowanie, wiedza i szok. Stanowią one różne formy zaangażowania czytelnika w tekst oraz różne sposoby użycia, zastosowania literatury w akcie powszechnej, niespecjalistycznej lektury. Za jeden z najważniejszych elementów projektu Felski uznana zostaje tu próba przełamania elitarności badań literackich oraz ich wykluczającego względem czytelników nieprofesjonalnych charakteru.

NOTA O AUTORZE:

Marta Baron-Milian – pracuje w Zakładzie Literatury Współczesnej im. I. Opackiego Uniwersytetu Śląskiego, redaktorka Kwartalnika Literackiego „FA-art”, autorka monografii *Grzebanie grzebania. Archeolog i grabarz w twórczości Jerzego Ficowskiego* oraz *Wat plus Vat. Związki literatury i ekonomii w twórczości Aleksandra Wata*, współredaktorka tomu *Teoria nad-interpretacją?*

Lucyna Marzec

Tu i teraz: literatura. Używaj, przeżywaj, doświadczaj

k r y t y k i :
Rita Felski *Literatura w użyciu*, przeł.
J. Borkowska i in., Poznań 2016.

W momencie, gdy niemal porzuciliśmy praktykę lektury książek – o czym świadczą statystyki czytelnictwa – a ponure diagnozy wzmacniają zarówno teoretycy literatury, jak i poeci, najważniejszym pytaniem, z jakim mierzy się literaturoznawstwo, okazuje się to, dlaczego w ogóle czytamy. Jak to się dzieje, że istnieją pośród nas jednostki, które – pomimo równie wciągających rekonstrukcji historycznych, escape roomów, gier komputerowych, przechadzek w centrach handlowych, tanich abonamentów na kanały serialowe i social reality show facebooka – od czasu do czasu sięgają po literaturę?

Tomasz Różycki w najnowszym tomie *Litery* ironizuje:

Dzisiaj poznasz czytelnika.
To robak, mieszka wśród liter.

Był nikim, teraz jest królem.
Miał umrzeć, ale nie umiał.

Był nikim, teraz ma wszystko.
Misję, wpływ, stanowisko.

Wystarczy, że komuś się przyśni.
Wystarczy, że ktoś o nim myśli¹.

Joseph Hillis Miller diagnozuje bezlitośnie: to literaturoznawstwo z jego laboratoryjną, dekonstrukcyjną i kulturową lekturą prowadzi do śmierci literatury, która nie różni się oddziaływaniem i kulturowym znaczeniem od (nowo)medialnych wirtualnych światów, jest wytworem otwierającym bramy do oczarowania i zatracania w innej rzeczywistości². Bramy te straciły moc przyciągania, nie stoi na ich straży kuszący i niebezpieczny sfinks, ponieważ powszechność oraz towarzyszące jej wysokie wyspecjalizowanie praktyk lekturowych obdarło literaturę z ostatnich woali tajemnicy. Siła odśrodkowa literatury – czerpana z dziecięcej, entuzjastycznej lektury pozbawionych narzędzi „analizy i interpretacji” czytelniczek i czytelników – wytraciła się na skutek coraz silniejszego statusu badań literackich i teorii – rozkładających na czynniki pierwsze tekst literacki, by obnażyć jego ideologiczne i kulturowe uwikłania.

Amerykański dekonstrukcjonista jest tylko z pozoru nostalgiczny czy melancholijny: skoro na tych samych zasadach, co literatura, działają inne wirtualne światy (portale społecznościowe, seriale, gry komputerowe), to i one – wcześniej czy później – dostaną się w ręce medioznawców, socjolożek, badaczek i badaczy *game studies*, którzy po etapie zachwyty rozpoczną bezlitosną wiwisekcję, a zaraz dołączą do nich świadome użytkowniczk i stojący na stronie społeczeństwa wie-

¹ T. Różycki, *Kryzys czytelnictwa*, [w:] tegoż, *Litery*, Kraków 2016, s. 94.

² J.H. Miller, *O literaturze*, przeł. K. Hoffmann, Poznań 2014.

dzy użytkownicy. Inaczej mówiąc: Miller przekonuje do nienowej już prawdy, iż wiedza zabija przedmiot wiedzy, a technologie (w tym pismo) są przechodnimi (historycznie zmiennymi) narzędziami do zaspokojenia „pierwotnej” potrzeby zatracenia się, odurzenia, oczarowania jakimś narkotykiem. Dla Millera takim narkotykiem była literatura, te nowe do niego nie przemówiły – brzmi więc jak opiumista pośród kokainistów albo kokainista wśród amatorów euforyków (jak to śpiewał Fis: „Narkotyki ciągle nowe zwracają głowę” – i można to odnieść do sytuacji wiernego miłośnika literatury, zresztą narkotyczne, miłosne odurzenia literaturą są częstym tematem liryki i wierszoklectwa).

Rozpoznanie Millera budzą moje wątpliwości, ponieważ w pryncypialny sposób rozgraniczają lekturę profesjonalną od nieprofesjonalnej, tak, jakby istniała tylko ekstatyczna lektura „przez oczarowanie” – oraz jednocześnie oczadzenie ideologią danego tekstu – albo czytanie bez złudzeń, rewindykacyjne, a zarazem nieprzyjemne... Rzeczywiste (zarówno codzienne, jak i odświętne, incydentalne) praktyki lekturowe wydają się jednak złożone, wielowarstwowe i niemodelowe. Ich zawilgości bez tendencji do redukcjonizmu i binarnych opozycji omawia Rita Felski w *Literaturze w użyciu*³, zaś silnym kontrapunktem dla sceptycznych rozpoznań Millera jest nieco wcześniejsza praca francuskiego literaturoznawcy Pierre’a Bayarda, *Jak rozmawiać o książkach, których się nie czytało?*⁴, oparta na przesłance, z którą polemizowałby zapewne nie tylko Miller i statystyki czytelnictwa w Polsce: właśnie książki (a zwłaszcza literatura piękna) dają nam poczucie zadowolenia w kulturze i społeczeństwie, ponieważ bez rozmów o lekturach i bez języka, który przynosi nam literatura, jesteśmy kulturowo zniedołężniali i ulegli wobec sił, których nie pojmujemy (niczym rozpaczający podmiot liryczny znanego wiersza Leopolda Staffa: „O przewodniczek, tyś ślepa i niema!”). Literaturocentryzm Bayarda ma znamiona religijnego oddania, badacz sugeruje, że bez książek wymrzemy, stracimy głos, ubezwłasnowolnimy się. Obok filozofii kultury człowieka książkowego

przedstawia też czytelniczą psychologię emancypacyjną: czytamy po to, by pisać; tworzyć, uczestniczyć w rozmowie z innymi czytelniczkami i czytelnikami, udrzewiać się bądź ułęczawiać w świecie. Nie ma więc większego znaczenia, że czytając jednocześnie nie-czytamy, percypujemy indywidualnie, stroniczo i interesownie, a poza tym zapominamy realne treści lektur, i nie ważne jest, że nie odkrywamy znaczeń, tylko naznaczamy teksty sobą. Dopóki trwa rozmowa o książkach, trwa kultura i relacyjne, zaangażowane w świat oraz poznające siebie „ja”.

Ta linia myślenia bliska jest Michałowi Pawłowi Markowskiemu (*Życie na miarę literatury*⁵) i Ryszardowi Koziołkowi (*Dobrze się myśli literaturą*⁶). Koziołek w rozdziale wstępnym swojej książki zatytułowanym znacząco *Deklaracje* subtelnie polemizuje ze znanym (i mającym już swoje lata) esejem Markowskiego, chociaż obaj autorzy są podobnego zdania: życie z literaturą jest pełniejsze, ma głębszy sens – w wymiarze jednostkowym (rozwój ja), bliskich relacji (przyjaźni, miłości) oraz społeczno-kulturowym (ideowym, politycznym). Markowski stawia sprawę na egzystencjalnym ostrzu noża: życie należy mierzyć literaturą, ponieważ „literatura podsuwa nam język, za pomocą którego możemy zawiązywać przymierza przeciwko bezsensowi. Literatura w sensie szerokim, ba, najszerszym z możliwych, to językowy wyraz naszej egzystencji, to opowieść nadająca naszemu życiu kształt”⁷, Koziołek uszczegóławia: „Nie tylko literatura dostarcza nam sensu, jest przecież siostrą wielkich dyskursów sensu na czele z religią i historią. Tylko ona dowodzi jednak, że wszystko jest godne znaczenia, czyli że wszystko zasługuje na łaskę nazwania: pojedynczy człowiek, zwierzę, rzecz, to, co im się przydarza”⁸. Łączy ich wiara w moc języka, który próbuje (Markowski) i potrafi (Koziołek) nazywać rzeczy, potrafi (Markowski) i próbuje (Koziołek) stworzyć platformę bezkrwawej debaty społecznej. Obaj autorzy przekonują do swych twierdzeń z pozycji badaczy literatury o renomowanej pozycji, którzy pozostali „zwykłymi czytelnikami”, dają się

⁵ M.P. Markowski, *Życie na miarę literatury: eseje*, Kraków 2009.

⁶ R. Koziołek, *Dobrze się myśli literaturą*, Wołowiec–Katowice 2016.

⁷ M.P. Markowski, *Życie na miarę literatury*, s. 77.

⁸ R. Koziołek, *Dobrze się myśli literaturą*, s. 15.

³ R. Felski, *Literatura w użyciu*, przeł. zesp., red. nauk. E. Rajewska, E. Kraskowska, Poznań 2016.

⁴ P. Bayard, *Jak rozmawiać o książkach, których się nie czytało?*, przeł. M. Kowalska, Warszawa 2008.

porwać, wzruszyć, oczarować lekturze, nie zawieszając specjalistycznych trybów czytania, modyfikowanych pod wpływem kolejnych impulsów teoretycznych, wraz z najbardziej wpływowym w ostatnich latach „zwrotem afektywnym”, który legitymizuje – nareszcie! – wzruszenia i poruszenia czytających literaturoznawczych ciał, którym zbrzydły laboratoryjne kitle. Prawdopodobnie po zwrocie afektywnym już nie będziemy czytać – w hotelach przed konferencją, w salach zajęciowych, na łamach czasopism – tak, by poeci ze zniechęceniem (i łatwością) przeciwstawić mogli doświadczenie „intymnej lektury” akademickiej „analizie i interpretacji dzieła literackiego” jak w znanym *Epizodzie w bibliotece* Herberta: „Jasna dziewczyna pochyliła się nad wierszem. Ostрым jak lancet ołówkiem przenosi na białą kartkę słowa i zamienia je na kreski, akcenty, cezury. Lament poległego poety wygląda teraz jak salamandra objedzona przez mrówki”⁹. Poeta stawia lekturę nieprofesjonalną ponad doświadczenie czytelnicze studentki polonistyki, podobnie jak Miller ubolewa nad utratą trybu lektury przewyciężającej podział na laickie i akademickie. Markowski i Koziół odrzucają taki podział, choć języki ich książek są jego produktem, same reprezentują wyżyny literackiego (eseistycznego) języka i literaturoznawczej analizy, w której salamandra pręży się na słońcu, a jasna dziewczyna nie sieje zniszczenia, tylko gromadzi, uwypukla, zakotwicza w życiu społecznym i swojej egzystencji sensy interpretowanego wiersza.

Takie myślenie przewycięża Rita Felski, której *Literatura w użyciu* pozbawiona jest zarówno dekadentckiego sceptycyzmu Millera, jak i perswazyjnego „Czytajcie!”, im- i eksplikowanego w pracach Bayarda, Markowskiego i Koziółka. Felski wielopłaszczyznowo analizuje, co oznacza – w teorii i praktyce – „rozpoznanie”, „oczarowanie”, „wiedza” i „szok” czytelniczy, czyli całe spektrum czytelniczych reakcji, oczekiwań, przyzwyczajęń, stylów lektury (by posłużyć się tytułem kanonicznego eseju Michała Głowińskiego), będącymi formami codziennego zaangażowania w czytanie, którym to odpowiadają kluczowe dla teorii literatury kategorie estetyczne i poznawcze. Traktuje przy tym swój wywód

jako nie-manifest (*un-manifest*) pragmatystki-fenomenolożki, która dystansuje się zarówno od teologicznych (także postsekularnych), jak i od ideologicznych nurtów badań literackich, mając za sobą doświadczenie kompleksowej lektury feministycznej i doświadczenie teoretyczki: „chcę przedstawić argumenty za poszerzonym rozumieniem «użycia» – takie, które stanowią alternatywę zarówno dla zdecydowanych twierdzeń o inności literatury, jak i dla odzierania tekstów ze wszystkiego z wyjątkiem ich funkcji politycznej i ideologicznej [...] Użycie nie musi być strategiczne czy celowe, demagogiczne czy zachłanne; nie musi wiązać się z kontrolą sprawowaną przez instrumentalny rozum czy ze świadomym zamykaniem oczu na złożoność formy. Ośmielę się twierdzić, że nie sposób oddzielić wartości estetycznej od użycia, jak również że formy zaangażowania w tekst bywają niezwykle zróżnicowane, złożone i często nieprzewidywalne”¹⁰.

Felski podkreśla, jak skomplikowani i wielowymiarowi są czytelnicy i czytelniczki – cielesni i duchowi, politycznie świadomi i pragnący zarazem zdobycia wiedzy, jak i niezobowiązującej rozrywki z wartką powieścią po godzinach pracy, czasem sceptyczni, czasem entuzjastyczni, usytuowani społecznie, ale i wymykający się kategoryzacjom socjologicznym. Domyślnym tłem tak sportretowanej czytelniczki/czytelnika jest rzecz jasna społeczność amerykańska, znacznie bardziej zdysersyfikowana (kulturowo, etnicznie, rasowo) niż polski przeciętny ankietowany z raportu czytelnictwa oraz jego profesjonalny partner z akademii, społeczność od kilku dekad swą różnorodność i niejednorodność ujawniająca nie tylko politycznie, ale także będąca instytucjonalizowaną akademicko i teoretycznie. Nie jest przy tym tak, że polski lokalny czytelnik jest albo zubożniałym na literackość odbiorcą newsów z Wirtualnej Polski albo profesorem-erudyta analizującym psychoanalitycznie *Lalkę* Prusa czy *Dziewczynę* Leśmiana. Rzecz w tym, że namysł nad złożonością doświadczeń „mniejszości lekturowych” (Felski nazywa je formami zaangażowania estetycznego) poprzedzić winno dowartościowanie i uznanie mniejszości społecznych, etnicznych i kulturowych, czyli emancypacja czytelniczki-Kaszubki, czytelnika-sy-

⁹ Z. Herbert, *Epizod w bibliotece*, [w:] tegoż, *Wiersze zebrane*, Kraków 2011, s. 179.

¹⁰R. Felski, *Literatura w użyciu*, s. 16.

na górala z Chicago, geja-Ślązaka, gospodyni wiejskiej itp., ponieważ w innym przypadku doświadczenia lektur „krzyżowych” jawić się będą jako egzotyczne wizje bądź teoretyczne postulaty. Takie polityczne i akademickie gesty są jeszcze przed nami.

Podczas gdy Markowski podtrzymuje podział na lekturę chłodnej, intelektualnej analizy i afektywnego, somatycznego przymierza z tekstem (opowiadając się za drugą opcją), Koziółek konsekwentnie realizuje projekt łączący ukontekstowaną lekturę historyczną z aktualizowaniem sensów lektur historycznych, Bayard stawia na „czas rozmowy o książce”, możliwość użytkowania literatury na wiele przeróżnych sposobów, a Miller trwa w aporii („i miłować, i nie miłować [literaturę] nędzna pociecha”), to Felski poszukuje płaszczyzn porozumienia pomiędzy teoriami i przedstawia wizję eklektyzmu, budującego i twórczego, stawiającego w centrum *self*. Zespół tłumaczek i tłumaczy związanych ze specjalnością przekładową IFP UAM zdecydowało się przełożyć ów termin jako „sobość”, osadzając *self* w tradycji lewinasowsko-egzystencjalnej, choć Felski odwołuje się nie tyle do tej tradycji filozoficznej, ile do amerykańskiej doksy, czyli psychologii *self* Heinza Kohuta, która nie jest w Polsce popularna w takim stopniu co inne postfreudowskie ujęcia psychoanalityczne. Myślenie w kluczu psychologii *self* naznacza projekt czytelniczki/czytelnika (czy użytkowniczki/użytkownika literatury) Felski. *Self* odnosi się do „ja” na przecięciu podmiotowości (psychologicznych mechanizmów i relacji budujących jednostkę) oraz tożsamości (społecznych uwarunkowań i czasowo-przestrzennego osadzenia „ja”); tego, co psychiczne (nieświadome) oraz umysłowe (samoświadome), czyli próbuje opisać człowieka jednocześnie w relacji do siebie i bliskich, jak i w sytuacji społecznego uznania i społecznego rozumienia siebie. Przekonanie o skutecznym mediowaniu pomiędzy teoriami oraz tendencja do budowania mostów między odmiennymi językami analizy literackiej wyrasta z integracyjnej psychologii *self*, nie redukcyjnych zaniedbań czy ekletycznego hurraoptymizmu – co nie stanowi jeszcze argumentu na rzecz przyjęcia podobnej postawy badawczej. Takimi argumentami są konkretne lekcje czytania i rozumienia kategorii literackich, mające ugruntowanie filozoficzne, nie psychologiczne.

Wniknij w siebie

W rozdziale poświęconym rozpoznaniu, Felski sprzeciwia się ujęciom konstruktywistycznym („podmiot rozpozna się w tekście błędnie bądź naiwnie”) oraz esencjalistycznym („podmiot rozpozna się w książce, by na nowo zrozumieć swoje ja czy rozbudzić się politycznie”), wskazując na złożone motywacje oraz praktyki rozpoznania siebie w literaturze, która wymyka się, podobnie jak czytelnicy, redukcyjnym tendencjom teorii. „Teksty literackie to znakomite pole do badania złożoności rozpoznania. W związku z tym, że charakteryzuje je wyjątkowe wyczulenie na to, co partykularne, są w stanie podwyższyć świadomość gęstości i odrębności jednostkowych życia-światów, czepliwości «ja»”. Ponadto wywołują także poczucie zrozumienia i sympatii, które przerzucają most pomiędzy różnicami i pozwalają przekroczyć dosłowność opisu demograficznego. Co więcej, teksty fikcyjne potrafią również uwydatnić granice poznawalności dzięki strukturom negatywnego rozpoznania, które podkreślają nietransparentność podmiotów i ich porażki w dążeniach, by stać się w pełni przezroczystymi dla siebie czy innych”¹¹.

Rozpoznanie przekracza mechanizm bowarycznego utożsamienia i marzenia o życiu „jak z romansu”, choć opiera się często na dwóch filarach: autointensyfikacji [*self-intensification*] i autoekstencji [*self-extension*]. Tę pierwszą charakteryzuje czytelniczna reakcja: znam to!, „wywołana przez szczegółowe odzwierciedlenie niuansów codziennego życia”¹², powiedzmy: dyskusje o filmach w warszawskich kawiarniach z *Dla mnie to samo!* Agnieszki Drotkiewicz, wspomnienie zakrapianych alkoholem z importu prywatki w PRL-owskim Szczecinie z *Pięćdziesiątki* Ingi Iwasiów. Ta druga umożliwia lekturę powieści fantastycznych, historycznych oraz pochodzących z innych obszarów językowych i kulturowych: „dostrzeganie elementów własnego „ja” w tym, co mogłoby się wydawać dziwne czy odległe”¹³ i nie stanowi według Felski wyrazu naiwnej uniwersalizacji, której przeciwstawia się teoria postkolonialna, ale warunek konieczny lektury, prowadzącej w różne rejony przy

¹¹Tamże, s. 55.

¹²Tamże, s. 48.

¹³Tamże.

udziale drogowskazów modernizmu, to jest w kierunku rozbicia wszelkich autoiluzji i ujawniania marnych skutków pseudorozpoznań.

Drotkiewicz w metafikcyjnym geście na końcu *Dla mnie to samo* proponuje czytelnikom i czytelnikom psychotest „Którą postacią powieści jesteś?”, ironicznie sugerując, jakoby ktokolwiek zechciał się z którąś z nich utożsamić i mógł być zaskoczony wynikiem testu, a w konsekwencji raz jeszcze, retrospekcyjnie analizując powieść – przeanalizował swoje życie. Bohaterka *Pięćdziesiątka* Iwasiów mówi wprost o fiasku samorozpoznania i terapeutycznej wiwisekcji, którą mogłaby przynieść zarówno psychologia, religia, jak i literatura: „Czytałam, leżąc tyłem do Zbyszka, na lewym boku. Lubiłam tę chwilę oddzielenia, wspomaganą pigułką nasenną. Littery zaczynały się rozmazywać, przerzucenie kolejnej strony wymagało coraz większego wysiłku. [...] W ten sam sposób czekałam na orgazm. Rozluźniałam mięśnie, powstrzymywałam śpięcie. Wiedziałam, co się stanie: sens słów zamieni się w sens leżenia na boku. Sens zasypiania przy nim, zasypiania z samą sobą, zasypiania bez cudzych historii. Z książką służącą za przyrząd do pomiaru utraty świadomości”¹⁴. Zastąpienie kieliszka wódki orgazmem, książką, tabletką nasenną, nie przynosi ukojenia w ciągłych roztrząsaniach: „kim jestem, dlaczego piłam, co to wszystko znaczy”. Także autobiograficzny gest opowiadania sobie o sobie nie likwiduje poczucia, że zdejmowanie kolejnych masek uzależnieniowych samooszukiwań nigdy nie odsłoni esencjalnego jądra „ja”. *Pięćdziesiątka* działa jako antyporadnik dla uzależnionych od poszukiwania sensów i kubeł zimnej wody dla pragnących spójnych, kojących narracji terapeutycznych.

Wieczorna lektura na tabletkę nasennej to nie tyle porażka bohaterki, co wyraz rezygnacji Iwasiów z roszczeń do wprowadzania swych czytelniczek i czytelników w stan budującego rozpoznania. Utożsamienie się z bohaterką *Pięćdziesiątka* wydarza się na płaszczyźnie tożsamościowych wątpliwości. Felski twierdzi, iż rozpoznanie w literaturze jest najczęściej lekcją gorzką i bolesną oraz nie prowadzi do pocieszenia ani utwierdzenia

swojego „ja”, ale do niepewności i poczucia, że nie istnieją gotowe formuły, odpowiadające na pytania o to, kim jestem. Ponadto „[...] stan intersubiektywności wyklucza jakiekolwiek programowe przypisanie esencjalnych cech sobie lub innym. Jeżeli sobość kształtuje się w sposób dialogiczny i relacyjny, to nie istnieje żadna podstawa do przypisywania niezmiennego jądra tożsamości jednemu lub kilku członkom danej grupy. Oznacza to, że funkcjonowanie jako określona osoba będzie się zmieniało w zależności od czynników zewnętrznych, pod wpływem nacisków sejsmologicznych zmian w stylach i trybach życia. Nikt z nas nie dysponuje niezapośredniczonym dostępem do samego siebie – jesteśmy zmuszeni interpretować się za pomocą kulturowych narzędzi, którymi dysponujemy”¹⁵, nawet wtedy, gdy narzędzia te zawodzą.

Zaczaruj mój świat

Zagadnienie oczarowania literaturą jest bardziej problematyczne, ponieważ kieruje w stronę lekturowych przyjemności, uniesień i ekstaz, którym daleko do samoświadomych rozpoznań opartych na pracy intelektu, podstawowego narzędzia pracy z tekstem. Felski występuje w trudnej roli: broni tutaj zarówno literatury popularnej, jak i aktywizującej dawne wzruszenia lektury nostalgicznej, podkreśla niezawisłość i krytyczne kompetencje czytelniczek i czytelników poszukujących w literaturze oczarowania, przede wszystkim zaś wskazuje niekonsekwencje teorii dewaluujących to doświadczenie. Felski ma rację, pisząc, że doświadczenie modernizmu bazuje w takim samym stopniu na ironii i sceptycyzmie, co magicznym oczarowaniu i zapomnieniu oraz że oczarowanie nie jest synonimem bierności, miałości i naiwności. Słusznie tropi wyolbrzymione ego i poczucie wyższości wszystkich broniących podziału na kulturę elitarną i masową (choć w bardziej przekonujący sposób części wspólne obieguw wysokoartystycznych i popularnych zestawia Noël Carroll w *Filozofii sztuki masowej*) oraz przeciwstawia się moralistom wmawiającym uczestnikom kultury masowej łatwy konsumpcjonizm. A jednak dysproporcja pomiędzy dywagacjami teoretycznymi i przykładami na oczarowanie literaturą wywołuje wątpliwości, które wzmacnia próba odnalezienia ko-

¹⁴I. Iwasiów, *Pięćdziesiątka*, Warszawa 2015, s. 251.

¹⁵R. Felski, *Literatura w użyciu*, s. 55.

lejnym literackich próbek dowodzących, że można dać się oczarować, nie tracąc przy tym głowy – albo tracąc, i do utraty (choćby chwilowej) przyznać się uczciwie.

Felski przytacza tylko jedno własne doświadczenie oczarowania, które jednak nie ma charakteru czytelniczego, ale widza anime *Spirited away: w krainie bogów*, a jako budującą opowieść o przekraczaniu sceptycyzmu wobec odurzającej mocy (znów filmów, nie literatury) uznaje *Pocalunek kobiety pająka* Manuela Puiga. Sporo miejsca poświęca konfesji oczarowanego dekonstrukcjonisty, J.H. Millera, wspomnianego już wielokrotnie, oraz cytuje lingwistyczny poemat o urzekającej mocy literatury Charlesa Bernsteina. Nieprzypadkowość i problematyczność tego zestawu wzmacnia omówienie czytelnicznych wyznań dwóch badaczy queer, Josepha Boona, który dowodzi, że „bliskie czytanie, dalekie od monotonnych ćwiczeń z rozbiórki zdania, wiąże się z gorliwym zaangażowaniem w to, co sam nazywa tajemniczą siłą przedmiotów estetycznych”¹⁶ oraz D.A. Millera, dla którego badawcze zainteresowanie Jane Austen jest kontynuacją lektury dziecięcej, naznaczonej „doświadczeniem atawistycznego wstydu chłopca przyłapanego na czytaniu Jane Austen. Takiemu chłopcu powab stylu Austen – to, co badacz nazywa jego fascynującym odczłowieczeniem – może przynieść tymczasowe odcięcie od osobowości postrzeganej jako anomalia, dziwność, coś nie na miejscu”¹⁷. Deklaracje Boona i Millera są odważne i wyjątkowe, tak niekonwencjonalne, jak lektury queer na tle praktyk rosyjskiej szkoły formalnej: liczy się dla nich autentyzm doświadczenia lekturowego, a przyznanie do uczuć niewygodnych – wstydu, lęku przed odrzuceniem, zagubienia oraz tożsamościowych dylematów ma charakter obnażający (na własnym przykładzie) uwikłania prywatnego z politycznym, tożsamościowego z intersubiektywnym, emancypacyjnego z podporządkowanym. Ale nawet takie deklaracje – czytelnika profesjonalnego, osadzonego w konkretnej instytucji akademickiej, są dwuznaczne: oczarowanie powieściami Jane Austen nie budzi wątpliwości estetycznych, ewentualnie dotyka preferencji czytelnicznych profesjonalistów (Austen to pisarka kanoniczna), a uję-

cie bliskiego czytania jako sprzymierzeńca w oczarowaniu ma walor „uniwersalnej” zachęty do pracy z tekstem. Jednakże, oczarowanie, ukazuje pośrednio Felski, jest ściśle związane z rozpoznaniem i obnażeniem najintymniejszych rejonów czytelniczego „ja” – niewygodnym stanem otwarcia na zranienie, stanem, który w pracy akademickiej przyjmuje skonwencjonalizowaną formę.

Odnoszę wrażenie, że oczarowanie jest utopijnym projektem, a przy tym stanowi literaturoznawcze tabu, obwarowane postulatem profesjonalizmu (i neutralności wobec przedmiotu badań), na domiar wzmocnionym wciąż aktualnym rozłamem pomiędzy kulturą elitarną, niszową (poezja Justyny Bargielskiej, Barbary Klickiej, Marcina Ostrychacza) a masową (*Pięćdziesiąt twarzy Greya*, tetralogia Eleny Ferrante, powieści Katarzyny Bondy). Chciałabym się zgodzić z Felski, kiedy pisze, że „[t]eoretycy literatury popełniają błąd, gdy zrównują nowatorską formę z takimi stanami umysłu jak znawstwo, ironia i dystans. Eksperymenty lingwistyczne w większym stopniu uwydatniają, niż blokują zaangażowanie, wykorzystując muzykalność i ekspresywność dźwięku do pobudzenia niesprecyzowanych, lecz sugestywnych skojarzeń lub słuchowego i czuciowego wyostrenia świadomości”¹⁸: to doświadczenie znane mi dobrze, a jednak nie jest kompatybilne ani porównywalne z oczarowaniem kryminalną fabułą czy wciąż gającą opowieścią o oczarowaniu przyjaciółką, w której zauważam zgrzyty narracyjne i grubymi nićmi szyte zabiegi kompozycyjne. Nie da się odciąć poetologicznej wiedzy, przede wszystkim jednak doświadczenia czytelniczego, i dać oczarować magowi z niesprawnym warsztatem. Opowiedzenie o zachwycie poezją neolingwistyczną czy prozą bezkompromisową pod względem zrozumiałości czy społecznych diagnoz, ma niewiele wspólnego z konfesją oczarowania, nie porwie też mas ani nie przekona do wartości poruszeń profesjonalistek i profesjonalistów, którzy rzadko przepraszają za to, że wolą Kicińską niż Kalecińską, a jednocześnie swoimi interpretacjami czy wyborami tematów seminariów magisterskich biorą w obronę niszową, eksperymentalną literaturę.

¹⁶Tamże, s. 60.

¹⁷Tamże, s. 73.

¹⁸Tamże, s. 83.

Efekt ubocznym instytucjonalizacji oczarowania gatunkami zagrożonymi wymarciem jest wzmocnienie podziału na elitarne i dostępne wtajemniczonym oraz popularne i niewymagające. Ponieważ nie istnieje czytanie bez wartościowania, a wyraz oczarowania stanowi najwyższy komplement, jaki może otrzymać tekst literacki („Oczarowanie to charakterystyczny stan silnego zaangażowania, poczucie tak zupełnego zafascynowania przedmiotem estetycznym, że wszystko inne зда się nieważne”¹⁹), rzadko kiedy jest bezinteresownym zachwytem samym w sobie, zazwyczaj ma jeszcze jakiś cel. Dlatego też z większą łatwością przychodzi badaczkom i badaczom literatury przypomnienie efektu oczarowania doświadczonego w dzieciństwie (taka jest strategia narracyjna Millera). Dzieciństwo, nieskażone lekturą specjalistyczną jawi się jako czytelniczy raj, w którym literatura działa skutecznie i bezusterkowo – raj, z którego zostaliśmy wygnani po zjedzeniu owocu poznania.

Oczarowanie dziełem (symetryczne wobec zauroczenia drugą osobą, równie rajskiego, co dzieciństwo, uczucia) funkcjonuje celnie jako wabik (dydaktyczny, interpretacyjny) tylko na krótką metę: wyczerpuje się wraz z wzięciem tekstu na warsztat. Kiedy jest zaś literacką figurą czytelniczego wyznania, mimowolnie przybiera ironiczny wydźwięk albo inicjuje grę pomiędzy naiwnym oczarowaniem a ironicznym dystansem, jak w przypadku pogadanki-eseju *Dlaczego nie lubię książek* Kazimierza Iłakowiczówny. Poetka wykorzystuje mickiewiczowski topos książki zbójckiej, by przedstawić swą czytelniczą biografię i przekornie dowodzić, że nie warto czytać, gdyż lektury prowadzą do samozatrącenia i oderwania od rzeczywistości, by na koniec przytoczyć kilka cytatów z aktualnej pracy przekładowej i pozachwycać się nimi ze słuchaczami/czytelnikami: „na przypomnienie tej ballady, przygotowując tę pogadankę, a więc i tłumacząc samą balladę, od razu uległam tak mi znajomemu trującemu zamroczeniu, izolującemu od rzeczywistego życia. Zesłam natychmiast z szyn obowiązku, obojętnie powitałam kogoś od lat nie widzianego, czego dziś gorzko żałuję; zdawkowo i z dystrakcją obeszłam się z od dawna upragnioną przysługą i ledwo że nie zapomniałam o jakimś obowiązującym głosowaniu. Czy to

jest dobrze? Czy to się godzi? Tedy naj-najmocniej i z wielkim naciskiem ostrzegam państwa przed książkami. Im lepsza – tym nas łatwiej połknie. Nie lubię książek. Unikam książek!”²⁰. Od oczarowania do uniku droga krótka, wiedzie przez anegdotę, zabawę konwencją (w przypadku Iłakowiczówny jest to parodia partyjnej samokrytyki) do ironii, którą podbita jest refleksyjna nowoczesność i nowoczesne praktyki lekturowe.

Nie ma jednak nic złego w samym oczarowaniu (prócz tego, że trwa chwilę) i być może dowodów na niesłabnący urok literatury należy szukać gdzie indziej, niż w pracach teoretycznych i literaturze: całkiem możliwe, że najsilniejszym argumentem na rzecz oczarowania są blogi literackie, fora, portale społecznościowe, nade wszystko zaś fanfiki. Ta szara sfera produkcji literackiej, oparta na fanowskiej postawie urzeczenia i oddania, wyraża dynamiczną i aktywną formę zaangażowania w literaturę. Oczarowanie można by wówczas rozumieć jako warunek wstępny do innego użycia literatury – pożywki dla własnej twórczości. Spełniałby się wówczas postulat Bayarda: rozpoznać siebie w książce, rozmawiać o niej, a potem przeżyć: „ów moment, w którym czytelnik uwalnia się wreszcie od krępującego balastu wypowiedzi innych ludzi i znajduje w sobie siłę, by zacząć tworzyć własny tekst i zostać pisarzem”²¹ – w kulturze immersji i społeczeństwie sieci, a więc warunkach, które przenoszą intymne doznanie oczarowania w rejon intersubiektywnych działań.

Zaskocz mnie

Na przeciwległym brzegu oczarowania znajduje się równie nieoczywisty szok: doznanie czytelnicze (i kulturowe), które ma swoje czasoprzestrzenne i kulturowe ramy, czyni nas bezwolnymi wobec somatycznych doznań oraz obnaża nasze lęki, obsesje, psychiczne niedomagania – obok moralnych przekonań i wrażliwości. Felski dowodzi, że warto pomyśleć o szoku inaczej niż w ramach wypracowanych przez nowoczesną awangardę (której stulecie właśnie świętujemy, dowodząc, iż stała się tradycją) i przyjrzeć się nie natychmiastowe-

¹⁹Tamże, s. 63.

²⁰K. Iłakowiczówna, *Dlaczego nie lubię książek*, [w:] tejże, *Niewczesne wynurzenia*, Warszawa 1958, s. 241.

²¹P. Bayard, *Jak rozmawiać o książkach, których się nie czytało?*, s. 137.

mu, elektryzującemu uczuciu związanemu ze „świętym oburzeniem”, jaki wywołuje godzący w nasze przyzwyczajenia, osądy i wierzenia tekst, ale by zastanowić się nad ponadczasowym szokiem tragedii greckiej bądź za pomocą szoku diagnozować współczesną kulturę: „Pragnienie szokowania i bycia szokowanym w tkance współczesnego życia zyskuje bezprecedensową intensywność i wyrazistość, co obrazują zarówno sensacyjne emocje towarzyszące kinu i innym popularnym rozrywkom, jak i programowe skandale awangardy. Zdaje się, że bycie nowoczesnym oznacza uzależnienie od zaskoczenia i szybkości, skoków adrenaliny i tymczasowych zrywów – oznacza bycie szokoholikiem”²². Szokoholizm kultury polskiej można by odmierzać debatami literackimi nad obrazowaniem Rafała Wojaczka czy Antoniego Pawlaka, literaturą „mentruacyjną” Izabeli Filipiak i Olgi Tokarczuk, prozą Doroty Masłowskiej, *Obsoletkami* Bargielskiej: im od konkretnych dyskusji dalej, tym zmniejsza się poczucie siły rażenia utworów, co nie odbiera autentyczności sprzecznych doznań czytelników i czytelników.

Felski twierdzi, że „Literatura szoku nie jest najbardziej niepokojąca wtedy, kiedy służy stymulacji rozwoju społecznego, ale kiedy całkowicie w tej funkcji zawodzi, wymyka się stworzonym przez nas zakazom i nakazom, nie respektuje najważniejszych wartości. Wówczas to stajemy wobec niej oszołomieni i oniemiałymi, gorączkowo szukając słów zdolnych sensownie opisać nasze reakcje”²³. Takie ujęcie szoku doskonale tłumaczy, dlaczego rezonują w czytelnikach wielu epok tragedie greckie, oparte na mitach szokujące opowieści o łamaniu podstawowych praw kultury, przekraczających tabu ojcostwa, kazirodztwa, dzieciobójstwa (i innych), ale nie wyjaśnia przemian form samego szokoholizmu, który czerpie zarówno z „uniwersalnych” źródeł antycznych, jak i z chwili bieżącej. W takich przypadkach, obok pobudek sensacyjnych, w grę wchodzi cały balast społeczno-kulturowych przekonań, uprzedzeń i estetycznej doksy danej chwili: przyznać się do szoku i opisać jego źródła oznacza przeanalizować swoje zanurzenie w świecie. Być może gest zaprzeczenia, iż cokolwiek jeszcze szo-

kuje, stanowi tylko wyraz dystansu, niezaangażowania, obojętności, a nie przesycenia czy nudy. Choć niewątpliwie największe poruszenia społeczne wywołują nie teksty literackie, ale przedstawienia wizualne (prace Katarzyny Kozyry i Doroty Nieznalskiej, *Golgota Picnic* Rodrigo Garcii, *Kłątwa* Olivera Frlijicia, *Pokot* Agnieszki Holland), to podobnie jak wywołujące szok teksty literackie, świadczą one o konfliktach i niezbornych pragnieniach co do tego, w jakich kierunkach ma przebiegać „stymulacja rozwoju społecznego”. Szokują i wywołują sprzeczne reakcje teksty literatury zaangażowanej, które uderzają w poczucie jako takiej harmonii i porządku.

Obsoletki Bargielskiej są szokujące, ponieważ bezkompromisowo kompilują i nakładają na siebie dyskurs medyczny, religijny, prawny, psychoterapeutyczny i medialny dotyczący poronienia oraz (nie)codziennie rodzinne i towarzyskie scenki obyczajowe, których stałym punktem odniesienia jest poczucie straty i żaloba. Żonglowanie różnymi językami nadaje narratorkę, aktywistce społecznej i matce, nonszalancki rys sztubackiej narcystki, nade wszystko zaś wywołuje efekt groteski. Justyna opowiada jednocześnie z wnętrza swojego bólu i rozpacz, a jednocześnie dystansuje się od form pocieszenia i ukojenia, które sama proponuje innym kobietom. Miesza się tu straszne ze śmiesznym i prywatne z publicznym, swoje i obce, reprezentowalne, codzienne, potoczne z niewyraźnym i funkcjonującym poza regułami symbolicznej reprezentacji doświadczeniem poronienia: „Nas nikt nie promuje, bo nie jesteśmy pewne, czy zdjęcia martwych płodów są zgodne z konstytucją, i nie potrafimy o tę promocję poprosić. Jedyna definicja dziecka w polskim prawie to ta w ustawie o rzeczniku praw dziecka. Rzecznik broni interesów dziecka od poczęcia. To nas chyba jeszcze bardziej zawstydza – że prawo jest po stronie naszego cierpienia. Więc robimy te zdjęcia z poczuciem winy wobec postępu”²⁴. Przetworzona przez Photoshop fotografia martwego, zdeformowanego płodu wywołuje szok, na który nie można się w żaden sposób przygotować. Jakkolwiek epitet syntetycznie określający współczesną kulturę: ikonoklastyczna, hiperrealistyczna, pornograficzna, nie uodparnia ona na obraz zniszczenia materii płodu, nadal pozostawia

²²R. Felski, *Literatura w użyciu*, s. 133.

²³Tamże, s. 122.

²⁴J. Bargielska, *Obsoletki*, Wołowiec 2010, s. 41.

pewne rejony życia i doświadczenia niewyraźnymi. Obraz, który byłby niemożliwy do reprodukcji gdyby nie zaawansowanie medycyny i techniki, to zarazem obraz nieneutralny ideologicznie, związany się z wielogłosem (i światopoglądowymi wojnami) wokół aborcji. Razi po oczach, ponieważ „stajemy się coraz bardziej wrażliwi i nieodporni na to, co przypomina o naszej śmiertelności – na chorobę, rozkład, ropiejące rany, gnijące tkanki, mdlące odory ludzkiego ciała i tym podobne” – pisze Felski²⁵. Osłupia, ponieważ rozpacz po stracie wyczekiwanego dziecka jest tak wielka, że razić ma jak fotografia (ujawnia się tutaj, analizowana przez Felski, agresja nastawionej na szokowanie czytelniczek i czytelników autorki, ale też mechanizm działania hiperboli). To, co widać na fotografii (stabuizowane „to”), opowiada Justyna, przeżywająca swoje poronienie (jako stratę dziecka), oswojona z widokiem martwych płodów, a jednocześnie świadoma niewydolności dyskursów, obrazów, znaków. Jej narracja nie przynosi uczucia *katharsis* ani nie daje rozwiązań – schematów czy metafor – które można by wypożyczyć, aby bez wywołania wstrząsu opowiedzieć podobne doświadczenie. *Obsoletki* przy tym są szokującą antyspołeczne w przeciwstawianiu intymnego, ale i dewastującego doświadczenia, dla którego brakuje słów, a jednocześnie obnażają kruchość wszelkich wspólnotowych działań (w tym werbalnej komunikacji). Groteskowa metaświadomość Justyny, „zwykłego fotografa”, odrywa się od tymczasowych i przechodnich języków, czerpie z tego, co antyczne i tragiczne: staje się Antygoną, która przeciwstawia władzy i publicznym nakazom intymną ranę i prywatny obowiązek, by zmarłych pochować i opłakać. Osadzony w tradycji szok nie unieważnia się: „to stawia nas w trudnym położeniu i uniemożliwia wyjaśnienie ponadczasowości tekstów, ich potencjalnej zdolności do bycia aktualnymi przez wieki”²⁶.

Poznaj mnie dobrze

Ponieważ ani przez chwilę nie wątpiłam, że „pośród wszystkich motywów, jakie skłaniają nas do czytania, istnieje jeden, który daje nadzieję na odnalezienie głębszych sensów zarówno w naszym doświadczeniu dnia codziennego, jak i w kształcie życia społecznego. Zwią-

zek między literaturą a wiedzą jest nie tylko negatywny i antagonistyczny – może również rozwijać, powiększać lub przewartościowywać nasze poczucie właściwej istoty rzeczy”²⁷, część *Literatury w użyciu* dotyczącą wiedzy traktuję jako podsumowanie debat nad nowoczesnymi dyskusjami wokół mimetyczności, których zwieńczeniem jest dla Felski rozprawa Paula Ricoeura *Narracja, tożsamość i czas*, przełożona na język polski kilka lat temu. Badaczka syntetycznie (a przez to dość skrótowo) omawia najważniejsze i najczęstsze metafory związane z zagadnieniem *mimesis*: pozoru, lustra, mapy, symptomu, dyskutując z teoriami odrzucającymi wszelką referencjalność jako stroniczymi i nieskutecznymi. Ujawnia się tutaj pragmatyzm Felski – zarówno w przyjęciu perspektywy metodologicznej – monografia skupia się na użyciach literatury, nie przeglądzie najważniejszych pojęć estetycznych i ontologicznych – jak i w sposobie argumentacji. Tylko te teorie, które są produktywnie interpretacyjnie, intersubiektywnie komunikatywne i oddziałujące społecznie, mają dla Felski wartość, stąd zwrócenie się (po feminizmie i innych teoriach ukierunkowanych społecznie) w stronę fenomenologii. Badaczka odrzuca podejrzliwe postawy dekonstrukcjonistów i marksistów, a dywagacjom nad niepoznawalnością rzeczy przeciwstawia postawę etycznego zaangażowania i odpowiedzialności.

Literatura umożliwia poznanie świata na tych samych zasadach, na których ujawnia nam prawdę o nas – poszerza percepcję, redeskrypuje znaczenia, otwiera na nowe metafory, którymi można opisać raz jeszcze (i raz jeszcze) rzeczywistość w jej migotliwym, ciemnym, skomplikowanym charakterze i z pozycji organiczonego, ale i wielowymiarowego, podmiotu. Felski omawia przy tym poznawcze walory trzech tekstów literackich: *Świata zabawy* Edith Warthon, *Cloudstreet* Tima Winton, ody Pabla Nerudy.

Analogonem tego pierwszego mógłby być *Romans Teresy Hennert* Zofii Nałkowskiej, ze względu na podobne zainteresowania autorek, ich usytuowanie czasowe oraz rodzaj szczególnej refleksji nad uwikłaniem sfery prywatnej i publicznej, mówiąc językiem Felski,

²⁵R. Felski, *Literatura w użyciu*, s. 136.

²⁶Tamże, s. 132.

²⁷Tamże, s. 93.

ontologią i fenomenologią ich literackich światów. Nawet zapożyczony od George'a Butte'a termin „głęboka intersubiektywność”, „określający uchwycenie tego zawilego labiryntu percepcji, zmieniających się wzorców niejasności i przejrzystości, za sprawą których jednostki postrzegają i są postrzegane przez innych”²⁸ współgra z propozycjami interpretatorek i interpretatorów *Romansu*..., który daje wgląd, a jednocześnie wciąga, w mechanizm plotki, pomówienia i sekretu jako elementu politycznej, społecznej, ale i personalnej gry pomiędzy jednostkami mającymi sprzeczne dążenia i pragnienia. Z powieści Nałkowskiej, podobnie jak ze *Świata zabawy* Wharton, można się dowiedzieć sporo o praktykach życia towarzyskiego, w których nikt nie jest czysty i bez winy, a narracja poprowadzona jest w taki sposób, by z jednej strony zaabsorbować, a drugiej wywołać krytyczną refleksję nad relacjami polityczno-biznesowymi w międzywojennej Warszawie. „Jako forma wiedzy kontekstowej przekazywanej czytelnikom jest ono [wyczulenie na najdrobniejsze niuanse interakcji społecznej] bardziej zbliżone do «znać» niż do «wiedzieć», raczej do «widzieć jako» niż «widzieć, że», raczej do uczenia się przez habituację czy oswajanie niż wykonywanie poleceń”²⁹.

Brzuchomówcze praktyki Tima Wintona, polegające na „naśladowaniu idiomów, zagłębianiu się w dialekty, powtarzania językowych natręctw i ulubionych powiedzonek”³⁰, będące przecież mimetyczną praktyką dawnych i współczesnych stylizatorów (a czy istnieje literatura bez stylizacji?), można porównać do rozwiązań znanych z *Dracha* Szczepana Twardocha czy *Wojny polsko-ruskiej* Doroty Masłowskiej. Mimetyczny charakter tej drugiej dowodziła Zofia Mitosek, opierając się na ugruntowanym w tradycji badań literackich przekonaniu, że „«umiejętności stylistyczne» kształtują znaczenie utworu, a poznanie w powieści dokonuje się poprzez poznanie powieściowego języka”³¹. „Niestandardowa polszczyzna” Silnego oraz innych utworów Masłowskiej jest, jak wskazuje Koziółek, „zrobiona z kawałków ży-

wej mowy, rozmaitych socjolektów, ale przecież nigdzie poza pisarstwem nie znajdziemy go w całości”³², ale właśnie dlatego, że rozpoznajemy wielość rejestrów i wskazujemy na codzienne, medialne, podwórkowe, itp. „źródła” tego języka, możemy uznać jego „cud idiomatyczności”. *Drach* w porównaniu z Masłowską jest mniej idiomatyczny, podtrzymuje tradycję mistrzowskich rozwiązań stylizacyjnych i jego śląska gwara przekonuje, podobnie jak przekonywał język Edwarda Redlińskiego i Ryszarda Schuberta. Obydwie powieści są przykładami na to, że „heteroglosja [...] opisuje moment, w którym różnice językowe łączą się z dystynkcjami społeczno-ideologicznymi, gdy podziały historyczne zostają zaktualizowane i zwerbalizowane w unikatowych konfiguracjach leksyki, gramatyki i stylu”³³.

Osobiście bardziej niż „opisywanie rzeczy samych w sobie” (i cały nurt badający historię, ontologię, fenomenologię oraz emancypację rzeczy) interesuje mnie jeszcze inne zorientowane poznawczo użycie literatury – przypadki, w których literatura funkcjonuje obok historii i publicystyki jako dowód w diagnozach społecznych, politycznych i antropologicznych. Wyjęta poza ramy specjalistycznej lektury akademickiej i teorio- czy literaturocentrycznej, ujawnia wówczas swe podstawową i paradoksalną właściwość: zdolność do budowania i podważania społecznych więzi i wspólnotowych mitów. Wówczas często – dzięki typowym dla literatury, a obcym innym dyskursom zabiegom – okazuje się „najdoskonalszym przykładem”, ilustracją, punktem zaczepienia w dyskusji.

W *Prześlionej rewolucji. Ćwiczeniach z logiki historycznej*³⁴ Andrzej Leder diagnozuje polski wiek XX metodami psychoanalizy lacanowskiej jako narzędzia wglądu w nieświadome, wyparte, zaprzeczone procesy kształtujące kolejne generacje. Literatura oraz literatura faktu: wspomnienia Czesława Miłosza wraz z cytowanymi w nich fragmentami reportażu Zbigniewa Uniłowskiego i Ksawerego Pruszyńskiego, *Pan Tadeusz*, a nade wszystko *Ferdydurke* Gombrowicza mają

²⁸Tamże, s. 101.

²⁹Tamże, s. 103.

³⁰Tamże, s. 104.

³¹Z. Mitosek, *Poznanie (w) powieści. Od Balzaka do Masłowskiej*, Kraków 2003, s. 332.

³²R. Koziółek, *Dobrze się myśli literatura*, s. 15.

³³R. Felski, *Literatura w użyciu*, s. 104.

³⁴A. Leder, *Prześliona rewolucja. Ćwiczenia z logiki historycznej*, Warszawa 2014.

w argumentacji Ledera kluczową rolę: „To Gombrowicz stworzył najmocniejszy, *dialektyczny obraz* imaginacyjnego samopozostawiania chłopca, który to obraz ucieleśnia pozycję, jaka chłopcu przypada w *uniwersum symbolicznym* II Rzeczypospolitej. Jest to zapewne najbardziej przenikliwa rekonstrukcja – i jednocześnie dekonstrukcja – *fantazmatu* rządzącego *imaginarium* tej Polski, która wyrasta z kultury folwarku. Dlatego obrazowi temu poświęcę sporo uwagi, nie unikając szerokiego cytowania”³⁵. O *Ferdynandzie* w pracy Ledera można napisać językiem Felski: nie jest w stanie zastąpić diagnostycznych narzędzi Lacana i markistowskiej psychoanalizy, ale nie może też zostać przez nie zastąpiona. Jest jednocześnie przykładem na to, jak działa krytyczne myślenie dialektyczne, które może zostać ujęte w ramy postmarksizmu (a więc literatura wyjaśnia model funkcjonowania polskiej kultury, to dekonstrukcja, teoria), a także ilustracją dla relacji społecznych w dwudziestoleciu (jest tym samym przykładem, dowodem historycznym, rekonstrukcją).

³⁵Tamże, s. 101.

Właśnie takie użycie literatury dowodzi, że jest dyskursem niezastąpionym dla wszelkich prób rozpoznania „co to wszystko znaczy?”, w których centrum jest to, co symboliczne, społeczne, antropologiczne, a także tego, że literaturoznawstwo nie uśmierciło literatury, gdyż jest to tylko jedna z wielu dziedzin wiedzy, która jej twórczo używa. Teoria literatury „ma wyraźną trudność z uznaniem, że literaturę można cenić z różnych, nawet niewspółmiernych powodów. Zamiast tego pozostaje rozkochana w absolicie, oślepiona przez wielki gest i nadal szuka klucza do wszystkich mitologii w idei odmienności albo wzniosłości, pożądania albo defamiliaryzacji, etycznego wzbogacenia albo politycznej transgresji”³⁶, pisze Felski w podsumowaniu swojej książki. Ma rację w tym sensie, że teoria zużywa się, wyczerpuje, co jakiś czas potrzebuje zmiany paradygmatu (książka Felski jest tego symptomem albo zapowiedzią), gdyż wydaje się niewydolna i zjada własny ogon; literatura, przeciwnie, jest dyskursem niezużywalnym: *wystarczy, że komuś się przyśni / wystarczy, że ktoś o niej myśli*.

³⁶R. Felski, *Literatura w użyciu*, s. 148.

SŁOWA KLUCZOWE:

KATEGORIE
ESTETYCZNE

doświadczenie

zwrot

użycia literatury

afektywny

szok

codziennosc

wstręt

ZWROT ETYCZNY

OCZAROWANIE

wiedza

neofenomenologia

POZNANIE

poststrukturalizm

ABSTRAKT:

Artykuł omawia argumenty na rzecz znaczenia (albo jego braku) literatury w życiu społecznym i w wymiarze psychologicznym, które pojawiają się w publikacjach J.H. Millera, Pierre'a Bayarda, Michała Pawła Markowskiego, Ryszarda Koziółka i przede wszystkim Rity Felski (*Użycia literatury*), wskazując na najważniejsze prądy oraz trendy w teoretycznym namyśle nad literaturą w ostatnim ćwierćwieczu. Za szczególnie istotny kontakt przewartościowywania znaczeń literatury autorka artykułu uważa zwrot afektywny oraz namysł nad relacjami życia i literatury w kontekście dominacji innych, niż oparte na piśmie, (nowych) mediów. Bliska i krytyczna lektura *Użyć literatury* Rity Felski oparta jest na a) omówieniu teoretycznych inklinacji i problemów, które generują poszczególne kategorie estetyczne; b) przymierzaniu zaproponowanych przez amerykańską badaczkę kategorii estetycznych do interpretacji konkretnych utworów prozatorskich, lirycznych i eseistycznych Zofii Nałkowskiej, Ingi Iwasiów, Justyny Bargielskiej, Doroty Masłowskiej, Szczepana Twardocha, Andrzeja Ledera.

NOTA O AUTORZE:

Lucyna Marzec – adiunktka w Instytucie Filologii Polskiej UAM. Autorka monografii *Po kądzieli. Gatunki pisarstwa feministycznego Jadwigi Żylińskiej* (2014) i edycji *Listów* Kazimierzy Iłakowiczówny do siostry Barbrary Czerwijowskiej (2014), artykułów w pismach naukowych, współredaktorka tomów zbiorowych (m.in. *Poznań pisarek i pisarzy*, 2016; *Twórczość niepozorna. Szkice o literaturze*, 2015) oraz *Wielkopolskiego alfabetu pisarek* (2012). Należy do Rady Naukowej Interdyscyplinarnego Centrum Badań Płci i Tożsamości Kulturowej UAM. Przygodna animatorka, współtworzy kilka kolektywów zaangażowanych w życie kulturalne i intelektualne. Redaktorka „Czasu Kultury”.

Barbara Kulesza-Gulczyńska

Czytanie gier, gra w czytanie

k r y t y k i :
Piotr Kubiński, *Gry wideo.
Zarys poetyki*, Kraków 2016.

Kluczowa funkcja, jaką pełnią we współczesnej kulturze gry wideo, dostrzegana jest coraz częściej przez badaczy zjawiska. Zwraca się uwagę na fakt, że poza oczywistą funkcją ludyczną i rozrywkową, realizują one także inne zadania i mają istotny wpływ na pozostałe dziedziny dzisiejszej sztuki. „Młodość” zjawiska (pierwsze gry komputerowe przeznaczone do powszechnego użytku powstawały w latach siedemdziesiątych XX wieku) i jego gwałtowny rozwój, ściśle związany z rozwojem nowych technologii, czynią z niego niezwykle interesujący, choć trudny obiekt badawczy. Mimo że ten stan rzeczy w ostatnich latach ulega istotnym zmianom, ze względu na coraz bardziej dynamiczną działalność badaczy zjawisk z zakresu nowych mediów, pewną trudność dla badaczy gier wideo wciąż stanowi konieczność uzasadnienia istotności fenomenu należącego, w powszechnej świadomości, do dziedziny „niskich rozrywek”, obciążonego negatywnymi konotacjami (problematyka przemocy, uzależnienia), w badaniach naukowych. Dodatkowymi, być może istotniejszymi jeszcze ze względów metodologicznych, utrudnieniami wydają się intensywny i trudny do uchwycenia rozwój technologiczny (robotyczne kategorie wypracowane do opisu gier z początku XXI wieku nierzadko okazują się niewystarczające do opisu gier tworzonych współcześnie), a także – konieczność wypracowania odpowiednich narzędzi i kategorii opisu zjawiska, wymykającego się, zarówno pod względem

pojęciowym, jak i treściowym, aparatowi pojęciowemu i teoriom z zakresu istniejących już dziedzin.

Świadomość tego problemu była jedną z podstaw *game studies* czy też ludologii – ich podstawowym celem miało bowiem stać się uniezależnienie dyskursu badania gier od kategorii wykorzystywanych do opisu innych zjawisk i wypracowanie odpowiedniego aparatu metodologicznego, pozwalającego na uchwycenie specyfiki zjawiska w kategoriach dla niego wyłącznie właściwych. Powstały tu spór między ludologami (zwolennikami poszukiwania nowych narzędzi i kategorii badawczych w opisie gier) a narratologami (uznającymi, że gry warto badać za pomocą tradycyjnych kategorii pozwalających na badanie tekstów/narracji i że jest to metodologia wystarczająca) został szeroko opisany w literaturze przedmiotu¹. Piotr Kubiński już we wstępie do swojego zarysu poetyki gier wideo² podkreśla jednak, rzucający się w oczy, pozorny charakter tego sporu. Przyjmując szeroką perspektywę badawczą i przyznając się do czerpania z wielu metod i dziedzin nauki, autor publi-

¹ Patrz choćby: G. Frasca, *Ludology meets narratology. Similitude and differences between (video)games and narrative*, <<http://www.ludology.org/articles/ludology.html>> [dostęp: 28.01.2017]; A. Surdyk, *Status naukowy ludologii. Przyczynek do dyskusji*, „Homo Ludens” 2009, nr 1, s. 223-243.

² P. Kubiński, *Gry wideo. Zarys poetyki*, Kraków 2016.

kacji *Gry wideo. Zarys poetyki* słusznie twierdzi, że złożoność i niepowtarzalność zjawiska gier wideo wymaga zastosowania wielu różnorodnych narzędzi i rozwiązań, w zależności od aspektu zjawiska, na którym zamierzamy się koncentrować. Tytułowa „poetyka” nie powinna tu sugerować ograniczenia się do stosowania wyłącznie tradycyjnych narzędzi literaturoznawczych. Kubiński przywołuje nowoczesne rozumienie poetyki jako narzędzia odpowiedniego do badania różnorodnych form tekstowości, równocześnie przyjmując bardzo szerokie rozumienie tekstu, pozwalające włączyć w jego obręb także kategorie nieznajdujące się w dziedzinie zainteresowań klasycznego literaturoznawstwa.

Warto już w tym miejscu zauważyć, że Kubiński, analizując różnorodne elementy poetyki gier wideo, doskonale balansuje, akcentując z jednej strony pokrewieństwo stosowanych w grach rozwiązań z zabiegami wykorzystywanymi w innych dziedzinach sztuki (kinie, literaturze i malarstwie), z drugiej – ukazując istotne różnice, świadczące o niepowtarzalności opisywanych chwytów. Równowaga ta, podobnie jak otwarte czerpanie z różnorodnych teorii z dziedziny literaturoznawstwa i nie tylko, połączone z wiedzą z zakresu technologii informacyjnych, pozwala dostrzec znaczące starania zmierzające do skonstruowania narzędzi opisu dających możliwość mówienia o grach wideo, istotnym elemencie współczesnej kultury, jako o zjawisku z jednej strony – niepowtarzalnym, a z drugiej – zakorzenionym w tradycji i czerpiącym z niej na wiele różnych sposobów. Podkreślenie nie tylko ludycznych, ale także artystycznych walorów analizowanych gier jest również istotnym spostrzeżeniem sytuującym to zjawisko w centrum współczesnej kultury.

Swoją propozycję narzędzi opisu gier wideo Kubiński rozpoczyna od omówienia zjawiska immersji, którą, za wieloma badaczami, uznaje za jeden z konstytutywnych elementów poetyki gier wideo. Operacjonalizując wykorzystywane przez badaczy gier pojęcia i podejmując próbę rozstrzygnięcia terminologicznych wątpliwości (różnice między pojęciami teleobecności, immersji, inkorporacji, a także różnice w definiowaniu immersji jako takiej), Kubiński decyduje się na zdefiniowanie tego zjawiska jako „wrażenia niezmediatyzowanego uczestnictwa, bezpośredniej obecności w cyfrowej przestrzeni generowa-

nej komputerowo”³. Autor podkreśla istotność „zawłaszczenia” gracza przez dzieło o charakterze immersyjnym, fakt, że świat gry pochłania użytkownika, „wyrwując” go z pozacyfrowej rzeczywistości. Kubiński, zgodnie z przyjętą przez siebie strategią balansowania między podobnym a różniącym, nie stawia mocnej tezy, jakoby immersja miała ograniczać się wyłącznie do dziedziny gier wideo. Przywołuje uwagi dotyczące immersyjnych właściwości innych dziedzin sztuki, wrażenia pochłonięcia czy to przez tekst literacki, czy przez dzieło filmowe, poszukując równocześnie tego, co potraktować można jako charakterystyczne wyłącznie dla gier wideo, by uniknąć rozmycia pojęcia. W znaczącym stopniu pozwala na to wyróżnienie i szczegółowe omówienie czynników kształtujących poczucie zanurzenia w świecie w grach wideo, do których należą: wrażenie niezmediatyzowania, iluzja bezpośredniego uczestnictwa w grze, elementy ergodyczne, kinetyczny wymiar działalności gracza oraz niezawodność wykorzystywanych technologii. Istotne jest tu spostrzeżenie, że do osiągnięcia wrażenia immersji w przypadku gry komputerowej nie jest niezbędna próba iluzyjnego oddania rzeczywistości w stosunku 1:1, które w coraz większym stopniu mogłaby umożliwiać rozwinięta technologia. Gry tekstowe oparte wyłącznie na wymianie wiadomości za pośrednictwem internetowej platformy czy najprostsze gry zręcznościowe mogą mieć, zgodnie z tym rozumowaniem, równie wysoki potencjał immersyjny jak rozbudowane graficznie i technologicznie, złożone symulacje alternatywnych światów.

Elementem wywodu, który sam autor uznaje za szczególnie istotny, a i z perspektywy czytelnika zainteresowanego badaniem gier wydaje się on w znaczącym stopniu wzbogacający stan badań, jest podjęta w kolejnym rozdziale refleksja nad zjawiskiem „emersji”, którą Kubiński rozumie jako zjawisko przeciwstawne do immersji, „wytrącające” użytkownika z poczucia zanurzenia w alternatywnej rzeczywistości, demaskujące poniekąd iluzyjne dążenia gry. Od momentu wprowadzenia tej kategorii wszelkie kolejne opisywane zjawiska rysują się gdzieś w polu napięcia pomiędzy immersją a emersją, pomiędzy dążeniem do jak najgłębszego wciągnięcia użytkownika w kreowany świat a nieświadomym lub, co

³ Tamże, s. 52.

niewątpliwie bardziej interesujące, świadomym „wybijaniem” go i „wynurzaniami”.

Wydawać by się mogło, że do elementów emersyjnych w grze komputerowej należeć będą przede wszystkim błędy i uchybienia o charakterze technicznym czy systemowym, stanowiące ograniczenia technologiczne. Autor szeroko omawia tu problemy związane z fasadowością stworzonej na potrzeby gry scenografii, która w określonych okolicznościach może, przypadkiem, wyjść na jaw, nieuzasadnione fabułą gry deformacje postaci lub elementów świata diegetycznego lub choćby dobrze znane sytuacje, w których bohater wchodzi na „niewidzialną ścianę”, docierając do granicy mapy, stanowiącej „koniec diegetycznego świata”⁴. Zjawiska tego typu Kubiński określa mianem technicznej deziluzji, słusznie zauważając, że mogą one mieć nie tylko charakter błędów czy technicznych niedoskonałości, ale również, co znacznie ciekawsze, mogą służyć osiągnięciu celów artystycznych. Autor wspomina interesujący przykład gry *Batman. Arkham Asylum*, w której pozorny błąd maszyny (charakterystyczne pasy na ekranie, którym towarzyszą odpowiednie dźwięki sugerujące usterkę sprzętową, a także pozorne wznowienie gry po krótkiej chwili) stanowi element fabuły, ilustrujący odczucia zatrutego toksynami głównego bohatera, doświadczającego halucynacji. Efekt taki niewątpliwie wywołuje zdziwienie i „wytrącenie” z rytmu (szczególnie w przypadku, gdy gracz obawia się, że postęp gry, który udało mu się osiągnąć, zostanie ze względu na usterkę bezpowrotnie utracony), przypomina więc (podobieństwo to dostrzega Kubiński) efekt „udziwnienia” – wprowadzoną przez

Wiktora Szklowskiego, jedną z kluczowych kategorii formalizmu rosyjskiego. Daje on szerokie pole do interpretacji, nawet jeżeli stanowi element przekazu, który sam Kubiński traktuje jako pierwotnie popularny i ludyczny. Ma potencjał metamedialny – interesujące jest bowiem, że reakcje umysłu bohatera, poddanego działaniu toksyny, przypominają reakcje zepsutej maszyny – może to sugerować pewien stopień cyborgizacji bohatera.

Do opisu innej kategorii zjawisk emersyjnych Kubiński wykorzystuje z kolei literaturoznawczą kategorię ironii, czy raczej dystansu ironicznego, przywołując koncepcję Zofii Mitosek. Autor zarysowuje sytuację, w której, w ramach fabuły gry, dochodzi do wytworzenia się dystansu wobec tekstu jako takiego, ironicznego ukazania jego tekstowego charakteru, poprzez odniesienie do pozatekstowej rzeczywistości. Tu Kubiński przywołuje przykład polskiej gry *Wiedźmin*, w której aluzje do popularnych piosenek (*Celiny* Stanisława Staszewskiego), sytuacji politycznej (przywołanie Prawa i Sprawiedliwości) oraz... historii filozofii (nazwiska Sørensa Kierkegaarda i Martina Heideggera) jako hasła w języku elfów, nie będąc oderwane od toku fabuły gry, powodują swoiste „wyjście” ze świata diegetycznego do świata realnego. Aluzje te nie mogą być bowiem czytelne dla bohaterów (choć przecież wypowiedziane są poniekąd ich ustami), są natomiast czytelne dla gracza. Jak zauważa Kubiński, dochodzi tu do swoistej przemiany modelu komunikacji, pojawia się bowiem jakiś rodzaj nadawcy, który nie jest bohaterem i ma świadomość zbliżoną do świadomości gracza, co pozwala mu wkładać w usta bohaterów gry komunikaty, wywołujące efekt zaskoczenia czy efekt humorystyczny⁵.

Kolejnym wyróżnionym przez Kubińskiego środkiem kształtującym emersję jest „burzenie czwartej ściany” (wykorzystanie tego terminu, który wydaje się w tym kontekście bardzo trafny, po raz kolejny pokazuje, że budując warsztat badawczy, autor nieustannie odwołuje się do narzędzi i kategorii tradycyjnych, wpisując gry

⁴ Zastanawiające w tym przypadku może być, czy podobny efekt emersyjny może mieć na przykład błąd drukarski lub usterka językowa dostrzeżone przez czytelnika w trakcie pasjonującej lektury (autor jako kontekst wymienia błędy filmowe, takie jak pojawienie się na planie obiektów nieprzynależących do świata przedstawionego, a do świata realnego, jak kubki kawy czy zegarki w filmach historycznych lub *fantasy*). Napięcie między „immersją” a „emersją” zarysowuje się tu w sposób bardzo frapujący – stopień „immersji” może bowiem ograniczyć skuteczność oddziaływania czynników emersyjnych (podążając za fabułą, nietrudno przeoczyć interpunkcyjną usterkę, a i śledzenie błędów w filmach nierzadko wymaga ogromnej uwagi i koncentracji na aspektach technicznych, zamiast na aspektach fabularnych) – w przypadku gier wideo natomiast „przeoczenie” czynników emersyjnych nie zawsze jest w ogóle możliwe – czasem uniemożliwiają one bowiem po prostu śledzenie fabuły czy kontynuację gry.

⁵ Warto tu wspomnieć, że podobne (niejednokrotnie znacznie bardziej wyrafinowane) zabiegi stosował w swoich książkach o *Wiedźminie* autor tej postaci, Andrzej Sapkowski. Odwołania do rzeczywistości absolutnie zewnętrznej wobec świata przedstawionego tu również nie pełniły wyłącznie funkcji interesujących, nierzadko niełatwych do wytropienia, aluzji literackich, ale także zdawały się tworzyć ów „ironiczny dystans”.

wideo w pewne kulturowo-medialne kontinuum). To sytuacja, w której bohater gry zwraca się bezpośrednio do gracza na przykład po to, by wytłumaczyć mu reguły gry lub wywołać efekt humorystyczny. Znow dochodzi tu do swoistego napięcia na linii immersja – emersja, które ukazać można na niewymienionym przez Kubińskiego przykładzie gier opartych na serii książek J.K. Rowling o *Harrym Potterze*. W grach tych instrukcji co do sposobu wykonywania zaklęć udzielają nauczyciele podczas lekcji, na które należy się udać, by ukończyć określony etap gry (efekt immersyjny – zanurzamy się w tworzonym świecie jako uczniowie Hogwartu). Równocześnie jednak, nauczyciele ci, zamiast instruować gracza co do sposobu poruszania różdżką, jak czynili to w książkowym oryginale, odnoszą się do sposobów korzystania z narzędzi dostępnych graczowi (np. wciśnij przycisk myszy), co ma charakter emersyjny, który wydaje się jednak do pewnego stopnia zamaskowany. Gdzie indziej na tej linii znajdują się sytuacje, w których zwrot do użytkownika/gracza ma charakter „mrugnięcia okiem” i ma wywołać efekt komiczny lub efekt zaskoczenia czy gry z konwencją (wspomniane przez Kubińskiego zachowanie Deadpoola w grze *Marvel vs. Capcom*).

Autor, pisząc o efektach emersyjnych, przywołuje też zabieg gry sytuacją narracyjną i wiarygodnością narratora – w opisywanym przykładzie gry *Call of Juarez: Gunslinger*, w sytuacji, kiedy bohater gry jest również jej narratorem, użytkownik dostrzega, że opowieść ma wpływ na przedstawianą sytuację – wypowiedzi narratora nabierają charakteru performatywnego, realnie zmieniając jego położenie. Wprowadzenie kategorii **narratora niewiarygodnego** jest tu kolejnym ukłonem w stronę klasycznych teorii literaturoznawczych, doskonale jednak wpisującym się również w poetykę gier wideo.

Bardzo istotnym wprowadzonym tu pojęciem, które pozwala na uchwycenie specyfiki medium, przy równoczesnym uwzględnieniu tradycyjnych kategorii, jest **próba palimpsestowa**, którą Kubiński określa sytuację „nakładania” się na siebie różnych przebiegów fabuły, wynikającą z możliwości zapisania stanu gry (przewidywanej przez większość złożonych gier przygodowych czy platformowych) i przejściu pewnego etapu po raz kolejny. Jeśli postać zginie w starciu ze zbyt silnym przeciwnikiem,

gracz uruchomi grę po raz kolejny w punkcie kontrolnym i, mając świadomość nadchodzącego starcia, lepiej się do niego przygotuje, zmieniając tok przebiegu akcji. Tego typu operacje mogą również pozwalać na równoczesną eksplorację wielu wariantów fabuły (w momencie, gdy na jej rozwój wpływają określone decyzje gracza). Daje to niepowtarzalny rezultat narracyjny, w którym przebieg narracji powstającej „na wierzchu” pozostaje niejako uzależniony od tych zapisanych „pod spodem”, będąc równocześnie sygnałem emersyjnym, uwypuklającym charakterystyczne cechy medium, naruszającym więc jego „przezroczystość” i wrażenie niezmediatyzowania.

Po szczególnie interesującym rozdziale dotyczącym emersji Kubiński wykorzystuje nadal zarysowane przez siebie napięcia na linii immersja – emersja, charakteryzując rodzaje graficznych interfejsów użytkownika wykorzystywanych w grach komputerowych. Autor proponuje własną klasyfikację tego typu interfejsów, dzieląc je według kryterium diegetyczności i przestrzenności, a także subkryteriów diegetyczności komunikatu, filtru kontekstowego i ikoniczności dynamicznej. Ze względu na rozległość materiału badawczego i ciągły rozwój technologiczny trudno z całą pewnością stwierdzić, czy klasyfikacja ta jest wyczerpująca, każda z wymienionych kategorii została tu jednak zilustrowana odpowiednimi przykładami i opisana w sposób ukazujący operacyjną użyteczność wspomnianego podziału. Autor dzieli interfejsy na: nakładki, metareprezentacje, filtry sytuacyjne, interfejsy przestrzenne, komunikaty diegetyczne, semeiony i metainterfejsy. Pokazuje on jednocześnie, że interfejs jako taki siłą rzeczy będzie miał charakter emersyjny, jest bowiem narzędziem umożliwiającym komunikację człowieka z maszyną, dostarczającym informacji dotyczących świata diegetycznego, w wielu przypadkach (szczególnie jeśli chodzi o nakładki) funkcjonując niejako „obok” rzeczywistości gry, pozostając w ścisłym związku z nią. Efekt emersji łągodzą na przykład przede wszystkim metainterfejsy – to zjawisko niezmiernie interesujące, wskazujące na wielopoziomowe relacje metatekstualne w obrębie gier wideo. Metainterfejsy są bowiem interfejsami funkcjonującymi w świecie gry (czyli narzędziami, pozwalającymi bohaterowi na skomunikowanie się z urządzeniem, którego używa, a równocześnie, umożliwiającymi użytkownikowi zdobywanie informacji o świecie diegetycznym).

Jeśli bohater (przywołany jako przykład przez Kubińskiego) jest cyborgiem, używającym specjalnych soczewek, dostarczających mu informacji na temat dostrzeganych obiektów (co istotne – zdobywa je dopiero na pewnym etapie gry), informacje te docierają zarówno do bohatera, jak i do użytkownika, stając się swoistym interfejsem „piętrowym”. Prowadzi to nie tylko do zmniejszenia efektu immersyjności – ma także efekt estetyczny, artystyczny i daje ogromny potencjał interpretacyjny.

Kubiński charakteryzuje również stosowane przez twórców gier strategie redukcji immersyjności interfejsów, takie jak minimalizacja (ograniczenie elementów interfejsu do minimum, tak by immersja była zaburzona w najmniejszym możliwym stopniu), stylizacja (elementy interfejsu są stylizowane na część świata gry, choć go nie stanowią – ciekawym przykładem jest tu stylizacja interfejsu gry *Fifa 15* na telewizyjną transmisję meczu – pokazuje to wielopiętrowe i skomplikowane relacje między mediami), diegetyzacja (włączanie interfejsu w świat diegetyczny), konfiguracyjność (możliwość ustawienia interfejsu przez użytkownika) czy tematyzacja (wykorzystanie interfejsu jako istotnego elementu rozgrywki).

Użyteczności dokonanych przez autora rozróżnień i klasyfikacji wydają się dowodzić drobiazgowo analizy i interpretacje mnogości przywoływanych przykładów. Kubiński sięga po rozmaite gatunki gier (gry przygodowe, „bijatyki”, gry platformowe, symulatory, strzelanki), kierowane do różnorodnych adresatów, których autorzy, siłą rzeczy, sięgali po bardzo różnorodne artystyczne rozwiązania. Rozbudowana egzemplifikacja, poza niezaprzeczalnym atutem w zakresie dowodzenia stosowności zaproponowanych rozstrzygnięć, daje również czytelnikowi możliwość zapoznania się z wieloma zjawiskami z zakresu kultury gier wideo, z którymi mógł nie mieć dotychczas styczności (jest to szczególnie cenne w obliczu ogromu materiału badawczego), ale także może stanowić zachętę do „podstawienia” do proponowanych kategorii dobrze sobie znanych gier i „przetestowania” ich funkcjonalności.

W ostatnim rozdziale Kubiński zarysowuje wybrane przykłady wpływu poetyki gier wideo na inne zjawiska i teksty kultury. Wychodząc od analizy dzieł z zakresu literatury

grywalnej, poprzez krótkie opisanie fenomenu grywalizacji, do drobiazgowo analizy dwóch przykładów gier z gatunku **zaangażowanych**. Niezmiernie istotne wydaje się tu wprost zasygnalizowane przez autora konieczne ograniczenie zakresu analizy i opisu do niektórych, szczególnie być może interesujących lub najlepiej znanych autorowi fenomenów. Biorąc pod uwagę drobiazgowość analizy konkretnych przykładów i interesujące wnioski, po lekturze ostatniego rozdziału książki odczuwa się pewien niedosyt, jednak zdecydowanie się na zarysowanie i otwarcie kolejnych płaszczyzn naukowej refleksji w obszarze gier wydaje się zabiegiem wartościowym.

Kubiński jako przykłady literatury grywalnej analizuje utwory *Nokianor Parra* oraz *Laberinto Borgiano* B.R. Moreno-Ortiza. Klasyczne utwory literackie twórca łączy tu z niemal równie klasycznymi prostymi grami zręcznościowymi: grą *Snake* na telefony komórkowe typu Nokia oraz *Pacmanem*. W pierwszym przypadku tekst rozwija się wraz z postępami, jakie w grze czyni użytkownik (wąż, jak w oryginalnej grze, zjada kulki, budując swoje ciało z liter tworzących prezentowany utwór), w drugim – Pacman zjada litery a, natomiast oryginalny utwór Borgesa buduje ściany labiryntu. Analiza tych grywalnych utworów pozwala na wydobycie szczególnych znaczeń zarysowujących się w zderzeniu fenomenów z dziedziny literatury i gier, a także ich potencjału w zakresie specyficznych efektów artystycznych (warto tu, za Kubińskim, podkreślić, że sposób czytania i interpretowania literackich utworów grywalnych diametralnie różni się od tradycyjnej linearnej lektury, nie unieważnia jej jednak, a tylko wprowadza pewien frapujący wariant).

Dalej, analizując zagadnienie grywalizacji, Kubiński opisuje funkcjonowanie popularnej platformy e-learningowej Moodle, wykorzystującej systemy punktacji i rankingów w programie mającym ułatwiać dystrybucję materiałów akademickich i wspierać proces studiowania. Kwestia grywalizacji zostaje tu jednak wyłącznie zasygnalizowana, czego świadom jest sam autor, odwołując się szeroko do literatury przedmiotu i zachęcając do dalszych dociekań w tym zakresie.

Drobiazgowo analizuje natomiast Kubiński wybrane przykłady gier zaangażowanych, czyli takich, w których

funkcja ludyczna podporządkowana zostaje niejako funkcji publicystycznej. Poddając refleksji dwie proste internetowe gry (*Raid Gaza!* oraz *Save Israel!*) powstałe w związku z wieloletnim konfliktem izraelsko-palestyńskim w Strefie Gazy, Kubiński uwypukla szczególne właściwości tego typu gier, czyniące je istotnym narzędziem w zakresie oddziaływania społecznego. Ironia, będąca cechą konstytutywną szczególnie pierwszej z gier (Izrael jako strona konfliktu, w którą wciela się tu użytkownik, ma istotną przewagę wynikającą z mechaniki gry, a w przypadku problemów może poprosić sojuszników o finansowe wsparcie, co czyni wynik rozgrywki niemal jednoznacznie przesądzonym) i wynikająca z niej sugestywność przekazów, ich powszechna dostępność (dystrybucja przez internet) i stosunkowo niewielkie koszty sprawiają, że można spodziewać się, że gry zaangażowane w jeszcze większym stopniu staną się istotnym elementem dyskursu publicznego i znaczącym narzędziem społecznego oddziaływania. Gry takie są jednak również w istotnym stopniu kontrowersyjne (co poniekąd zwiększa ich potencjał w zakresie budowania świadomości) – autor nie porusza tu kwestii ryzyka ewentualnego nieodczytania ironii i pozostania świadomości użytkownika jedynie na poziomie podstawowym (być może w przypadku przywołanych przykładów ironia jest na tyle wyrazista, że ryzyko to jest marginalne), co mogłoby w znaczącym stopniu zniekształcić ostateczny przekaz.

Do niezaprzeczalnych atutów recenzowanej publikacji należy przede wszystkim umiejętne wskazywanie zależności pomiędzy grami wideo a innymi zjawiskami kultury, przy równoczesnym przekonującym zakreślaniu obszarów ich odrębności. Swobodne posługiwanie się kategoriami z zakresu różnych nauk i teorii nie sprawia tu wrażenia metodologicznej niekonsekwencji czy eklektyzmu, a raczej świadomego dostosowania materiału badawczego do złożoności eksplorowanej materii. Niezwykle istotnym elementem wydaje się tu także bogactwo szczegółowo analizowanych przykładów, którym, co bardzo ważne, towarzyszy rozbudowany, szczegółowo i klarownie opisany materiał ilustracyjny (przede wszystkim, choć nie tylko, screeny z gier), pozwalający osobom nieznającym opisywanych zjawisk w znacznie lepszym stopniu je sobie wyobrazić. Kluczową kategorią i zdecydowanie najbardziej frapującym elementem wводу zdaje się tu emersja i jej konsekwencje dla poetyki gier wideo, aczkolwiek analizy problematyki interfejsów i sygnały w zakresie literatury grywalnej i gier zaangażowanych również stanowią istotny wkład w badania naukowe w tej dziedzinie. Rozstrzygnięcia Kubińskiego to interesująca propozycja aparatu pojęciowego i narzędzi, które wykorzystać można do opisu i badania gier wideo, pozwalające równocześnie zapoznać się z wieloma zjawiskami z zakresu tej dziedziny kultury, poznać jej różnorodność i złożoność i dostrzec jej potencjał zarówno ludyczny, jak i artystyczny oraz publicystyczny.

SŁOWA KLUCZOWE:

ludologia

GRY WIDEO

ABSTRAKT:

W swojej książce *Gry wideo. Zarys poetyki* Piotr Kubiński umiejętnie zachowuje równowagę pomiędzy porównywaniem szczególnego zjawiska, jakim są gry wideo, do innych sztuk i próbą opisu nowego fenomenu z wykorzystaniem niektórych tradycyjnych kategorii, a podkreślanie ich znaczącej odrębności oraz cech charakterystycznych. Poszukując adekwatnych narzędzi badania nowego zjawiska, autor wieloaspektowo analizuje rozmaite przykłady, rozpatrując takie kategorie, jak immersja, emersja oraz graficzny interfejs użytkownika. Porusza także problem związków gier wideo z innymi gatunkami sztuki, czyniąc to nie tylko w rozdziale temu poświęconym, ale i w całej publikacji. Egzemplifikację wspiera przejrzystym i interesującym materiałem ilustracyjnym. Książka ta wydaje się istotnym elementem w polskich badaniach nad grami wideo, szczególnie ze względu na wprowadzenie i szczegółowe omówienie pojęcia emersji, ale także ze względu na wnikliwe odczytania konkretnych zabiegów artystycznych i tropów.

i m m e r j a

POETYKA GIER WIDEO

NOTA O AUTORZE:

Barbara Kulesza-Gulczyńska – od 2013 roku doktorantka w Zakładzie Literatury i Kultury Nowoczesnej na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej UAM. Absolwentka Międzykierunkowych Indywidualnych Studiów Humanistycznych. Główne zainteresowania badawcze obejmują: literaturę internetu (szczególnie twórczość fanowska), zjawiska związane z przenikaniem się starych i nowych mediów, kulturę popularną oraz działania i funkcjonowanie wspólnot fanowskich. Do najważniejszych publikacji należą artykuły: *Zagadnienie autorstwa w utworach fan fiction. Fandom jako kolektyw twórczy*, w: *Re-miks. Teorie i praktyki*, red. M. Gulik, P. Kaucz, L. Onak, Kraków 2011; *Znaczenie Internetu w rozwoju fan fiction, czyli twórczość fanowska i nowe media*, w: *Media – kultura popularna – polityka. Wzajemne oddziaływania i nowe zjawiska*, red. J. Bierówka, Kraków 2014 oraz *Czym się różni autor od ałtora, czyli fanowskie gry z autorstwem*, „Tekstualia” 2015, nr 2.