



Malcolm Heath

Anna Kołos

Tomasz Sobieraj

Timothy Williams

Joanna Wójcik

zima | 2017

POETYKI przeszłości

Istnieją dwie przeszłości poetyki. Jedną buduje ciąg refleksji nad „dlaczego” twórczości, jest linią pojęciowej i intelektualnej pracy poznawczej. Drugą stanowią liczne „że”, czyli wiedza o tym, „że” coś działa, która jest nawykowa, doświadczeniowa, uzależniona od predyspozycji twórczych autora. Nie jest to raczej historia, chyba że dałoby się ustanowić dzieje trafności poetyckiej...

FORUM
POETYKI

FORUM OF
POETICS

Redaktor naczelny

Tomasz Mizerkiewicz

Redaguje zespół:

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

Redaktorzy wydawniczy:

Joanna Krajewska, Agata Rosochacka

Redaktorzy językowi

Cezary Rosiński – polska wersja językowa

Timothy Williams – angielska wersja językowa

Rada naukowa

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

prof. Andrea Ceccherelli (Uniwersytet Boloński, Włochy)

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

prof. Mary Gallagher (University College Dublin, Irlandia)

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

prof. dr hab. Inga Iwasiów (Uniwersytet Szczeciński)

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

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

Korekta

Joanna Krajewska – polska wersja językowa

Thomas Anessi – angielska wersja językowa

Sekretarz redakcji

Gerard Ronge

Projekt okładki i znaków graficznych

Patrycja Łukomska

Adres redakcji: 61-701 Poznań, ul. Fredry 10

Wydawca: Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

„Forum Poetyki | Forum of Poetics” zima 2017 (7) 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>Dwie przeszłości poetyki</i>	s. 4
teorie	Anna Kołos, <i>Poetyka konceptu Macieja Sarbiewskiego w kręgu historii idei</i>	s. 6
	Marcin Jauksz, <i>George Eliot, George Henry Lewes i mechanizmy literackiego oddziaływania</i>	s. 18
	Timothy Williams, <i>Pisanie bez słów: poetyka kontekstów Błoka</i>	s. 32
przekłady	Malcolm Heath, <i>Poznanie w Poetyce Arystotelesa</i>	s. 40
praktyki	Joanna Grądział-Wójcik, <i>Znikopis Urszuli Koziół, czyli arspoetyka jednorazowego użytku</i>	s. 58
	Marta Stusek, <i>Ars poetica jako sztuka przetrwania: interpretacja wiersza Tysiąc i jedna noc Urszuli Koziół</i>	s. 72
słownik poetologiczny	Agnieszka Kwiatkowska, <i>Podkasany rym</i>	s. 80
archiwum poetologiczne	Lucyna Marzec, <i>Zagadnienia biografii literackiej Marii Jasińskiej</i>	s. 86
krytyki	Paweł Wolski, <i>Antyczna filozofia i poezja: zły glina, dobry glina</i>	s. 98
	Tomasz Sobieraj, <i>Struktury w sieciach znaków. O próbie rekonstrukcji poetyki (kulturowej) poezji okresu pozytywizmu</i>	s. 104

Dwie przeszłości poetyki

Nieco zaskakująca jest obserwacja Malcolma Heatha, iż w Poetyce Arystotelesa sztuka poetycka rozumiana jest na dwa różne sposoby. Z jednej strony technê istnieje jako wiedza „dlaczego”, rozumowo wyjaśniona prawidłowość twórczości, badana zasada metryczna, analizowany styl i chwyt językowe, opisywane i katalogowane gatunki literackie oraz ich odmiany. Z drugiej strony technê bywa składnikiem wiedzy posiadanej w inny sposób niż jako werbalizowana i wyjaśniana reguła. Przejawia się bowiem jako wiedza „że”, gdyż wielu twórców interesuje się wyłącznie tym, czy dany tekst oddziała na publiczność i szuka jedynie pewności, „że” wybrane rozwiązanie kompozycyjne spełni swoją funkcję. Arystoteles powiada, iż chodzi tutaj o technê obecną w „zespole nawyków” twórcy, jego doświadczeniu czy wręcz – horribile dictu – talencie.

W pierwszym przypadku wiedza poetologiczna staje się czymś uchwytywanym pojęciowo, a dzięki temu wymiennym, przekazywalnym, dającym się akumulować. Nie jest przy tym nazbyt istotny podział na poetykę sformułowaną i immanentną, gdyż także i ta druga rozumiana jest jako zespół reguł dających się wydobyć z tekstów i puścić w obieg wiedzy „dlaczego”. Wiedza i technê istnieją wtedy w postaci dyskursywnej, intelektualnej, wiążą się z działaniami spekulatywnymi i teoretyzującymi rozumem. Z przypadku drugim wiedza istnieje jako składnik intuicyjnych działań twórczych, sprowadza się do obywającego się bez rozumowań szeregu „że”, jest elementem warsztatu twórczego, w którym cały czas testuje się kolejne formy artystyczne metodą prób i błędów. Musimy zatem pomyśleć o tej wiedzy jako obecnej wyłącznie w umiejętności sprawnego oddziaływania artystycznego, odnajdywania się w sytuacjach twórczych, skutecznego odpowiadania na chwilowe okazje formotwórcze. Co osobliwe, nie jest to wiedza, którą się akumuluje, choć można jej nauczać adeptów, przekazywać jako zbiór umiejętności, rozbudzać posiadane wyłącznie przez danego ucznia predyspozycje, które pozwolą na osiągnięcie tylko dla niego dostępnych możliwości artystycznych.

Nie ulega wątpliwości, że rysują się przy okazji dwie odmienne przeszłości poetyki. Ta pierwsza wydaje się nieźle przebadana przynajmniej w niektórych rodzajach pisarstwa. Jest to historia literackiej technê jako ciągu konceptualizacji, napięć i przeciwstawień przeżywanych w postaci stymulacji intelektualnych, kolejnych inwencji w zakresie „dlaczego” różnych poetyk. Tę wielomówną, niemal gadatliwą przeszłość poetyki można wciąż sprawnie opisywać w postaci linii rozwojowych, nawiązań, ewolucji czy zerwań. Tymczasem druga przeszłość poetyki zdaje się o wiele mniej podatna na jej przekład w postaci pewnych dziejów. Nie jest chyba historią w powszechnie przyjętym znaczeniu, lecz właśnie przeszłością, zbiorem wielu odrębnych sytuacji twórczych, jednostkowych doświadczeń, rozstrzygnięć artystycznych zwykle nieprzenośnych w inne konteksty (i w sferę pojęciową), unikalnych talentów – zrealizowanych, wyzyskanych częściowo lub zmarnowanych. Towarzyszą temu słabo dziś obecne w myśleniu o dziejach poetyki problemy szczęśliwego trafu, nieomyślnej intuicji, nieprzewidywalnego przejawu czyjejś twórczej predyspozycji. Chyba, że dałoby się stworzyć np. historię poetyckiej trafności...

Nietrudno dojść do wniosku, że obydwie technê oddziaływały wciąż na siebie, a ich przeszłość jest historią przynajmniej w tym rozumieniu, iż układa się w dzieje wzajemnych napięć czy relacji. Podpowiada to nie tylko tłumaczony w tym numerze artykuł Heatha o poznaniu w Poetyce Arystotelesa. Nie jest daleka od obserwacji na ten temat Anna Kołos opowiadająca o ważnych wywodach teoretycznych Sarbiewskiego na temat pointy, czemu towarzyszyła dużo mniej dziś ceniona jego umiejętność pisanie epigramatów. Marcin Jauksz przywołuje doświadczenia pisarskie George Eliot, której partner życiowy pisał poradniki sukcesu pisarskiego, ona sama zaś intuicyjnie poszukiwała udanej inkorporacji treści psychologicznych do swych dzieł literackich. Jeszcze odmienny przypadek stanowi poezja Aleksandra Błoka, który, jak dowodzi Timothy Williams, miał poczucie, iż pisze bez słów, czyli że pisanie i wiedza o nim odbywały się wręcz poza sferą w jakikolwiek sposób dającą się wskazać pojęciowo. Marta Stusek i Joanna Wójcik zaproponowały analizy ars poetyk Urszuli Koziół, jedna z nich bliższa jest poetyki „dlaczego”, druga posługuje się językiem mocno zniekształconym, uprzytamniając, iż większość nowoczesnych lirycznych ars poetyk próbuje zbliżyć się do poetyki „że”. Przypomniany przez Agnieszkę Kwiatkowską epizod z dziejów rymu oksytonicznego w dobie późnego oświecenia to dobry przykład na rozminięcie się sfery pojęciowej poetyki z lepiej wyczuwającymi potrzeby czytelnicze autorami pracującymi na poziomie nawyków i doświadczeń poetologicznych. Analogicznie stało się w liryce pozytywistycznej, o czym przypominał Tadeusz Budrewicz w pracy omawianej przez Tomasza Sobieraja, a poświęconej przejawom popularnej, „śpiewnej”, a przy tym masowo tworzonej poezji tamtego czasu, co kieruje znowuż naszą uwagę ku ówczesnej poetyce „że”. Można tę refleksję przesunąć na kolejny obszar, czyli analizowaną przez Lucynę Marzec biografistykę, która szczególnie dzisiaj zdaje się balansować między poetykami „dlaczego” oraz „że”. Numer zamyka omówienie ostatniej książki Malcolma Heatha, gdzie, jak pisze Paweł Wolski, uczony prześledził obecną w filozofiach antycznych problematykę celowej „powierzchnowości” twórców, wskazując, że umożliwia to współczesną restytucję refleksji poetologicznej.

Warto rozważyć sugestię Malcolma Heatha i sprawdzić, czy można poznawać na nowo poetykę „dlaczego” i poetykę „że”, tworząc obszar badań położony poza polami wyznaczonymi przez niedawnych guru teorii literatury.

Poetyka konceptu

Macieja Kazimierza Sarbiewskiego w kręgu historii idei

Anna Kołos

Wprowadzenie

Współczesne rozumienie poezji zostało dalece ukształtowane przez długotrwały proces „lirycyzacji”¹, zapoczątkowany w okresie przedromantycznym, a liczący sobie około dwustu pięćdziesięciu lat wciąż żywej historii. Jak można sądzić:

W toku tego nierównego procesu projektowane gatunki wierszowane, które dotychczas należały do neoklasycystycznych taksonomii, określonych wspólnot czy szczególnych trybów cyrkulacji, stopniowo zawężały się do coraz bardziej i bardziej abstrakcyjnej kategorii poezji, utożsamionej z liryką².

Ten ogólnikowo zasygnalizowany fenomen, wraz z częściowo pokrewnymi zagadnieniami, jak Kantowska idea „geniuszu” czy kategoria „oryginalności”, zdaje się trafnie wskazywać na specyfikę długiej historii „lirycznej” praktyki czytania, będącej zarówno częścią autonomicznie postrzeganej historii literatury, jak i społecznych uwarunkowań odbioru. Z takiej perspektywy szeroko pojętą formację poromantyczną oddziela od przednowoczesnych neoklasycystycznych (choć nie tylko) taksonomii i systematyzacji, które najczęściej wiążemy z pojęciem sformułowanej poetyki historycznej przepaść percepcyjna. O ile swoistą atrakcyjność dla czytelnika współczesnego zachowują utwory Sępa-Szarzyńskiego, *Rytmy* Sebastiana Grabowieckiego czy sonety angielskich metafizyków, bliższe dramatyzmowi poetyckiej ekspresji, z którą z czasem utożsamiono lirykę, o tyle dawne poetyki normatywne zdają się budować obraz martwego kanonu, który stanowić może jedynie obiekt poznania historycznego, sprowadzonego w swojej prymarnej funkcji do odtworzenia reguł literackiego rzemiosła. W świetle długiego trwania romantycznej koncepcji pisarskiej musi bowiem kuriozalnie brzmieć takie choćby założenie Scaligera: „*Pauca licere perfecto poetae*”³ („niewiele wolno doskonałemu poecie”). Czy możliwe jest dzisiaj Winckelmannowskie odczytanie dawnego kanonu na potrzeby stworzenia aktualnego programu literackiego, przekucie antykwarycznych fascynacji na

¹ V. Jackson, *Dickinson's Misery. A Theory of Lyric Reading*, Princeton–Oxford 2005, s. 6-9.

² *The Lyric Theory Reader. A Critical Anthology*, red. V. Jackson, Y. Prins, Baltimore 2014, s. 452. Przekł. – A.K.

³ J.C. Scaliger, *Poetices libri septem*, edition secunda, [Genève] 1581, s. 816.

poetykę zdolną do wzbudzenia przeżycia estetycznego we współczesnym czytelniku? Na to pytanie nie podejmuje się odpowiedzi, choć niewątpliwie sceptycyzm pozostaje uzasadniony.

Nie wykraczając natomiast poza kompetencje literaturoznawcy, można zasadnie roztrząsać znaczenie drugiego członu sformułowania „poetyka historyczna”, poddać mianowicie refleksji, jaką historię rekonstruować na podstawie dawnych teorii dzieła literackiego. W szczególności w obliczu zwrotu kulturowego w badaniach humanistycznych kategoria historyczności odsłania swój wielowymiarowy i niejednoznaczny charakter, przestaje odnosić się jedynie do – bądź co bądź dokonanego już – rozpoznania dawnych zaleceń estetycznych i teoretycznoliterackich, badania ich recepcji oraz wpływu na kształtowanie się gatunków i wzorców. I chociaż historia literatury nawet przez zagorzałych zwolenników przekonania o autonomiczności dzieła literackiego, które legło u podstaw profesjonalizacji dyskursu, nigdy nie była uprawiana w próżni kulturowej, pomijającej związku tekstu z innymi dziedzinami twórczości czy warunkami społeczno-politycznymi, współczesne rozumienie przedmiotu poznania jako „literacko-kulturowego konstrukt” czy „wielowarstwowego konkreту”⁴, domaga się postawienia kwestii owych zależności w centrum refleksji. Jaki obszar historii może zatem uczynić przedmiotem analizy kontekstowej badacz sformułowanych poetyk przeszłości? W niniejszym artykule proponuję wpisać dawny tekst teoretycznoliteracki w szeroko pojętą historię intelektualną, co pozwala na śledzenie dawnych koncepcji twórczych, które z samej swojej natury rozdziły się na styku arbitralnie separowanych dziedzin myśli, jakimi były między innymi literatura, filozofia czy teologia, służące budowaniu wielowymiarowej wizji rzeczywistości.

O ile współcześni teoretycy poetyki historycznej – rozpatrywanej jednak zwykle na polu twórczości nowoczesnej – mówią o dwóch możliwych stanowiskach wobec historii kultury, mianowicie o czytaniu tekstu „od środka na zewnątrz” (*inside out*) i „od zewnątrz do środka” (*outside in*)⁵, o tyle klarowność podziału metod na poziomie teoretycznym, pomijając Derridiańską z ducha wątpliwość co do dystynkcji między wnętrzem i zewnątrz, nie przekłada się na praktykę, która zawsze w mniejszym lub większym stopniu będzie zapętlaczała oba spojrzenia na tekst⁶. Kultura dawna, której dalekie były idee autonomii dyscyplin, w szczególnym stopniu wymaga tak rozumianego, obustronnego dialogu.

Koncept jako element poetyki i narzędzie poznawcze

Chociaż każdy szanujący się student polonistyki wymieni na bezdechu klasycznych autorów poetyk sformułowanych, Arystotelesa, Horacego, Pseudo-Longinusa, a spośród nowożytnych Scaligera, Boileau czy – wreszcie – Dmochowskiego, manierystyczne i barokowe lub – szerzej – nieklasyczne teorie literackie wydają się pozostawać nieco w cieniu tych wielkich nazwisk. Na taki stan rzeczy z pewnością wpływ miała autorytatywna krytyka klasyków, jak również dawniejsza praktyka badawcza filologów, którzy nie stronili od opatrywania barokowych poetyk mianem „dziwactw” czy „figli”. Wśród wczesnosiedemnastowiecznych rozpraw, powstałych na styku oddziaływania poetyk renesansowych, kultury potrydenckiej i barokowych koncepcji twórczych na szczególną uwagę zasługuje propozycja teoretyczna Macieja Kazimierza Sarbiewskiego (1595–1640), którego bez cienia przesady należałoby uznać za najbardziej znanego na arenie europejskiej pisarza polskiego

⁴ R. Nycz, *Kulturowa natura, słaby profesjonalizm. Kilka uwag o przedmiocie poznania literackiego i statusie dyskursu literaturoznawczego*, [w:] tegoż, *Poetyka doświadczenia. Teoria – nowoczesność – literatura*, Warszawa 2012, s. 101.

⁵ Takie przekonanie towarzyszyło organizatorom konferencji „Poetic Genre and Social Imagination: Pope to Swinburne” na University of Chicago w 2014 roku.

⁶ Y. Prins, *What Is Historical Poetics?*, „Modern Language Quarterly” 2016, vol. 77, nr 1, s. 14.

pochodzenia do czasów spektakularnej kariery Henryka Sienkiewicza. Chrześcijański Horacy, wyróżniony przez papieża Urbana VIII jako *poeta laureatus*, zasłynął głównie jako autor parodii (w znaczeniu staropolskim) ód rzymskiego twórcy⁷, orędownik chrystianizacji antyku⁸ i kodyfikator „poezji doskonałej” (*De perfecta poesi*), w której łączył podstawy estetyki Arystotelesa z ścią barokowym kreacjonizmem poetyckim⁹. Osobne miejsce w *curriculum* Sarbiewskiego zajmuje zagadnienie epigramatu, gatunku żywo rozwijającego się w renesansie, lecz pomimo antycznej proveniencji dalekiego od doskonałości zagwarantowanej dla epopei¹⁰. Praktyka epigramatyczna jezuita dopiero w ostatnich latach zaczyna być wydobywana z zapomnienia¹¹, którego podstawy pozwala zrozumieć Władysław Syrokomla, romantyczny tłumacz łacińskich wersów, wyrażający opinię, bez cienia wątpliwości obrazującą nieprzystawalność barokowej poetyki do późniejszych gustów literackich:

Epigrammata Sarbiewskiego są wszystkie niemal w guście Jezuickim, gdzie myśl skoszlawiona nienaturalnymi figurami sili się na dowcip naciągany [...] słowem epigrammata Sarbiewskiego są wyrazem psującego się smaku w jego epoce...¹².

Wszystkie argumenty wykorzystane przez romantyka w XIX wieku utrwaliła już formacja klasykistyczna. W 1674 roku Boileau bronił francuskiej wymowy przed „fałszywym blaskiem” mody na obce pointy, która przywędrowała z Włoch¹³, a sto lat później (1788) Dmochowski uskarżał się na przebrzmiałą poetykę:

Dawniej epigrammatów duch się zbyt rozszerzył,
Ledwie nie każdy niemi rozum człeka mierzył.
Lecz wedle nich najwięcej gryzły pióra szkoły.
Jakież to dla czczych były ucinków mozoły:
Czemu na białym koniu jeździł Jerzy święty?
Jak głowę swą całował Dyjonizy ścięty?
Wymowa w epigrammach szukała okras

⁷ Na ten temat zob. m.in. E. Buszewicz, *Sarmacki Horacy i jego liryka. Imitacja – gatunek – styl. Rzecz o poezji Macieja Kazimierza Sarbiewskiego*, Kraków 2006.

⁸ Na ten temat zob. E. Sarnowska-Temeriusz, *Świat mitów i świat znaczeń. Maciej Kazimierz Sarbiewski i problemy wiedzy o starożytności*, Wrocław 1969; P. Urbański, *Theologia fabulosa. Commentationes sarbivianae*, Szczecin 2000; A.W. Mikołajczak, *Antyk w poezji Macieja Kazimierza Sarbiewskiego*, Poznań 1994.

⁹ Zob. E. Sarnowska, *Teoria poezji Macieja Kazimierza Sarbiewskiego*, [w:] *Studia z teorii i historii poezji. Seria pierwsza*, red. M. Głowiński, Wrocław 1967, s. 126-147.

¹⁰ Scaliger poświęcił sporo uwagi epigramatom, jednak klasyfikował je podług kategorii retorycznych. Zob. M. Piskała, „Nimis poeta”. *Obraz grafomana w dawnej epigramatyce*, „Śląskie Studia Polonistyczne” 2013, nr 2 (4), s. 175; R. Krzywy, *Poezja staropolska wobec genologii retorycznej. Wprowadzenie do problematyki*, Warszawa 2014, s. 25. Więcej o poetyce Scaligera: E. Sarnowska, *Główne problemy „Poetyki” Juliusza Cezara Scaligera*, „Studia Estetyczne” 1966, t. 3, s. 144-162.

¹¹ Znamiennym sygnałem wzrostu zainteresowania epigramatyką Sarbiewskiego było wydanie w 2003 roku pierwszej edycji krytycznej *Epigrammatum liber* w serii „Biblioteki Pisarzy Staropolskich”: M.K. Sarbiewski, *Epigrammatum Liber. Księga epigramatów*, wyd. i przeł. M. Piskała, D. Sutkowska, Warszawa 2003. Z opracowań zob. m.in. M. Łukaszewicz-Chantry, *Epigramy Macieja Kazimierza Sarbiewskiego w świetle jego teorii poetyckiej*, „Pamiętnik Literacki” 2000, nr 91/4, s. 7-14; J. Musiał-Zaborowska, *Epigramy Macieja Kazimierza Sarbiewskiego*, Pułtusk-Warszawa 2006; M. Piskała, *Boże miłości i wstydlive dowcipy. Studia nad epigramatyczną twórczością Macieja Kazimierza Sarbiewskiego i Alberta Inesa*, Warszawa 2009; A. Kołos, „Fides quaerens intellectum”. *Wiara i rozum w barokowym konceptyzmie Macieja Kazimierza Sarbiewskiego i Stanisława Herakliusza Lubomirskiego*, Lublin 2013.

¹² W. Syrokomla, *Poezycje ks. Macieja Kazimierza Sarbiewskiego, Dział III. Pienia liryczne i opisowe*, Wilno 1851, s. 231-232. Cyt. za: M. Piskała, D. Sutkowska, *Wprowadzenie do lektury*, [w:] M.K. Sarbiewski, *Epigrammatum Liber. Księga epigramatów*, s. 5.

¹³ Zob. D. Gostyńska, *Retoryka iluzji. Koncept w poezji barokowej*, Warszawa 1991, s. 300.

I kaznodziejskie niemi pstrzyły się hałasy.
Stąd wszystko się popsuło, gust dobry zaginął
I nim do nas powrócił – wiek cały upłynął.
Lubią rymy dowcipność, lecz niezbyt wytworną;
W igraszkach słów masz tylko ozdobę pozorną.
Ściągnij w jedno myśl dobrą wraz z rymem obierze,
A wtenczas epigramma swój poklask odbierze.
(Franciszek Ksawery Dmochowski, *Sztuka rymotwórcza*, II, w. 175–188)¹⁴

O ile konceptyczna twórczość epigramatyczna Sarbiewskiego długo czekać musiała na należną jej waloryzację, o tyle jednak teoretyczny traktat *De acuto et arguto* (*O poincie i dowcipie*) zajmuje w tradycji badań literackich wysoką pozycję z uwagi na dojrzały i systematyczny wykład poetyki¹⁵. Pointa należała do pojęć zbliżonych do enigmatycznej niewyraźności *je ne sais quoi*, która opanuje dyskusje o smaku w drugiej połowie XVII wieku. Jak pisał Dominique Bouhours w 1671 roku: „*il est bien plus aisé de le sentir que de le connaître*”¹⁶ („łatwiej się to czuje, niż rozumie”). Jeśli istotą dowcipnego konceptu, podobnie jak smaku, jest afektywność (*delectare*), zrozumiała jest trudność w uchwyceniu pojęcia w kategoriach *stricte* racjonalnych¹⁷. Autorytet starożytnych w tym przypadku nie mógł stanowić pomocnego punktu odniesienia, a wyrwane z kontekstu zdanie Horacego z *Listu do Pizonów* o dowcipnym zestawieniu słów nie tłumaczyło istoty zagadnienia.

Sarbiewski jednak z zaskakująco wysoko rozwiniętym zmysłem analitycznym zdołał sformułować słynną, wielokrotnie powtarzaną definicję:

Pointa jest to mowa, w której zachodzi zetknięcie się czegoś niezgodnego i zgodnego, czyli jest w słownym wypowiedzeniu zgodną niezgodnością lub niezgodną zgodnością. [Acutum est oratio continens affinitatem dissentanei et consentanei, seu dicti concors discordia vel discors concordia]¹⁸.

Objaśnienie, choć jednocześnie względnie klarowne i konceptycznie oksymoroniczne samo w sobie, nie przesądza jeszcze o nowatorstwie autora, najciekawszym bowiem składnikiem rozprawy jest opracowanie graficznego modelu akuminu. Ujmując rzecz w skrócie, Sarbiewski przedstawia epigramat jako trójkąt równoramienny, którego podstawę stanowi temat (*matéria*), zaś dwa boki odpowiadają przeciwnym sobie myślom wywiedzionym z tematu (*consentaneum* i *dissentaneum*). Wierzchołek figury (*acutum*, czyli „ostrze”), jak nieuchronnie każe geometria, stanowi punkt przecięcia dwóch boków, w którym następuje pointa, czyli zespolenie wprowadzające „zgodną niezgodność” *vel* „niezgodną zgodność”. Wszak łacińskie określenie *conceptus* stanowi derywat czasownika *concipere*, który oznacza również „łączyć”, „jednoczyć”¹⁹.

¹⁴F.K. Dmochowski, *Sztuka rymotwórcza. Poema we czterech pieśniach*, Wilno 1820, s. 47.

¹⁵Tkwi w tej niewspółmierności ocen wobec praktyki twórczej i teorii paradoks, bowiem *De acuto et arguto*, podobnie jak inne pisma teoretyczne, nie zostały wydane za życia autora. Epigramaty natomiast, publikowane wraz z *Lycorum libri tres*, cieszyły się ogromną popularnością w Europie.

¹⁶D. Bouhours, *Les entretiens d'Ariste et d'Eugène*, nouvelle edition, a Paris 1741, s. 312.

¹⁷Zob. T. Parker, *Volition, Rhetoric, and Emotion in the Work of Pascal*, New York–London 2008, s. 187.

¹⁸M.K. Sarbiewski, *De acuto et arguto. O poincie i dowcipie*, przeł. i oprac. S. Skimina, [w:] tegoż, *Wykłady poetyki (Praecepta poetica)*, Wrocław 1958, s. 5.

¹⁹Zob. D. Gostyńska, *Retoryka iluzji*, s. 5.

Teoria została oddana przez autora z iście strukturalistycznym zacięciem, tym bardziej że w początkowej części traktatu Sarbiewski odżegnuje się od innych, znanych mu definicji pointy, pośród których pojawia się również eksplikacja psychologiczna²⁰, mówiąca o wywołaniu efektu zaskoczenia. Jezuita zastrzega jednak, że zjawisko niespodzianki wymaga czynnego udziału czytelnika w procesie dopełnienia znaczenia akuminu, podczas gdy definicja powinna całość sensu pozostawiać po stronie autora/dzieła:

[...] do niespodzianki jako takiej dołącza się jeszcze sam czytelnik, natomiast pointa tak się mieści i tkwi w powiedzeniu, że gdy idzie o nią samą, nie zależy od czytelnika. Bez wyjątku bowiem pointa jest plodem mówiącego²¹.

Współczesnym językiem Umberto Eco powiedzielibyśmy zatem, że odrzuca się tym samym udział intencji odbiorcy na rzecz immanentnej intencji dzieła, nad którą pełnię prerogatyw zachowuje autor²². Chociaż refleksję na temat poszczególnych składników poetyki akuminu można rozwijać znacznie szerzej, wskazując na umiejscowienie Sarbiewskiego w tradycji arystotelesowskiej, miejsca wspólne ze stanowiącym dla jezuitę autorytet Scaligerem czy na stosunek do siedemnastowiecznych teoretyków konceptu, nawet tak zdawkowy opis pozwala uchwycić immanentne mechanizmy tekstowe, jakie wyrażone zostały w *De acuto et arguto*. Poza obszarem bezpośrednio przynależnym tradycji literackiej pozostaje kwestia umiejscowienia pointy w kompleksowej wizji rzeczywistości, która towarzyszyła autorowi.

Narzucać musi się bowiem niewątpliwie pytanie o cel, jaki stawiał konceptowi jezuicki poeta potrydencki. Nie była to teoria stworzona na potrzeby programu literackiego włoskich Marinów czy polskich Janów Andrzejów Morsztynów, których dowcip, mówiąc bardzo ogólnikowo, służył świeckiej, wyrafinowanej grze dworskiej. W profilu intelektualnym Sarbiewskiego, choć tworzył we wczesnej fazie baroku, w pierwszej ćwierci XVII wieku, zauważyć już można znamienne rysy epoki encyklopedycznej o uniwersalistycznych pretensjach, jak zwykło się widzieć stulecie Kartezjusza i Komenskigo²³. Przede wszystkim autor daje się poznać już w samym traktacie *De acuto et arguto* jako przedstawiciel dopiero co kształtującej się, nowej epoki w dziejach nauki, która próbowała oprzeć humanistykę na mocniejszych podstawach. Sarbiewski bowiem kolekcjonuje opinie na temat pointy, a nawet sam przeprowadza „naukową ankietę”, w której zwraca się do autorytetów z pytaniem o istotę *acutum*. Jak stwierdza Barbara Otwinowska:

Ambicje „polskiego Horacjusza” były najwyraźniej naukowe, i to w ogromnie nowoczesnym sensie tego słowa. Jego wykład przypomina raczej pokartezjańskie analizy filozoficzne niż figuralny język krytyki literackiej z czasów Bacona. [...] Jego pomysł naukowej ankiety [...] jest jak gdyby zastosowaniem metody eksperymentalnej na terenie nauk humanistycznych. To nie poszukiwanie autorytetu – to raczej dążenie do indukcji²⁴.

²⁰Por. B. Otwinowska, „Concors discordia” Sarbiewskiego w teorii konceptyzmu, „Pamiętnik Literacki” R. 59, 1968, z. 3, s. 86.

²¹M.K. Sarbiewski, *De acuto et arguto. O poincie i dowcipie*, s. 3.

²²Dzieło Sarbiewskiego podatne jest na interpretację w duchu strukturalistycznych teorii literatury. Łukasz Lipiński ujmując dzieło *De perfecta poesi* jako traktat narratologiczny. Zob. Ł. Lipiński, „De perfecta poesi” Macieja Kazimierza Sarbiewskiego w perspektywie współczesnych teorii narracji, „Meluzyna” 2014, nr 1, s. 49-64.

²³Na ten temat zob. C. Vasoli, *Encyklopedyzm w XVII wieku*, przeł. A. Anduszkiewicz, Warszawa 1996.

²⁴B. Otwinowska, „Concors discordia” Sarbiewskiego..., s. 82-83.

Polemika Sarbiewskiego nie wykazuje już zasadniczych cech agonu w renesansowej *respublica literaria*²⁵, a zbliża się, w istocie, do indukcji epoki Bacona. Dla wczesnych reprezentantów nowego stosunku do nauki podmiot poznający uwikłany jest w niełatwo przezwycięzalny dysonans między rzeczami samymi (*res ipsas*) a niemal z definicji zawodnymi i mylnymi opiniami o rzeczach. Krytyczna rewizja dotychczasowych poglądów, na drodze której dokonuje się praca rozumu, pozwala odrzucić próżne „idole”, zapośredniczające dostęp do „prawdy”, by oczyścić pole pod racjonalny sąd. Taka infrastruktura myślenia znamieną była w wieku XVII dla Bacona i Kartezjusza, by wymienić tylko czołowych teoretyków i naukowców. Sarbiewski podąża natomiast dopiero co rysującą się drogą poznania, by oddzielić skutki oddziaływania pointy od jej istoty, kryjącej się w uniwersalnej strukturze konceptu epigramatycznego.

Intersubiektywizm, jaki znamionował nowatorskie stanowisko Sarbiewskiego na polu krytyki literackiej, przekłada się również na dążenie do totalizującej wizji rzeczywistości, która nieuchronnie dokonywać musi się pod egidą teologii. W wykładzie o poezji doskonałej miejsce Boga i religii było wyraźnie zarysowane, zakładał bowiem Sarbiewski „istnienie ścisłej homologii między działaniem boskim i aktem kreacji poetyckiej”²⁶, a – co za tym idzie – dokonywał deifikacji epickiego poety (*alter Deus*)²⁷, który – by osiągnąć pełnię ideału – musiał być chrześcijaninem, czerpiącym z zasobów uprawomocnionego rezerwuaru „cudowności”²⁸, pochodzących od Boga, nie zaś z ludzkiej fantazji. Na tym tle *De acuto et arguto* zdaje się nie zachowywać tak bliskiego związku z religią, zwłaszcza że epigramat pozornie wykluczony zostaje z klasyfikacji poetyckiej podążającego za Arystotelesem autora, skoro – zwłaszcza w swojej najczęstszej formie okolicznościowej – ujmuje partykularyzmy, a nie prawdy ogólne czy „fikcję moralną”²⁹, jest zatem „nienaśladowczy” i „afabularny”³⁰. Poezja natomiast podług słynnej definicji Sarbiewskiego, przesuwa akcent z mimetyzmu Stagiryty na kwestie prawdopodobieństwa (*verisimilitudo*) i cudowności:

Poezja zatem będzie sztuką, która naśladuje byty w materiale słownym nie według tego, jak istnieją, lecz jak powinny czy też mogą istnieć, względnie prawdopodobnie [*verisimiliter*] istnieją, istniały lub istnieć będą³¹.

²⁵Zob. K. Pomian, *Przeszłość jako przedmiot wiedzy*, wyd. 2 popr., Warszawa 2010, s. 128-130.

²⁶E. Sarnowska, *Teoria poezji Macieja Kazimierza Sarbiewskiego*, s. 129.

²⁷Zob. K. Janus, *Wokół pojęcia twórczości. Ze studiów nad „De perfecta poesi” Macieja Kazimierza Sarbiewskiego*, „Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Filologia Polska. Historia i Teoria Literatury” 2006, nr 10, s. 63-67.

²⁸Zob. m.in. B. Niebelska, *Cudowność, paralogizm, koncept*, [w:] *Koncept w kulturze staropolskiej*, red. L. Ślęk, A. Karpiński, W. Pawlak, Lublin 2005, s. 29-47.

²⁹Por. M.K. Sarbiewski, *De perfecta poesi, sive Vergilius et Homerus. O poezji doskonałej, czyli Wergiliusz i Homer*, przeł. M. Plezia, oprac. S. Skimina, Wrocław 1954, s. 20-21. Zob. również: M. Łukaszewicz-Chantry, *Epigramy Macieja Kazimierza Sarbiewskiego...*, s. 7.

³⁰Zob. R. Krzywy, *Poezja staropolska wobec genologii retorycznej...*, s. 25.

³¹M.K. Sarbiewski, *De perfecta poesi...*, s. 4. Swoją refleksję wpisywał się Sarbiewski w zagadnienie wieloaspektowego dialogu z tradycją *imitatio* i *mimesis*, który rozgrywał się w estetyce nowożytnej od drugiej połowy XVI wieku. Najbardziej „radikalną” propozycję poetycką przedstawił Francesco Patrizi (1529–1597), który pisał, iż „wszelka poezja musi mieć za przedmiot to, co jest nie do wiary, bo ono jest podstawą prawdziwą cudowności, która powinna być głównym przedmiotem wszelkiej poezji” (cyt. za: W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, t. 3: *Estetyka nowożytna*, wyd. 3 i 4, Warszawa 1991, s. 273). Zob. więcej: B. Niebelska-Rajca, *Poeta imitatore czy poeta facitore? Późnorenesansowe włoskie dyskusje o mimesis*, „Odrodzenie i Reformacja w Polsce” 2011, t. LV, s. 101-122.

Jak jednak stwierdza autor w innym miejscu:

[...] niektórych epigramatów nie wyłączamy z poezji, jeśli zawierają zgrabnie przedstawione jakieś wydarzenie albo naśladowanie czyjśgo charakteru, nie takim, jakim był w istocie, ale jaki mógł być³².

Swoiste sprzężenie imitacji i prawdopodobieństwa, zazębiające się z definicją samej *ars poetica*, pozwala zatem pewnemu typowi epigramatów zachować status poezji. Sarbiewski jako praktyk nie stronił od utworów okolicznościowych, panegiryków czy stemmatów, operujących „konkretem” i „jednostkowością”, którym przyganiał Syrokomla, w obrębie jego twórczości szczególne miejsce zajmuje jednak „cykl” epigramatów religijnych *Divini amores*³³, jakie – przyjmując ustalenia teoretyczne jezuitów – można by uznać za poetyckie. Nie miejsce tu na omówienie złożonej problematyki konceptycznych epigramatów o miłości bożej inspirowanych *Pieśnią nad pieśniami*, które mimo niewątpliwie zawartej w nich „fikcji moralnej” w nie mniejszym stopniu spotykały się z zarzutami o przekraczanie klasycystycznych granic smaku na skutek zastosowania „dowcipu” do materii religijnej³⁴. Praktyka poetycka Sarbiewskiego pozwala jednak rzucić pewne światło na znaczenie metafizyczno-poznawcze, jakie kryć mogło się w epigramatycznej poincie.

W *De acuto et arguto* przedstawia się trójkąt jako uniwersalny model konstrukcji akuminu, pewne wątki refleksji autora z traktatu *Dii gentium* (*Bogowie pogan*), stanowiącego „podsumowanie renesansowej mitografii”³⁵, pozwala natomiast zauważyć związek między figurą geometryczną i analogiczną do niej bryłą stereometryczną a zasadą porządkującą rzeczywistość. W kontekście religii starożytnych przemycą bowiem Sarbiewski ciekawą refleksję:

Jeśli zaś wzięli pod uwagę naturę samego Boga w zestawieniu ze światem, dowodzili, że Apollo, czyli Bóg, jest ostrzem piramidy, tj. punktem, z którego idą i znów do którego wracają wszystkie linie całej piramidy, czyli świata, chociaż sam punkt jest zupełnie niepodzielny i jak Bóg zupełnie niedostępny dla wzroku, gdy tymczasem cała piramida jest widzialna³⁶.

Dochodzi tutaj autor do konstatacji pewnej „zasady kosmicznej”³⁷, według której świat przypomina widzialną piramidę, jej wierzchołek (*acutum*) stanowi zaś Bóg, przez pogan utożsa-

³²M.K. Sarbiewski, *De perfecta poesi...*, s. 21.

³³Nie ma zgody wśród uczonych co do kształtu cyklu, nie zachował się bowiem żaden manuskrypt, który naprowadzałby na autorską organizację utworów. Wiadomo jedynie, iż *Divini amores* były dedykowane w 1623 roku Tarkwiniuszowi Galluzziemu, sporne pozostaje natomiast wyodrębnienie epigramatów cyklu z większej całości, jaką jest *Epigrammatum liber*. Na ten temat: M. Piskała, D. Sutkowska, *Wprowadzenie do lektury*, s. 11-12; A. Kołos, „*Fides quaerens intellectum*”..., s. 96-103.

³⁴W dawniejszej tradycji badań literackich powszechny był sceptyczny stosunek do stosowania konceptu w tematyce religijnej. Stefan Zabłocki dostrzegał w tym „komizm” i „świętokradztwo” (S. Zabłocki, *Od prerenesansu do oświecenia. Z dziejów inspiracji klasycznej w literaturze polskiej*, Warszawa 1976, s. 178). Claude Backvis Stanisławowi Herakliuszowi Lubomirskiemu jako autorowi opartych na koncepcie *Poezji postu świętego* zarzucał „świeckie figle” („*Osobność*” jako temat w twórczości i osobowości Stanisława Herakliusza Lubomirskiego, [w:] *Stanisław Herakliusz Lubomirski. Pisarz – polityk – mecenas*, red. W. Roszkowska, Wrocław 1982, s. 38). Krystyna Stawecka nie unikała natomiast wartościujących sądów estetycznych nad „barokowością” stylu Sarbiewskiego, w kontekście *Divini amores* orzekając o nieprzystawalności *Pieśni nad Pieśniami* do „popisów w zakresie akuminu” (K. Stawecka, *Maciej Kazimierz Sarbiewski. Prozaik i poeta*, Lublin 1989, s. 180). Więcej o problemach estetyki barokowej i ocenach badaczy: E. Buszewicz, *Sarmacki Horacy i jego liryka...*, s. 85-91.

³⁵P. Urbański, *Theologia fabulosa...*, s. 29.

³⁶M.K. Sarbiewski, *Dii gentium. Bogowie pogan*, wstęp, oprac. i tłum. K. Stawecka, Wrocław 1972, s. 277-278.

³⁷Por. J. Bolewski, *Nascitur una... discors concordia. Aspekty teologiczne twórczości Sarbiewskiego*, [w:] *Nauka z poezji Macieja Kazimierza Sarbiewskiego SJ*, red. J. Bolewski SJ, J.Z. Lichański, P. Urbański, Warszawa 1995, s. 107-108; M. Łukaszewicz-Chantry, *Epigramy Macieja Kazimierza Sarbiewskiego...*, s. 13.

miany z Apollem. Analogia ta pozwala dostrzegać w strukturze epigramatu, opartego na trójkacie wraz z całym bagażem symboliki liczby „trzy”, odwzorowania porządku świata. Poza sferą „intuicji przedchrześcijańskich”³⁸, śledzonych w dziedzictwie antyku, podobnych tropów dostarcza interesująca, „konceptyczna” refleksja nad nadrzędnym dogmatem katolickim:

Owe bowiem trzy kolory tęczy wydają mi się doskonale wyrażać niektóre właściwości osób Boskich, tj. błękit owej nie stworzonej Irydy odpowiadałby Bogu Ojcu, zieleń – Duchowi Św., kolor żółty – Synowi. Jak bowiem dokładne oświetlenie błękitu osiąga się w sposób właściwy przez kolor żółty, tak Syn jest światłem Ojca i blaskiem Jego istoty, gdyż jest słowem Ojca i kresem owego poznania, w którym Ojciec sam się sobie ujawnia, sam siebie poznaje i w jakiś sposób sam się sobie wyjaśnia. Znowu tak jak zieleń jest w istocie swej barwą pośrednią pomiędzy niebieską a żółtą i istnieje ich jakieś zjednoczenie i miłość, a ściślej mówiąc (zieleń) powstaje z błękitu i barwy żółtej, tak Duch Św. jest zjednoczeniem i miłością Ojca i Syna i od nich całkowicie pochodzi. [...] Dlatego spośród wszystkich rzeczy stworzonych, uczynionych sztuką i przez naturę, ów znany powszechnie szklany trójkąt, przez który widać wszystko zabarwione tymi trzema kolorami, wydaje mi się być najpiękniejszym symbolem Trójcy Św., i sam bowiem kształt trójkąta, i owa potrójność barw dziwnie, jak powiedziałem, zgadza się z Trójcą Św. Bym już zamilczał, że przez Tróję Św., i sam bowiem kształt trójkąta, dostrzega się trzy barwy każdej rzeczy stworzonej i jakby linie rozproszone i światła: błękit, tj. potęgę Ojca, kolor żółty, tj. mądrość Syna, zielony, tj. dobroć Ducha Św., albo z oglądania Jej atrybutów w stworzeniach, wiadomo, że rodzi się miłość ku Bogu, nic bowiem nie jest tak bliskiego, gdy poznasz Boga, jak byś Go pokochał³⁹.

Relacja między Bogiem Ojcem, Synem a Duchem Świętym została we fragmencie *Dii gentium* opisana niemalże w terminach gramatyki epigramatycznego konceptu, w której dwie linie trójkąta jednoczą się w punkcie przecięcia (*acutum*)⁴⁰. Z jednej strony, tęczę uznaje autor za naturalny fenomen ilustrujący właściwości Trójcy, z drugiej wskazuje na „szklany trójkąt”, czyli zapewne pryzmat rozszczepiający światło, jako na doskonały wytwór człowieka, który zdaje się imitować naturę. Sarbiewski tworzył w okresie, w którym uważano jeszcze, iż to sam pryzmat zabarwia jasne światło, dopiero zaś eksperymenty Newtona przeprowadzane od 1666 roku, fundatorskie dla nowożytnej spektroskopii, udowodniły, że kolor stanowi inherentny składnik światła, a fundamentalny wykład teorii opublikowany został w 1704 roku jako *Opticks*. Jednakże już średniowiecznym zagadnieniem to nie było obce. Żyjący na przełomie XII i XIII wieku Robert Grosseteste uznawał, że tęcza stanowi wynik refrakcji promieni słonecznych, a eksperymentami z pryzmatem parali się również w XIII wieku Albert Wielki i Roger Bacon, a wreszcie jeden z najważniejszych uczonych optyków średniowiecza, pochodzący ze Śląska Witelon⁴¹. Źródła erudycji Sarbiewskiego z zakresu filozofii naturalnej domagałyby się badań przeprowadzonych przez historyków nauki, które mogłyby wskazać, czy

³⁸P. Urbański, *Theologia fabulosa...*, s. 30.

³⁹M.K. Sarbiewski, *Dii gentium. Bogowie pogan*, s. 163.

⁴⁰Na ten temat zob. również: A. Kołos, *Trójkąt jako matematyczny wzór świętości. Metafizyka konceptu Macieja Kazimierza Sarbiewskiego*, [w:] *Obraz świętości – świętość w obrazie*, red. I. Lis-Wielgosz, W. Józwiak, P. Dziadul, Poznań 2014, s. 186-188.

⁴¹W XII wieku w Europie krążyć zaczęły łacińskie przekłady *Meteorologii* Arystotelesa, co wywarło duży wpływ na średniowieczne próby wytłumaczenia tęczy, rozpoczęte przez Grosseteste’a. Naukę europejską wyprzedzał jednak Alhazen, arabski uczony przełomu X i XI wieku, którego praca na temat optyki przełożona została na łacinę około 1250 roku. Z jego osiągnięć korzystał już Witelon. Zob. więcej: R.C. Dales, *Studies of the Rainbow*, [w:] tegoż, *The Scientific Achievement of the Middle Ages*, wyd. 6, Philadelphia 1994, s. 81-88.

zagadnienie rozszczepienia światła znał jedynie ze źródeł średniowiecznych, czy też – a jeśli, to do jakiego stopnia – korzystał ze współczesnej mu wiedzy⁴².

Ujmując jednak materię nauki w nawias, wypowiedź Sarbiewskiego wprowadza zasadniczą hierarchię między naturą, stworzeniem a sztuką, które przekłada się również na kreacjonistyczną teorię poezji. Jeśli podług kategorii scholastycznych Trójkę uznać należy za *natura creans*, to tęcza jako zjawisko przyrodnicze odpowiada pojęciu *natura creata*, a ich „doskonałym” naśladownictwem okazuje się pryzmat, stanowiący jednocześnie wytwór sztuki i imitację natury. Na polu poezji epigramat, tworzący i odtwarzający harmonię przeciwieństw, stanowi analogon szklanego przedmiotu, w obu przypadkach jednak wyraźnie Sarbiewski podkreśla element kreacji, nieograniczającej się do prostego naśladownictwa. *Fingere et imitari* czy *creare et condere* oznacza bowiem w barokowej poetyce, iż poeta imituje stwórczą moc Boga⁴³. Tak rozumiany koncept nie jest zatem wyszukaną grą słów, lecz stanowi akt poznania „kosmicznego” dowcipu zawartego w dziele stworzenia. Ponadto, w kontekście autorskiego cyklu *Divini amores* istotne wydaje się spostrzeżenie z *Dii gentium*, iż poznanie Boga prowadzi bezpośrednio do miłości, a co za tym idzie, można sądzić, iż poeta jednocześnie próbował afektywnie wzbudzić przez akt epistemiczny mistyczne uwielbienie. Teoretycy akuminu w drugiej połowie XVII wieku obraz Boga jako doskonałego konceptysty wyrażać będą jeszcze dobitniej, sam Emmanuele Tesauro, autor *Il cannocchiale Aristotelico* (1654), orzeknie: „Cokolwiek bowiem na świecie jest dowcipnego, jest albo samym Bogiem albo od niego pochodzi”⁴⁴.

Sarbiewski być może nie formułuje tej myśli równie jednoznacznie, lecz – jak wskazują fragmenty *Dii gentium* – w symbolu trójkąta lub przestrzennego ostrosłupa dostrzega pewną „dowcipną” tajemnicę Boga i stworzenia, a zaproponowana przez niego uniwersalna struktura epigramatu odtwarza tę kosmiczną zasadę. W innym miejscu traktatu mitograficznego autor daje kolejny wyraz przeświadczeniu o homologii między niezgodną zgodnością konceptu a porządkiem *świata*:

Cytra, którą na starożytnych posągach nosi Apollo, oznacza ową harmonię, przy pomocy której Bóg zachowuje świat i niezgodną zgodność [*discordem concordiam*] według starożytnego poety: „Rządzisz całym Olimpem przy pomocy cytry”. Wspaniale to wyraził Klemens Aleksandryjski, traktując o mistycznej pieśni Słowa Bożego: „To dla ciebie”, rzecze, „i uporządkował rytmicznie i harmonijnie wszechświat, i niezgodę elementów sprowadził do porządku zgodności, aby mu cały świat stał się harmonią”⁴⁵.

Zakończenie

Poetyka sformułowana Sarbiewskiego to nie tylko zbiór normatywnych reguł barokowego smaku, który dla potomnych stanowić może jedynie świadectwo druzgocących zmian w literackich gustach epoki. Nawet jeśli zgodzić się, iż twórczość siedemnastowiecznych poetów *minorum gentium* wraz z kontynuacją nurtu w epoce saskiej sprawiła, iż Dmochowski miał uzasadnione

⁴²W epoce Keplera i Galileusza zagadnienie światła było szczególnie silnie związane z problematyką konstrukcji teleskopów. Dopiero lata czterdzieste XVII wieku przynoszą publikacje z zakresu spektroskopii (Atanasius Kircher, Jan Marek Marci).

⁴³Por. K. Janus, „Poesis – universi pictura”. Rozważania na temat twórczości Macieja Kazimierza Sarbiewskiego, „Świat i Słowo” 2011, nr 1 (16), s. 175-176.

⁴⁴Cyt. za: W. Pawlak, *Koncept w polskich kazaniach barokowych*, Lublin 2003, s. 79.

⁴⁵M.K. Sarbiewski, *Dii gentium. Bogowie pogan*, s. 265. Zob. również: J. Bolewski, *Nascitur una... discors concordia...*, s. 106.

powody do utyskiwania, że „dawniej epigrammatów duch się zbyt rozszerzył”, twórczość wczesnobarokowego jezuitę swoim rozmachem wykracza daleko poza „sprawę smaku”. Z perspektywy historii europejskich formacji intelektualnych profil Sarbiewskiego ukazuje znamiona epoki przejściowej pomiędzy renesansem, którego *episteme* opierała się na zasadzie odwzorowania, postulującej wielki ciąg analogii słów i rzeczy⁴⁶, a nowym paradygmatem nowożytnej wiedzy. Z jednej strony, u autora dostrzec można – co sugerowała już Otwinowska – sygnały obiektywistycznej, opartej na indukcji metody dowodzenia, które zbliżałyby go do świadomości Bacona czy Kartezjusza, jego zacięcie encyklopedyczne wskazuje na zakorzenienie w myśli aktualnej dla XVII wieku, a predylekcja do posługiwania się figurami geometrycznymi świadczy o rosnącym autorytecie matematyki w dobie rewolucji naukowej. Z drugiej jednak, uniwersalistyczna wizja świata z uprzywilejowaną w hierarchii poznania poezją zdradza ciągłą bliskość stopniowo mijającemu paradygmatowi „wielkiej księgi natury”. W tym aspekcie Sarbiewski pozostaje przynależny epoce Galileusza i Keplera, którzy nowatorskie badania naukowe prowadzą wciąż, opierając się na wielkich narracjach o rzeczywistości. Jak pisał włoski astronom w *Il sagggiatore* (1623):

Filozofia zawarta jest w tej przeogromnej księdze, którą ciągle mamy otwartą przed oczami (nazywam tę księgę wszechświatem), nie można jednak jej pojąć, jeśli wpierw nie pozna się języka, i nie pozna się liter, w których została ona zapisana. A księga ta została napisana w języku matematycznym, i jej literami są trójkąty, koła i inne figury geometryczne; bez tych środków niemożliwe jest dla człowieka zrozumienie słowa zapisanego w tej księdze; bez nich udziałem człowieka jest próżne błąkanie się po ciemnym labiryncie⁴⁷.

Wydaje się, że dla Sarbiewskiego to poezja zawarta jest w księdze świata, której język ciągle służy odwzorowaniu konceptów i rzeczy. Z kolei przywiązanie do kategorii kosmicznej harmonii, nawet jeśli nieco zredefiniowanej w duchu poetyki akuminu, znajduje swoją analogię w myśli Keplera, który przełomowe odkrycia ruchów planet i szczegółowe refleksje na temat wielościąń wyraził w dziele o znamienym, wiele mówiącym tytule *Harmonices mundi* (1619).

Twórczość teoretyczna Sarbiewskiego operująca wielowarstwowością refleksji literackiej, estetycznej, kosmologicznej i epistemicznej nie powinna być relegowana jedynie na pole dawnych poetyk normatywnych. Stanowi natomiast zbiór tekstów, które dzięki lekturze w kluczu historii idei, odsłania zaplecze intelektualne i dążenia poznawcze podmiotu przynależącego do fascynującej epoki nieznającej jednoznacznych podziałów dyscyplinarnych. Chociaż klasycystyczny smak oświecenia, a następnie liryka romantyczna na trwałe zmieniły stosunek współczesnych do poetyki barokowej, dla historyków szeroko pojętej kultury dzieło Sarbiewskiego zachowuje niesłabnącą atrakcyjność. Być może – z przymrużeniem oka – podobnie można powiedzieć o samym symbolu, który autor wiązał z konceptem, skoro na okładce kultowej płyty Pink Floyd *The Dark Side of the Moon* (1973) pojawia się pryzmatyczny trójkąt rozszczepiający światło na kolory tęczy, idealna ilustracja łącząca (*concupere*) myśl z *De acuto et arguto* oraz *Dii gentium*.

⁴⁶M. Foucault, *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*, przeł. T. Komendant, wyd. 2, Gdańsk 2006, s. 29 i n.

⁴⁷Galileo Galilei, *Waga probiercza*, [w:] T. Sierotowicz, *Od metodycznej polemiki do polemiki metodologicznej. Impresje z lektury „Wagi probierczej” Galileusza wraz z antologią*, Tarnów 2008, s. 133-134.

SŁOWA KLUCZOWE:

estetyka

epigramat

p o i n t a

koncept

ABSTRAKT:

Twórczość teoretyczna Macieja Kazimierza Sarbiewskiego, cieszy się stałym zainteresowaniem badaczy, którzy najwięcej uwagi poświęcają problematyce koncepcji i estetyki poezji, chrystianizacji antyku czy imitacji horacjańskiej. Wieloaspektowa refleksja autora przynależącego do „przejściowej” formacji intelektualnej w dziejach europejskiej myśli zachęca jednak równie silnie do studiów z zakresu historii idei, które sytuują przedmiot poznania na styku zaautonomizowanych dziedzin nauki. Traktat *De acuto et arguto* poświęcony konceptycznej strukturze epigramatu, stanowi nie tylko świadectwo barokowej teorii literatury, lecz również, czytany w dialogu z innymi pismami Sarbiewskiego, odsłania konsekwentną kosmologię rzeczywistości.

SARBIEWSKI

poetyka sformułowana

barok

HISTORIA IDEI

NOTA O AUTORZE:

Anna Kołos (ur. 1987) – doktor nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa. Pracę doktorską pt. „Sceptycyzm w literaturze polskiego baroku” obroniła w 2015 roku na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Jej główne zainteresowania obejmują dawną kulturę intelektualną i historię idei ze szczególnym uwzględnieniem związków literatury z filozofią, dyskursem naukowym i religią. Ponadto zajmuje się imagologią, badaniami nad monstrualnością, geografą mentalną i wizerunkiem „obcych” kultur w piśmiennictwie. W 2013 roku opublikowała książkę pt. *„Fides quaerens intellectum”*. Wiara i rozum w barokowym konceptyzmie Macieja Kazimierza Sarbiewskiego i Stanisława Herakliusza Lubomirskiego.

George Eliot, George Henry Lewes i mechanizmy literackiego oddziaływania

Marcin Jauksz

Zamiast wstępu

Virginia Woolf w ogłoszonym 20 listopada 1919 roku słynnym eseju o George Eliot napisała nośne i często cytowane zdanie, stwierdzając jakoby *Miasteczko Middlemarch*, przy wszystkich swych niedoskonałościach, było „jedną z nielicznych angielskich powieści napisanych dla dorosłych”¹. W rzadziej cytowanym fragmencie, dotyczącym już wspomnianych niedoskonałości, najważniejsza z brytyjskich pisarek dojrzałego modernizmu pisała tak:

George Eliot słabo panuje nad dialogiem [...], zdaje się ze starczym lękiem cofać przed wysiłkiem emocjonalnego napięcia. Pozwala zbyt wiele mówić swoim bohaterkom. Rzadko trafia się jej szczęśliwy dobór słów. Brak jej tego nieomylnego smaku, który wybiera jedno zdanie i w nim zamyka sens całej sceny. „Z kim pani zatańczy? – spytał pan Knightley na balu u Westonów – Z panem jeśli mnie pan poprosi” – odpowiedziała Emma, i powiedziała dosyć. Pani Casaubon rozprawiałaaby przez godzinę, a my zaczęlibyśmy wyglądać przez okno².

Niedoskonałości, które badacze i wielbiele George Eliot odwołujący się do pochwały Woolf maskują, dla przyszłej autorki *Fal* mają charakter przepaści, jaką rozwiera się między wrażliwością wiktoriańskiej autorki a zwięzłością, którą ceni Woolf. Fakt, że jako kontrprzykład

¹ V. Woolf, *George Eliot*, [w:] *Pochyła wieża. Eseje literackie*, wybór i oprac. A. Ambros, Warszawa 1977, s. 188.

² Tamże, s. 191.

wskazana zostaje Jane Austen, a więc twórczyni z przełomu XVIII i XIX stulecia, wyklucza możliwość, że przyczyną takiego stanu rzeczy był przełom estetyczny zachodzący na fali modernistycznego przewartościowania. Powyższy fragment pokazuje bowiem, że istnieją, zdaniem Woolf, pisarki, które lepiej niż Eliot przetrwały próbę lat. Zdolność do syntezy, zamknięcia sensów w krótkich, centralnych frazach jest, okazuje się, jak najdalsza od metody literackiego przybliżania rzeczywistości wypracowanej przez Eliot. Nie jest jednak tak, że znużenie, które może stać się udziałem zaczytanego w rozważaniach pani Casaubon odbiorcy, to stan z gruntu niepożądany. Być może Anglia Eliot niewiele ma wspólnego z tą, w której żyła Woolf parędziesiąt lat później, ale anachroniczność nie umniejsza poczucia zadowolenia:

Strumień pamięci i nastroju wlewany przez nią w postaci i sceny jedną po drugiej, dopóki nie ożyje cała dawna sielska Anglia, tak bardzo jest podobny biegowi natury, iż zostawia nas ledwie świadomymi, że można by tu coś skrytykować. Przyjmujemy, czujemy to cudowne ciepło i wyzwolenie ducha, jakie dają nam tylko wielcy twórcy literatury. Kiedy po latach nieobecności wraca się do tych książek, oddychają one, nawet wbrew naszym oczekiwaniom nieuszczerpionym zapasem energii i żaru, że ponad wszystko pragniemy wygrzewać się w ich cieple jak w słońcu odbitym od czerwonego muru otaczającego sad. Takie poddanie się kaprysom farmerów środkowej Anglii i ich żon nie jest pozbawione elementów bezmyślnego przyzwolenia, ale w tych okolicznościach nie ma w tym nic niewłaściwego³.

Poczucie zadowolenia w światach przedstawionych proponowanych przez Eliot poświadcza w tym recepcyjnym świadectwie autorki przecież niebezskrytycznej względem techniki pisarskiej Eliot skuteczność stosowanych zabiegów. Woolf potrafiła nazwać ich efekty:

Za to że swymi szeroko otwartymi ramionami George Eliot zgarnia olbrzymi snop naczelných cech ludzkiej natury i swobodnie je segreguje z pobłażliwością i pełnym zrozumieniem, które przy ponownym czytaniu nie tylko zapewnia świeżość i swobodę jej postaciom, ale daje im nieoczekiwaną władzę nad naszym śmiechem i łzami⁴.

Władza, którą posiadają bohaterowie prozy Eliot, jest zgodna z wolą autorki, której umysł być może, jak stwierdziła Woolf, zbyt wolno pracował, by pozwolić jej tworzyć komedie, ale bez wątpienia miał zdolność osławiania tego, co obce i odległe, a dzięki temu – czynienia tego dla każdego czytelnika bliskim i własnym.

Pytania, które wyrastają ze studium Woolf, dotyczą formuły literackiego angażowania uwagi odbiorcy, które przed rokiem 1919 zdążyły się w znacznej mierze zdezaktualizować jako praktyka twórcza na skutek „postępu intelektu”, by użyć tytułu książki R.W. Mackaya recenzowanej przez Eliot jeszcze w 1851 roku. Niemniej recepcyjne stanowisko autorki zachęca raczej niż odstrasza od poszukiwania związku między modernistycznymi próbami pisarskiej autodefinicji, a przepisami na sukces wypracowanymi przez wiktoriańskich

³ Tamże, s. 187.

⁴ Tamże.

twórców⁵. Zachwyty Woolf, pomimo technicznych mankamentów dostrzeganych choćby w *Miasteczku Middlemarch*, potwierdza jej skuteczność i pozwala nieco serdeczniej spojrzeć na utopijne niekiedy założenia literackiej komunikacji wypracowanych przez takich twórców, jak Eliot czy George Henry Lewes, niespełniony pisarz i naukowiec zajmujący się biologią i psychologią, a także wieloletni partner Eliot. Jeszcze w połowie XIX stulecia siła oddziaływania narracji o postępie była na tyle silna, że realnymi mogły wydawać się nadzieje, że równoległe do zmian obserwowanych w obrębie nauk społecznych możliwe stanie się wypracowanie skuteczniejszych formuł oddziaływania w literaturze. W przywołanej wyżej recenzji Eliot pisała:

Pan Mackay wierzy, że boskie objawienie nie zawiera się wyłącznie czy przede wszystkim w faktach lub wpływach pojedynczego narodu czy wieku, ale jest współbieżne z historią ludzkiego rozwoju (...). Kluczem do jego objawienia jest rozpoznanie obecności nienaruszalnego prawa obowiązującego tak w świecie materialnym, jak i moralnym – prawa nieodmienności sekwencji, którą uznaje się za podstawę w fizyce, wciąż jednak ignoruje, jeśli chodzi o społeczną organizację, etykę czy naszą religię⁶.

Świat rządzony stabilnymi prawami to mechanizm, którego zasady można i należy, w myśl pozytywistycznego wychowania Eliot, odkrywać. Te dotyczące mechanizmów komunikacji, wpisane w program postępu wiedzy w XIX stuleciu nie są wyjątkiem, a o zależności między wiedzą a spełnieniem w artystycznej profesji pisał przyjaciel Lewesa i Eliot, jeden z najważniejszych umysłów szkoły pozytywnej w Europie, Herbert Spencer⁷. Opierając się na jednej z książek Lewesa i fragmentach pisarstwa samej Eliot, chciałbym zwrócić uwagę na doniosłość omawianego tu mitu dla wypracowywania poetyki dziewiętnastowiecznej powieści. I powodów, dla których odejście od niej było wielką koniecznością opisywanej przez Woolf „dorosłej” literatury XX wieku.

Część pierwsza albo „Jak odnieść sukces w literaturze”,
poradnik dla średnio-zaawansowanych autorstwa
Henry’ego George’a Lewesa

W swoich dwuczęściowych rozważaniach zatytułowanych *The Principles of Success in Literature*, opublikowanych po raz pierwszy w „Fortnight Review” w 1865 roku, Lewes formułował pogląd symptomatyczny dla epoki postępu:

⁵ W ważki sposób komentuje to sama Woolf w szkicu *Powieść nowoczesna*, pisząc: „Można powiedzieć, że przy swoich prostych narzędziach i prymitywnym surowcu Fielding radził sobie dobrze, a Jane Austen jeszcze lepiej, ale porównajmy ich możliwości z naszymi! Ich arcydzieła brzmią dziwnie prostacko. A jednak analogia między literaturą a, dajmy na to, procesem produkcji samochodów rzadko kiedy wytrzymuje więcej niż pierwszy rzut oka. Wątpliwe, czy w toku stuleci, choć wiele się nauczyliśmy o produkcji maszyn, w dziedzinie tworzenia literatury nauczyliśmy się czegośkolwiek. Tu nie osiągnęliśmy postępu. Można tylko powiedzieć, że się posuwamy, raz trochę w jednym kierunku, raz w innym, ale z tendencją do kołowania, gdyby spojrzeć na całą przebytą drogę z wystarczająco wysokiego punktu”. Choć nazwisko Eliot tu nie pada, ten fragment napisany w 1919 roku wyjaśnia złożony stosunek Woolf jako czytelniczki do literackiej tradycji, pozwalający jej na otwartość względem alternatywnych formuł obrazowania. Zob.: *Pochyła wieża...*, s. 285.

⁶ G. Eliot, *Selected Critical Writings*, red. R. Ashton, Oxford 1992, s. 21. Tu i wszędzie dalej, o ile nie podano inaczej, przekład mój – M.J.

⁷ Zob. H. Spencer, *O wychowaniu umysłowym, moralnym i fizycznym*, przeł. M. Siemieradzki, wyd. II, Warszawa 1880, s. 63 i nast.

Literatura jest jednocześnie przyczyną i efektem społecznego postępu. Pogłębia naszą naturalną wrażliwość i poprzez ćwiczenie umacnia nasze intelektualne zdolności. Jest magazynem zakumulowanego doświadczenia całej rasy, łączy Przeszłość z Teraźniejszością w ciągłą jedność; i tymi zasobami karmi kolejne pokolenia, by być przez nie z kolei nasycaną. A jako że jej ważność wyrasta ku coraz bardziej powszechnemu uznaniu, z konieczności ciągnie ona za sobą coraz liczniejsze grono oddanej służby, napędlając szlachetne umysły szlachetnymi ambicjami⁸.

Uwikłanie literatury w proces cywilizacyjny to diagnoza, która również na ziemiach polskich, dokładnie w tym samym czasie staje się programowym postulatem wschodzącego pokolenia literackiego. Dla Lewesa i większości jego współczesnych ten pogląd ma charakter truizmu; jego waga w obrębie rozważań o mechanizmach literackiego oddziaływania ukazuje pewność mocy sprawczej literatury i – tym samym – autora, który winien być odpowiedzialny, by swoją mocą dysponować w uczciwy sposób. Ogłoszony w „Fortnight Review” esej Lewesa już u schyłku stulecia przedrukowywany był jako akademicki podręcznik, publikacja o charakterze instruktażowym, ale też umoralniającym, czytelny wykład nie tylko zasad reguł kompozycji, ale i analiza mechanizmów osiągania społecznego i rynkowego sukcesu. U podstaw tego pragmatyzmu leżała, co trzeba podkreślić, chęć służenia ideałowi wielkiej sztuki i odróżnienia pisarzy, których uczciwe ambicje zasługiwały na wsparcie, od tych, dla których motorem do działania były jedynie chęć zdobycia poklasku i osiągnięcia konkretnych profitów finansowych. Sukces, o którym instruuje pióro Lewesa, ma wyraziście użyteczny charakter, sam „poradnik” manifestuje zakorzenienie w pozytywistycznym światopoglądzie:

Proponuję, by traktować *Zasady osiągania sukcesu w literaturze* w przekonaniu, że jeśli jasne rozpoznanie zasad, które leżą u podstaw każdego zwieńczonego sukcesem pisania, może kiedyś zostać osiągnięte, będzie to z nieocenionym pożytkiem dla wielu młodych i przezornych umysłów⁹.

Horyzont właściwego epoce epistemologicznego optymizmu jawi się tu z całą mocą. Jak pisze Lewes, „pomocą jest zrozumienie warunków sukcesu” i łączy się to „z zachętą płynącą z przekonania o ostatecznym zwycięstwie prawdziwych zasad”. Entuzjazm ten dziś zbyt łatwo traktować protekcyjnie i katalogować jako jeden z symptomów pozytywistycznej naiwności, wyraz nadziei, których krach nie był z ówczesnej perspektywy łatwy do przewidzenia. Punkt widzenia Woolf pozwala rozpoznać z kolei, że odejście od retoryki powieści wypracowanej w toku walki o przejrzyste zasady tak pisarstwa, jak i społecznej organizacji nie odbyło się gwałtownie, a charakter towarzyszącej zwrotowi antypozytywistycznemu zmiany w pisarstwie europejskim przełomu stuleci nie był jednorodny. W obrębie wypracowanych i kształtujących również moje myślenie paradygmatów modernizmu choć niewolny od retardacji proces ten postępował jednak w jedynym możliwym kierunku, akcentując względność wszelkich porządków i przekładając skomplikowanie świata na nowe formuły narracyjne. Ale to ta zdezaktualizowana przez doświadczenia pokolenia Woolf opowieść o rozwoju i wielkich nadziejach pozwala pełniej uchwycić logikę artystycznego projektu autorki *Middlemarch*. Rozwój intelektualny Eliot, jak pisał Jerome Thale, „to typ postępu myśli

⁸ G.H. Lewes, *The Principles of Success in Literature*, red. D. Arms, Berkeley 1901, s. 8.

⁹ Tamże, s. 11.

dziewiętnastowiecznej”: od ewangelicznej pobożności, przez utratę wiary, ku próbom ocalenia nadziei w jakimkolwiek sensotwórczy porządek w świecie, który pomagać kształtować miały, wbrew wewnętrznemu sceptycyzmowi, jej powieści. „Chciała znaleźć – pisze Thale – racjonalną podstawę ludzkiej egzystencji, pozostając sceptyczną względem proponowanych racjonalnych rozwiązań”¹⁰.

Część druga (zasadnicza). Śmietanka do herbaty

Autorka *Podróży w świat* podkreślała, jak zdumiewać musi fakt zbliżenia się czytelników prozy Eliot do świata prostych farmerów czytelników, których umysłowość jest im obca. Dzieje się tak, że Eliot nie ma w sobie ducha satyry, nie mówi o swoich bohaterach protekcyjnie, wręcz przeciwnie, „każe nam żyć ich życiem (...) w duchu sympatii”. U podstaw tej zdolności leży jednak biograficzny dramat, los, który zepchnął Eliot na społeczny margines, wymuszając specyficzną perspektywę na świat i ograniczając w pewnym sensie horyzont. W swoim najsłynniejszym eseju o kobiecym pisarstwie Woolf przypominała tę istotną zadrę ograniczenia doświadczenia kobiecego do sfery prywatnej:

Musimy pogodzić się z faktem, iż wszystkie te znakomite powieści – *Vilette*, *Emma*, *Wichrowe wzgórze*, *Middlemarch* – były pisane przez kobiety, których doświadczenia życiowe nie wykraczały poza zdarzenia dziejące się w czterech ścianach domu zanego pastora (...). Jednej z nich – George Eliot – po długich udrękach udało się co prawda uciec z zamknięcia, ale tylko po to, by osiąść w odosobnionej willi w St John's Wood, gdzie żyła w mroku ogólnego potępienia. „Chciałabym, aby wiadano – pisała – że nigdy nie zaproszę nikogo, kto sam nie wyrazi chęci złożenia mi wizyty”. Żyła bowiem w grzechu z żonatym mężczyzną i jej widok mógłby narazić na szwank cnotę pani Smith. (...) Pomyślałam sobie, że gdyby Tolstojowi przyszło w klasztorne odosobnieniu, żyjąc z zamężną niewiastą, pędzić „poza nawiasem tak zwanego świata” najbardziej nawet umoralniający żywot, to bardzo wątpię, czy napisałby *Wojnę i pokój*¹¹.

Głębia pisarskiego oddechu, o którą na początku XX walczy Woolf, pozwala tu pochylić się nad detalem tekstu z debiutanckich *Scen z życia duchownych*. Fragment pierwszej zawartej w tym tomie opowieści, *Smutnych przygód wielbego Amosa Bartona*, cytuję:

Oboje tedy państwo Hackit z sąsiedniej swej fermy przybyli dziś w godzinę do pani Patten, a także i pani Pilgrim, doktor z pobliskiego miasteczka, który jakkolwiek nieraz arystokratyczne przybrał miny i wydawał późne obiady z zagadkowymi półmiskami i fałszowanym winem, nigdzie przecież doktorskie jego nogi nie spoczywały z taką rozkoszą, jak w tej jednej z ferm wybornych, gdzie myszy były tłuste a gospodyni chorowita.

W tej właśnie chwili opływa on w łakocie jak pączek w maśle. Wesoły ogień płonący na kominku oświeśla połyskujący imbryk do herbaty i wyborne domowe grzaneczki; a siostrzenica pani Patten, stara panna lat pięćdziesięciu, która najmniej miłe dla siebie oświadczyń odrzucała, wskutek poświęcenia się dla starej ciotki, ze skromną swobodą wlewa gęstą śmietankę do wonnej jego herbaty.

¹⁰J. Thale, *The Novels of George Eliot*, New York 1959, s. 5.

¹¹V. Woolf, *Własny pokój*, [w:] *też, Własny pokój – Trzy gwiney*, przeł. E. Krasińska, Warszawa 2002, s. 90.

Czytelniku! czyś miał kiedy w swych ustach taką herbatę, jaką w tej chwili panna Gibbs podaje doktorowi? Czy znasz tę łagodną i ożywczą słodycz, jakimi napawa podniebienie herbata prawdziwie [w]iejską śmietanką zmieszana? Nie. Boś prawdopodobnie wychowany w mieście i wyobrażasz sobie, że śmietanka jest to płyn rzadki, biały, który w nieskończenie małej ilości za jednego pensa sprzedaje się w rynku, a może też obawa, że płyn ten dla gęstości zaprawiono mózdzkiem cielęcym powstrzymuje cię od używania go i sprawia, że gardło cię szczypie niczym niezaprawiona herbata. Wyobrażasz sobie zapewne, że krowa jest zwierzęciem z gipsu, przyozdabiającym okna mleczarni i wcale nie znasz historii prawdziwej śmietanki, jak napełniała ona dziś jeszcze wymię rosnącej i pięknej krowy, z jak rytmicznym dźwiękiem krople jej spadały w donicę Elżbietki, rozkoszną wonią przesycając powietrze, jak następnie przeniesiono ją do mleczarni, tej świątyni czystości i tam pozostawiono w spokoju, ażeby gęsta i żółtawa jej warstwa osiadła na powierzchni mleka, zanim panna Gibbs do dzbaneczka ją zbierze. Jeśli się nie mylę w swych przypuszczeniach, ty czytelniku, wcale nie znasz smaku takiej herbaty, jakiej filiżankę w tej chwili doktor trzyma w swym ręku i sądzę, że w tym względzie posiada on wyższość nad tobą¹².

Fragment ten, który zasługuje na miano cytatu ryzykownego, gdyż sprawić może, że myśli czytelnika oderwą go od tekstu ku jego kuchni i ukochanym ciepłym napojom, na dobre zaprzepaszczać akt pełnej lektury, jest jednak ważnym dowodem w kwestii tak istotnej dla Woolf. Zaznacza on bowiem status autorytetu, który, mimo skandalu i swego odosobnienia, Evans zdołała sobie wypracować. Gdy *Smutne przygody* ukazują się anonimowo w Blackwood Magazine, Eliot pozostaje anonimowa, a sukces, który odniesie już wkrótce po publikacji *Scen* w wydaniu książkowym i – przede wszystkim – *Adama Bede*, jest jakby niezależny od jej wyborów życiowych i miłosnych. Autorytet Eliot jest zatem autorytetem jej narratorów, których opowieści podbijają ówczesną publiczność literacką.

Już w swym debiutanckim opowiadaniu bowiem i w tym błahym fragmencie powyżej retorycznie zbudowana zostaje przestrzeń, w której Eliot znakomicie odnajdzie się na przestrzeni lat. Potęgi doświadczenia sielankowej prowincji nie da się tu wziąć w karby ironii, dystans budowany między arkadią wiejskiej rutyny a wielkomiejskim zgiełkiem to charakterystyczna dla prozy wiktoriańskiej gotowość podtrzymania romantycznego mitu swojskiej prowincjonalnej przestrzeni stanowiącej ucieczkę przed zagrożeniami wielkiego świata. Gęsta śmietanka jako zagadnienie z zakresu kompozycji powieściowej pozwala zwrócić jednak uwagę na sposób budowania porozumienia między narratorem i czytelnikiem, akcentowania tych elementów świata przedstawionego i (idąc za tytułem całości) scen wokół nich budowanych jako przestrzeni wtajemniczenia, głównych punktów odniesienia.

Przy świadomości, jak ambitny był plan obyczajowej panoramy roztaczającej się z perspektywy probostwa, którą stanowią *Sceny z życia duchownych* obejmujące historie z fikcyjnego miasteczka na przestrzeni półwiecza, zauważyć należy gotowość skupienia na detalu, która jest nie tylko tym, czym być może chciałaby widzieć je Virginia Woolf – dowodem wyznaczonego kobiecie ograniczonego horyzontu doświadczeń – ale przede wszystkim próbą wskazania w przestrzeni znanej sobie i czytelnikom punktów odniesienia, które ułatwią orientację, porozumienie odnośnie do wspólnych wartości, ale i niemożliwych do wykorzenienia różnic.

¹²G. Eliot, *Sceny z życia duchownych*, przeł. M. Obrębska, Warszawa 1892, s. 10-11.

Jak przypomniał Michael York Mason, Eliot w swojej recenzji Wilhelma Riehla *Die Bürgerliche / Gesellschaft* oraz *Land und Leute* wskazywała na te z realistycznych formuł, które najlepiej wyjaśniają wybraną przez nią metodę:

Jeśli człowiek o wystarczającym moralnym i intelektualnym zapleczu, którego spostrzeżenia nie byłyby zepsute przez gotowe wnioski lub przez perspektywę profesjonalisty, poświęcił się badaniu historii naturalnej naszych klas społecznych, zwłaszcza drobnych handlarzy, artystów lub chłopstwa – stopnia, w jakim kształtowani są przez lokalne czynniki... i jeśli, po tym wszystkim, dałby nam rezultat swoich obserwacji w książce, bogatej w konkretne fakty, jego praca byłaby cenną pomocą dla społecznego i politycznego reformatora¹³.

Zaangażowanie literatury w praktyczną sferę działań i „upolitycznienie” jej, w pozytywnym dla Eliot znaczeniu, łączy się z chęcią budowania modelu wymiany, w którym to artysta, sprawny obserwator i analityk, syntetyzuje materiał, by ukazać, jak proste prawa zaobserwowane w życiu powodują złożone konsekwencje w społeczeństwie i historii¹⁴. Wpisana w organicystyczną koncepcję wszelkiej wspólnoty strategia literacka Eliot rozgrywa zagadnienia dziejowych prawideł przez rozpięcie ich w *Scenach z życia duchownych* między swojską niegdysiejszością a perspektywą współczesnego odbiorcy – dla wzruszeń estetycznych, ale też praktycznego ich wydźwięku. W *Smutnych przygodach* mowa nie tylko o przyjemnościach towarzyszących picciu herbaty. Mowa też o reformie Kościoła anglikańskiego, wynikających z niej rozłamach w obrębie wspólnoty, mowa o ciężkim losie i niedostatku, jaki wiąże się ze służbą publiczną, mowa o miłości... Wszystkie te wątki da się jednak wyprowadzić z wyraźnego w powyższym fragmencie gestu wykazania „miejskiemu”, obcemu czytelnikowi, jak daleko mu do mitu, który niewątpliwie kultuwyje – romantycznego (w jego pojmowaniu) powrotu do źródeł, jaki odprawia się na przykład w magicznym goście nalania śmietanki. Wskazanie dystansu, paradoksalnie, prowadzić ma w tym przypadku do zbliżenia między nadawczymi instancjami tekstu (czy to autorem pojmowanym na modłę dziewiętnastowieczną, czy też narratorem w ujęciu współczesnego literaturoznawstwa) a odbiorcą. To rozrysowanie pokusy i wpisany w nie uwodzicielski gest, mający przywieść wyobraźnię czytelnika do świata zmysłowego pojednania, stanowią fundament relacji opartej na konkretnych (nawet jeśli wyimaginowanych), swojskich doświadczeniach. Tak uwiedziony czytelnik łatwiej i chętniej wysłucha plotek o wielbnym Bentonie, zadomowiony w Milby chętniej podaży ścieżką smutnych przygód, którą wskaże mu narrator. Działa tu po części, potencjalnie, estetyczna zasada Spencera wyrażona w szkicu *Pożytek i piękno*, opublikowanym po raz pierwszy w 1852 roku:

Kontrast zachodzący między normami naszego życia i życia przeszłości sprawia, że to ostatnie budzi w nas zajęcie i posiada dla nas charakter romantyczny. Weźmy choćby piknik: jest to chwilowy powrót do pierwotnych zwyczajów; sama ta dziwaczność daje mu charakter poetyczny, którego byśmy w nim nie znaleźli, gdyby należał do naszych zwyczajów; podobnież powab wszelkiej staroświecczyny leży w tym, że jest ona dla nas nowością¹⁵.

¹³Cyt. za: M.Y. Mason, *Middlemarch and Science. Problems of Life and Mind*, [w:] George Eliot. *Critical Assesments*, red. S. Hutchinson, t. III, *Critical Essays on Individual Works*, Mounfield 1996, s. 353.

¹⁴Zob. tamże, s. 356.

¹⁵H. Spencer, *Szkice filozoficzne*, cz. I, wyd. II, Warszawa 1883, s. 140.

Należy założyć, że taki pogląd na sprawę miał wpływ na debiutanckie opowieści pisarki, jej reformatorskie zapędy wpisane w przygody duchownych, oswojone przez dystans czasu, ukazują, jak zmyślna była próba propagowania postaw, na których Eliot zależało: „tolerancyjnego osądu, litości i współczucia”. Pisała o nich w liście do Wiliama Blackwooda¹⁶, odmawiając jakichkolwiek zmian w portretach postaci i opisie ich działań, które redaktor pisma sugerował. Ta uczciwość względem własnej fantazji, ubierającej w fabułę niezłomne przekonania wyrosłe na gruncie osobistych doświadczeń łączy się z poglądem na literaturę, który opisywał w swej książce o sukcesie w literaturze Lewes.

Wyobraźnia, szczerość i piękno – te trzy filary wymienia partner Eliot jako kluczowe elementy w swej analizie drogi do sukcesu. Pierwszy z czynników osiągnięcia powodzenia łączy się z przewartościowaniem, do którego dochodzi w XVIII wieku, a co rozważane jest też intensywnie w kolejnym stuleciu, kiedy kwestia produktywnej wyobraźni jako źródła mocy twórczej staje się jednym z centralnych zagadnień dyskusji estetycznych¹⁷. Niewątpliwie ciekawe jest, że relacje między tymi wartościami estetycznymi układają się w programie Lewesa pod pewnymi względami analogicznie:

Osobiste doświadczenie jest podstawą wszelkiej prawdziwej Literatury. Pisarz musiał przemyśleć kwestie, zobaczyć przedmioty (fizycznie lub mocą wizji), odczuć wcześniej prezentowane teraz uczucia; w przeciwnym wypadku nie będzie miał nad nami władzy (power). Waga nie zależy od unikalności przedmiotu, ale od jego autentyczności¹⁸.

Szczerość można, obok na przykład historyczności, uznać za jedną z metod kielżniania wyobraźni i takowe kryterium niewątpliwie ułatwia autorowi porozumienie z czytelnikiem – głównie dzięki temu, że panuje między nimi zgoda co do tego, jakiego rodzaju tekst jest nośnikiem przekazywanych prawd.

Siłę wizji, którą zilustrować chciałem przykładem śmietanki, podbudowuje w systemie Lewesa szczerość: „W każdej szczerzej mowie – pisze autor *Zasad sukcesu w literaturze* – jest moc, niekoniecznie wielka moc, ale maksimum tej, na którą mówiący może się zdobyć”¹⁹. To przekonanie określa ramy, w obrębie których pozostałe dwa czynniki sukcesu mają możliwość udoskonalić siłę przekazu. „Jeśli szczerość nie jest gwarantem mocy, jest na pewno jej warunkiem i żaden prorok ani geniusz nie może bez niej istnieć”²⁰.

Wreszcie – zasada piękna, która, jak stwierdził, jest tylko innym imieniem dla stylu. Styl zaś to sztuka, niekomunikowana jak wszystkie inne sztuki, ale podobnie jak one „podporządkowana prawom zbudowanym na podstawie uwarunkowań psychologicznych”²¹. Ten ważki wątek

¹⁶Cyt. za: D. Lodge, *Introduction to Scenes of clerical Life*, [w:] *George Eliot. Critical Assessments*, Mauntfield 1996, s. 23.

¹⁷Zob. L.C. Lima, *The Control of the Imagination and the Novel*, [w:] *The Novel*, vol. 1, *History, Geography and Culture*, red. F. Moretti, Princeton 2006, s. 44.

¹⁸G.H. Lewes, *The Principles...*, s. 35.

¹⁹Tamże, s. 112.

²⁰Tamże, s. 114.

²¹Tamże, s. 138.

refleksji Lewesa, podobnie jak jego szczegółowe rozważania o regułach kompozycji i kształtowaniu indywidualnego stylu, znajduje swoje odbicie zarówno w krytycznych, jak i powieściowych dziełach Eliot. Koncentracja autorki na formie, a szczególnie zmiany, jakim w kolejnych utworach podlegała w nich narracja, pozwalają zauważyć, że poszerzanie wiedzy w zakresie tego, co Lewes nazywał psychologicznymi podstawami, przekładało się na próby tworzenia coraz to innych mechanizmów porozumienia między nią a czytelnikami jej dzieł. I prowadzi nas do drugiego fragmentu, który chciałbym przedstawić, wywodzącego się ze wspomnianego przez Woolf *Miasteczko Middlemarch*. Pochodzi on z początku rozdziału XV, w którym przedstawiony zostaje nowoprzybyły doktor Lydgate:

Wielki historyk – jak sam kazał się nazywać – który miał szczęście umrzeć sto dwadzieścia lat temu i w ten sposób zająć miejsce wśród Kolosów, między których olbrzymimi nogami mrowimy się my – żywa małość – otóż ten wielki historyk szczyty się przede wszystkim pomieszczonymi w jego dziele niezliczonymi dygresjami i uwagami, mając je za najoryginalniejsze tego dzieła części, zwłaszcza w początkowych rozdziałach kolejnych ksiąg, kiedy to niejako wystawia fotel na proscenium i z wielką swadą prowadzi z nami rozmowę w pięknej angielszczyźnie. Fielding jednak żył w czasach, kiedy dni były dłuższe (czas bowiem, podobnie jak pieniądze, liczymy według naszych potrzeb), letnie popołudnia – pojemniejsze, a zegar tykał powoli w zimowe wieczory. Nam, późniejszym historykom, nie wolno jednak się ociągać; a gdybyśmy nawet spróbowali, nasza gawęda byłaby śpieszna i bełkotliwa, jakby ktoś gadał, siedząc na składanym stołku w ptaszarni z papugami. Ja w każdym razie mam dostatecznie dużo roboty z rozsypywaniem nici pewnych ludzkich losów i śledzeniem, jak się ze sobą spajają i przeplatają, dlatego też całe światło, jakie mam do dyspozycji, musi być skoncentrowane na jednym wątku i nie może się rozpraszać po jakże interesującym terenie wzajemnych odniesień, nazywanym wszechświatem²².

Narrator Eliot nie unika konwencji realistycznego pisarstwa, pisząc: „przede wszystkim muszę osobom, które się interesują nowo przybyłym doktorem Lydgate, powiedzieć o nim nieco więcej, niż to wiadome nawet tym mieszkańcom Middlemarch, którzy go najczęściej od przyjazdu widywali”. Narrator może powiedzieć więcej, bo więcej wie. To jednak, jak uzasadnia swoje kompetencje, nie mieści się już w ramach standardowych zdolności wiktoriańskiego „opowiadacza”:

Każdy bowiem przyzna, że można kogoś przechwalić i wyidealizować, uczynić godnym zazdrości, wyśmiać, uznać za czyjeś narzędzie, można się w nim zakochać, a przynajmniej wybrać na przyszłego męża – i w gruncie rzeczy nie znać go wcale, chyba że jako zbiór znaków, z których ludzie mogą wyciągać fałszywe wnioski²³.

To jeden z tych fragmentów, w którym doświadczanie życia zostaje poniżone względem szans, jakie daje fikcja. Realistyczna poetyka deklaratywnie pozwala tu zobaczyć więcej, ocenić dogłębniej. Człowiek jako poznana w realnym świecie osoba okazuje się tylko „zbiorem znaków”; powieść, która wszak sama jest takim zbiorem, jako przestrzeń świadomie zorganizowana, pozwala lepiej zrozumieć doktora Lydgate, człowieka, którego ambitne plany służby

²²G. Eliot, *Miasteczko Middlemarch*, przeł. A. Przedpełska-Trzeciakowska, Warszawa 2005, t. I, s. 170-171.

²³Tamże, s. 171.

społecznej mają, niby meduza (wykorzystuję tu porównanie Eliot), rozmyć się z czasem, podporządkowane determinacji i planom Rozamundy Vincy, jego przyszłej żony.

Kompetencje, którymi wykazuje się w dwóch powyższych fragmentach narrator Eliot, ukazują chęć budowania wspólnoty komunikacyjnej na podstawie łatwiejszych do wychwycenia, bo literackich rejonów doświadczenia – taką funkcję pełni przywołany wcześniej Fielding. Analityczne kompetencje pisarki wyraźnie pokazują też jej naukowe obycie i psychologiczną przenikliwość. Eliot nie zrywa jednak z tak przydatnym kryterium zdrowego rozsądku, a potoczne doświadczenie („każdy bowiem przyzna...”) jest ostatecznym probierzem głoszonych *ex cathedra* prawideł. To jeden z tych fragmentów, które można by wybrać jako przykład płynnego przejścia między tym, jak Evans przedstawiała (a być może także postrzegała) samą siebie a kompetencjami jej narratorów. Jednocześnie to właśnie fragmenty takie jak ten pozwoliły narysować granicę, która ostatecznie poprowadzi krytykę literacką i profesjonalne studia nad literaturą ku wypracowaniu dwudziestowiecznych kategorii opisu instancji twórczych.

W przypominanym przez najważniejszych anglosaskich badaczy w dziewiętnastowiecznej fikcji retorycznych strategii (od Kathleen Tillotson, przez Waynea C. Booth’a aż po Wolfganga Isera) eseju Edwarda Dowdena, opublikowanym w 1877 roku, pojawia się znacząca, bo niezwykle wcześniej użyta kategoria „autora implikowanego”; dla mnie jednak bardziej interesujące od najczęściej cytowanego fragmentu tej pracy jest podejście krytyka do efektu, jaki „drugie ja” Eliot wywiera.

Stoi ono w pewnej odległości od tego pierwszego ja i różni się też odeń znacząco. Ukazuje nam osobę z mniejszą rezerwą, wolną od lokalnych, czasowych ograniczeń mowy a także milczenia; nie rozstrzyga o ludziach po ich ciele, jest czymś więcej niż zwyczajna jednostka; wypowiada sekrety, ale takie, które ludzie wszystkich wieków są w stanie wychwycić, podczas gdy ubezpiecza ją od tyłu wiarygodna historyczna pewność siebie wynikająca z impertynenckiej zdolności obserwacji i krytyki. To z tym drugim ja George Eliot, nie zaś z realną historyczną osobą mamy do czynienia. A gdy po zamknięciu jej książek patrzymy przed siebie oczami umysłu, oglądany przez nas spektakl ukazuje wielką naturę, która cierpiała, ale teraz już dotarła do celu, która była zdumiona, ale teraz odnalazła wskazówkę sobie potrzebną, stojącą przed nami nie bez widocznych na twarzy oznak walki i cierpienia ale jednocześnie stanowczą i tym samym w posiadaniu siły, która czyni mistrzostwo w kierowaniu swymi czynami możliwym. Walka jeszcze się nie skończyła, ból może powrócić, ale wiemy już, po której stronie leżeć będzie zwycięstwo.

Osobisty akcent w pisarstwie George Eliot nie koliduje z ich dramatyczną prawdziwością, wzmacnia tylko **siłę z którą chwytają one za serce i zdobywają umysł czytelnika**²⁴.

Poczucie władzy, jakie ma pisarz, jest w przestrzeni aksjologii wyznawanej przez Eliot i Lewesa w zasadniczy sposób ograniczone. Nie chodzi, jak pokazuje partner Evans w swej książce o sukcesie w literaturze, o to, by przeliczać wartość dzieła na ilość sprzedanych egzemplarzy, ale o to, by zdobywać uznanie umysłów wybitnych, współodczuwających z pisarzem.

²⁴E. Dowden, *Studies in Literature*, London 2013, s. 240-241. Podkreślenie w przekładzie moje – M.J.

To powaga uznania, jak pisze Lewes, jest prawdziwą nagrodą Literatury, miarą mocy, jaką dysponuje autor. Używane przez filozofa angielskie słowo *power* może być tłumaczone jako moc albo jako władza; w zależności od kontekstu wyraża ono potencjał pisarstwa, które, oparte na konkretnym systemie wartości, prowadzi do przemiany tych wybranych, którzy faktycznie poczuł zapach śmietanki unoszący się nad filiżanką doktora z Milby.

Zakończenie

Pierwszego stycznia 1873 roku, informując w swoim dzienniku o tym, że ósmy i ostatni tom *Middlemarch* ukazał się w grudniu dopiero co zakończonego roku, Eliot zaznaczała, że żadna z jej wcześniejszych książek nie była przyjęta z większym entuzjazmem. „Otrzymałam wiele ciepłych zapewnień o jej pozytywnym wpływie na poszczególne umysły [individual minds]”²⁵. Ten wpływ i radość płynąca z faktu jego poświadczenia to i dla Eliot, i – jak sama stwierdziła – również dla Lewesa, wybierającego, dodajmy, dla partnerki do czytania tylko przychylne recenzje, największa satysfakcja. Sama pisarka mówi o mile połączanej miłości własnej, ale też o znaczeniu, jakie ten rozwój jej duchowej egzystencji ma w walce z doganiającymi ją oznakami starości²⁶.

Michael Davies, komentujący w zakończeniu swej pionierskiej pracy *George Eliot and the Nineteenth-century Psychology*, wskazywał na jej wysoką świadomość sprawczej roli literatury i jednocześnie jej zdolności do tworzenia świata poza przestrzenią naukowych diagnoz. Robił to w kontekście rozważań Eliot nad formą w sztuce, które odnalezione wśród zapisków prywatnych mają dla badaczy twórczości pisarki status osobnego, niezwykle ważnego szkicu. Píše Davies:

Słowa Eliot są ciekawe jako medytacja o mocy umysłu, mocy, która może być przywołana i wykorzystana dzięki celowemu podstępowi w ramach tworzenia literatury. Jak zwykle jest tu świadoma ciągłego procesu „grupowania i asocjacji”, które konstytuują umysł, wybór frazy zaś wskazuje na wpływ tradycji asocjacionistycznej w psychologii na jej reprezentacje życia umysłowego i wiele modeli umysłu, które wykorzystywała²⁷.

Zależność dobieranych form od analiz psychologicznych Lewesa wymyka się w tym miejscu poza obręb prywatnej relacji, ukazując zasadę, która rządzi kształtowaniem się fundamentalnego dla powieści realistycznej konsensusu, o którym pisała Elisabeth Deeds Ermarth, wypracowania strategii obrazowania, która zdradzałaby mechanizmy uprawomocnienia takiego a nie innego sposobu reprezentacji²⁸. W tym kontekście wyraźny głos narratora w obu prezentowanych fragmentach prozy Eliot ma jako metakomentarz status głosu legislatora, który określa doraźne mechanizmy porozumienia adekwatne do prezentowanych aspektów rzeczywistości. Doświadczenie, które rządzi pierwszym tu przywoływanym fragmentem prozy Eliot i doświadczenie literackie zawarte we fragmencie drugim – oba ukazują istotność wspólnej, autorskiej i czytelnicznej relacji względem historii prywatnej i tradycji *sensu largo*

²⁵G. Eliot, *The Journals of George Eliot*, red. M. Harris, J. Johnson, Cambridge 1998, s. 142-143.

²⁶Tamże, s. 143.

²⁷M. Davies, *George Eliot and the Nineteenth-century Psychology: Exploring the Unmapped Country*, Aldershot 2006.

²⁸Zob. E.D. Ermarth, *Realism and Consensus in the English Novel. Time, Space, Narrative*, wyd. II, Edinburgh 1998, s. XIX i nast.

w imię możliwości komunikacji i wywierania wpływu (lub pobierania lekcji – w zależności od perspektywy). Chociaż zatem Woolf w swoim esej poświeconym Eliot pisze o tym samym rozchwianiu postawy twórczej, którą dostrzegał cytowany wcześniej Dowden, postawy, która sprawia, że „już nawet w jej wczesnych książkach spotykamy ślady owego udręczonego ducha, tej istoty wymagającej, wątpiącej i zawiedzionej, jaką była sama”²⁹, niemniej siła całego dzieła pisarki sprowadza czytelnika (z każdego stulecia) niezmiennie do roli ucznia rozpoznającego ukryte mechanizmy budowania się światopoglądu. Bo wszak, jak pokazywała Woolf, nie o nostalgiczne wskrzeszanie świata, który przeminął lub właśnie przemija w tych powieściach chodziło i chodzi:

Ale spróbujmy bez litości odprawić jej bohaterki i samą George Eliot zamknąć w granicach bukolicznego świata jej „najdalszej przeszłości”, a nie tylko umniejszyć jej wielkość, ale także pozbawimy ją właściwego smaku. O istnieniu tej wielkości nie wątpimy ani przez chwilę. Szerokość spojrzenia, wyraźne, z rozmachem rzucone główne kontury szkicu, czerstwość bijąca od jej wczesnych książek, dociekliwość i bogactwo refleksji w książkach późniejszych kuszą nas do tego, aby poświęcić im więcej czasu i rozwieść się aż poza zakreślone nam granice³⁰.

Quid erat demonstrandum, chciałbym mieć nadzieję.

²⁹V. Woolf, *George Eliot*, s. 188.

³⁰Tamże, s. 191.

SŁOWA KLUCZOWE:

poetyka powieści

REALIZM

ABSTRAKT:

Celem artykułu jest analiza wybranych wątków przemian w obrębie poetyki dziewiętnastowiecznej powieści, do których dochodzi pod wpływem rozwoju psychologii i innych nauk społecznych. Przypadek intelektualnej interakcji między George Eliot a Georgem Henrym Lewesem, partnerów tak w życiu, jak i w zainteresowaniach literackich, pozwala zaobserwować jak bliskie były ambicje realistycznych pisarzy oraz badaczy życia społecznego w zakresie odkrywania mechanizmów ludzkiej psychiki. *Sceny z życia duchownych* oraz *Miasteczko Middlemarch*, czytane z perspektywy Virginii Woolf, pełne są przykładów na to, w jaki sposób studia Lewesa wpłynęły na literackie projekty Eliot.

doświadczenie

modernizm

P S Y C H O L O G I A

NOTA O AUTORZE:

Marcin Jauksz – doktor, literaturoznawca i filmoznawca, adiunkt Zakładu Literatury Pozytywizmu i Młodej Polski w Instytucie Filologii Polskiej UAM; w 2010 roku obronił rozprawę doktorską *Krytyka dziewiętnastowiecznego rozumu. Źródła i konteksty „Pałuby” Karola Irzykowskiego* nagrodzoną w Konkursie im. Konrada i Marty Górskich w 2011 roku; interesuje się psychologizmem w prozie późnego wieku XIX i kształtującymi się wówczas zasadami kompozycji dzieła literackiego, ostatnio tropi też poetów zagubionych na „marginesach cywilizacji”. Stypendysta rządu francuskiego w latach 2008 – 2009; publikował m.in. w „Wiek XIX”, „Porównaniach”, „Lampie” i „Polonistyce”. |

Pisanie bez słów: poetyka kontekstów Błoka

Timothy Williams

Rozwód napełniał Danny'ego największym strachem, zawsze pojawiał się w jego myślach jako znak wymalowany czerwonymi literami, zakrytymi przez syczące jadowite węże [...]. Najokropniejsze było to, że wyczuwał, jak rozwód – słowo, pojęcie czy też coś, co mu się objawiało w momentach zrozumienia – chodzi po głowach własnym rodzicom, czasem mgliste i dość odległe, kiedy indziej gęste, ciemne i przerażające niczym deszczowa chmura.

Stephen King, *Lśnienie*, przeł. Zofia Zinserling

Lidia Ginzburg jest najprawdopodobniej najbardziej znana poza Rosją dzięki swojej książce *О психологической прозе* (O prozie psychologicznej, 1971), stanowiącej, według Borysa Gasparowa „ważny bodziec” dla „rozwoju semiotyki behawioralnej” [semiotics of behavior]¹. Ginzburg to jednak także autorka być może najważniejszej monografii poświęconej rosyjskiej poezji XIX i początku XX wieku, *О лирике* (O liryce, 1964). Rozdział piąty wspomnianej pozycji, *Наследие и открытия* (Dziedzictwo i odkrycia), badaczka poświęciła cyklowi poezji Aleksandra Błoka *Трилогия учеловечения* (трилогия вочеловечения) – tym sposobem zapoczątkowała renesans badań nad Błokiem. Rozważania Ginzburg zwiastowały wiele ważnych badań na temat poezji Błoka, np. opracowania Zary Minc i Dimitrija Maksimowa. Wnikliwe obserwacje Ginzburg miały zdecydowany wpływ na wybitnego amerykańskiego błokisty Davida Sloane'a, którego rozprawa *Aleksandr Blok and the Dynamics of the Lyric Cycle* (Aleksander Błok a dynamika cyklu poetyckiego, 1987) rozwijała w monumentalny sposób pewne wątki zawarte w spostrzeżeniach rosyjskiej badaczki. Ginzburg wywarła wpływ także na nowsze prace, jak *Соловьиный Ад* (*Pieśń słowikowa*) Siergieja Słobodniuka (2010), pozornie całkowicie oderwanej od sowieckich opracowań, a jednak sporo z nich czerpiącej. Książka badaczki pozostaje pod pewnymi względami wierna tradycyjnej narracji epoki radzieckiej dotyczącej

¹ B. Gasparov, *Introduction*, [w:] *The Semiotics of Russian Cultural History*, oprac. A.D. Nakhimovsky, A. Stone Nakhimovsky, Ithaca 1985, s. 19.

biografii Błoka i jego artystycznego rozwoju – przedstawia go jako dekadenta, który odnalazł nową religię w postaci rewolucji. Ginzburg odkryła jednak i pokazała niezwykle złożoność tekstów Błoka, a także ich spójność. Najważniejszym jej wkładem w badania nad Błokiem był opis, w jaki sposób poeta, wykorzystując narracyjne właściwości *Trylogii...*, umiejętnie wytwarza „pętle znaczeniowe”, to znaczy umieszcza ograniczoną liczbę słów w rozmaitych kontekstach. Dzięki wielokrotnej repetycji zyskują one coraz to nowsze znaczenia.

Życie Ginzburg to niezwykle ciekawy, acz spowity tajemnicą temat. Nieco światła na jej karierę badawczą rzucają pośmiertnie opublikowane dzienniki z lat 1925–1926. Opisują czas, kiedy jako młoda dziewczyna, studentka w Państwowym Instytucie Historii Sztuki przyjechała z Leningradu do Odessy i poznała wielkie postaci rosyjskiego formalizmu – Tynianowa i Eichenbauma. W jednym z fragmentów Ginzburg utyskuje na poezję XIX-wiecznego autora Afanazego Feta, w której widzi pewne porażki stylistyczne. Przywołuje dla kontrastu Błoka: „Jedynie Błok wiedział, jak pisać bez słów, w taki sposób, żeby nie były mu potrzebne żadne słowa. Ale tylko on!”².

Co to znaczy „pisać bez słów”? Można to zobrazować na przykładzie poezji Feta. Nadużywa on „ładnych” słów jak „diamenty” (бриллианты) czy „wiosna” (весна), zatem jak mówi Ginzburg – „Jeżeli wszystko jest wiosną, nic nią nie jest”³. Badaczka uparcie twierdząc, że pisanie bez słów jest możliwe, prawdopodobnie nawiązuje do *Romansów bez słów* Verlaine’a, który to tom miał wielki wpływ na Błoka. Akapit wcześniej pisze: „Nie rozumiem wierszy bez rymów i poezji bez słów (to odnośnie do naszego chleba powszedniego, akmeizmu)”. Akmeiści, pod przewodnictwem młodego poety Nikołaja Gumilowa, wystawili na próbę – przynajmniej w teorii – dekadenco-symbolistyczną niejednoznaczność i abstrakcję. Można tę sytuację przyrównać na gruncie angielskim i amerykańskim do rewolucji pióra zapoczątkowanej przez imaginistów: Pounda, Eliota, Doolittle (H.D.) i innych, którzy odrzucili rozwlekły, w najlepszym wypadku oniryczny, w najgorszym skrajnie niezrozumiały wiktoriański styl Tennysona i Swinburne’a. Stosunek Eliota do Swinburne’a był niejednoznaczny. Jego wypowiedź przypomina lustrzane (a zatem przeciwne) odbicie tego, co Ginzburg napisała o Błoku:

Zły poeta mieszka częściowo w świecie przedmiotów, a częściowo w świecie słów i nie jest w stanie ich ze sobą połączyć. Tylko geniusz pokroju Swinburne’a może na stałe mieszkać wyłącznie w świecie słów. [...] To, co oferuje, to ani obrazy, ani idee, ani muzyka, a ciekawa mieszanina zawierająca ślady wszystkich trzech składników. [...] Zdrowy język przedstawia przedmiot, jest tak blisko przedmiotu, że stają się ze sobą wzajemnie zidentyfikowane. W poezji Swinburne’a są ze sobą zidentyfikowane tylko w tym sensie, że tam przedmiot już przestał istnieć, bo znaczenie stało się ledwie halucynacją znaczenia, a wykorzeniony język przystosował się do niezależnej egzystencji ulotnego pokarmu⁴.

Fenomen twórczości Błoka, nazwany przez młodą Ginzburg „pisanie bez słów”, a przez starszą określony mianem „odkrycia”, Sloane nazywa „wędrującymi słowami”, co jest określeniem analogicznym do „niezależnej egzystencji ulotnego pokarmu”. Jak pisze Sloane:

² L. Ginzburg, *Записные книжки. Воспоминания. Эссе*, Sankt Petersburg 2011, s. 378.

³ Tamże, s. 377. Ginzburg cytuje Tyniatowa niedokładnie. Całe zdanie brzmi: “Но если все, решительно все назвать стеклом, а потом все, решительно все — сквозняком, — то от этого пострадают только стекло и сквозняк — они потеряют значение.” (Ale jeśli wszystko, zdecydowanie wszystko, nazywamy szkłem, a potem wszystko, zdecydowanie wszystko, przeciągiem, to od tego ponoszą stratę tylko szkło i przeciąg—tracą znaczenie.)

⁴ T.S. Eliot, *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*, New York 1921, s. 136.

[...] to przejście kontekstowego znaczenia pozwala na połączenie poezji Błoka w coś przypominającego „powieść wersową” i nadaje jego poezji właściwości mitu. Wszystkie te powracające symbole/motywy (na przykład drzwi, okno, miecz, gwiazdy) przewijają się przez cały dorobek poetycki [Błoka]. Te matryce zostają zasymilowane w każdym nowym tekście, w którym pojawia się obraz poetycki i są niezbędne do zdekodowania znaczenia. Zrozumienie poezji Błoka wymaga więc nieustannego spoglądania wstecz – to powtarzająca się odyseja do źródeł i pierwotnych symbolizacji tychże obrazów⁵.

W *Наследие и открытия* (*Dziedzictwie i odkryciu*) Ginzburg w swojej interpretacji wiersza *He уходит. Побудь со мною* (*Nie odchodź. Zostań tu ze mną*), opisuje go jako „esencję” trylogii w swojej pierwotnej formie. Odnajduje w nim ślady trzech tomów Błoka:

Warstwy symboli układają się tutaj następująco: księżyc w pełni, czerwone światło poranka, czerwony krąg, mgła [pierwsza zwrotka] reprezentują symbolikę *Wierszy o pięknej pani* [pierwsza książka Błoka]. Druga zwrotka przywołuje na myśl ponure krajobrazy i zagmatwaną symbolikę *Niespodziewanej radości* [drugiej książki]. Trzecia zwrotka zaś przywołuje topos „okropnego świata”, tak istotny dla jego ostatniego okresu twórczości⁶.

Ginzburg zwraca naszą uwagę na to, jak w kontekście kanonicznego wydania trzeciego tomu trylogii na tle wiersza *He уходит. Побудь со мною* funkcjonuje wcześniejszy wiersz *Осенний день* (*Jesienny dzień*); spoiwem jest „дым” (dym):

Semantyka słowa jest w tym wypadku bardzo złożona. Jest to oczywiście dym naszej ojczyzny, dym ogniska domowego i gorzki dym „niskich, biednych wsi” z „Jesiennego dnia” (motyw przewodni Matki Ojczyzny). Jednocześnie jest to dym cygańskiego ogniska – skojarzenie to potęguje motto zaczerpnięte z cygańskiej pieśni – motyw z Matki Ojczyzny przeplata się tutaj z kulturą romską, która dla Błoka nie tylko przedstawiała żywioł zmysłowy, ale była dla niego w centrum rosyjskiego dziedzictwa kulturowego⁷.

Przykład ten obrazuje to, co inna badaczka nazywa „wewnętrzną sprzecznością” semantyki Błoka⁸. Inny może stanowić użycie przez Błoka przymiotnika „непонятный” (niezrozumiały), które znaczeniowo ewoluowało z czasem, i które jednocześnie obrazuje ewolucję Błoka jako poety. W jego wczesnej poezji słowo to funkcjonuje w konwencjonalnym (romantycznym) znaczeniu, zatem kojarzone jest z tajemnicą i niepokojem:

Жутко выйти на дорогу:

Непонятная тревога

Под луной царит.

[Dziwnie jest na drodze: w świetle księżycy rządzi niezrozumiały lęk] [przeł. K.I.]

Полный месяц встал над лугом [*Księżyc w pełni nad łąką*], 1898

⁵ D. Sloane, *Aleksandr Blok and the Dynamics of the Lyric Cycle*, Columbus 1987, s. 128.

⁶ L. Ginzburg, *О лирике*, Leningrad 1964, s. 310. (Jw. – łacinka i cyrylica oraz następne tego typu tytuły)

⁷ Tamże, s. 311.

⁸ D.M. Potsepnyu, *Проза А. Блока: Стилистические проблемы*, Leningrad 1976, s. 134; cyt. za D. Sloane, *Aleksandr Blok...*, s. 158.

Кто поймет, измерит оком,
Что́ за этой синей далью?
Лишь мечтанье о далеком
С непонятною печалью...

[Któż zdoła uchwycić lub swym okiem zmierzyć, co kryje się za czarno-niebieską dalą? Tylko sen o tym, co jest daleko wraz z niezrozumiałym smutkiem.] [przeł. K.I.]

Ярким солнцем, синей далью [Na jasne słońce, na granatową dal], 1900

Błok posługuje się skróconą formą przymiotnika „непонятен / непонятна”, co było rzadkie we wczesnej twórczości. W poniższym przykładzie używa go w negatywnym znaczeniu:

Мне странен холод здешних стен
И непонятна жизни бедность.

Dziwne zdają mi się te zimne mury / I życia tego ubóstwo jest dla mnie niezrozumiałe. [przeł. K.I.]

Брожу в стенах монастыря [Spaceruję za klasztornymi murami], 1902

Quasi-pejoratywne użycie przymiotnika „niezrozumiały” – czy to w krótkim, czy w długim wariantcie, pojawia się także w późniejszych wierszach, szczególnie w *Песнь Ада* (*Pieśń piekielna*, 1909), niosąc ze sobą ambiwalencję i wątpliwości: „И я смотрю с волнением непонятным” (I patrzę niezrozumiale podekscytowany), „не кляни повествований [...] / О том, как длился непонятный сон” (nie przeklinaj moich opowieści / o tym, jak przeminął niezrozumiały sen). „Stabilne” znaczenie współgra tutaj czy też miesza się ze zgoła innym, pozytywnym wartościowaniem, które podmiot liryczny Błoka przypisuje „niezrozumieniu”, gdy kojarzy je z dzieciństwem i „pierwszą miłością”, swoją niezmierną i zacofaną ojczyzną, życiem samym w sobie czy kobietami, uosabiającymi powyższe tropy. Innymi słowy, ze zwodniczą i natrętnie nęcącą nieprzezroczystością (co widać, być może, jeszcze bardziej w różnych słowach, które występują jako odpowiedniki w tłumaczeniach – poniżej pogrubione przeze mnie).

Но верю – не пройдет бесследно
Всё, что так страстно я любил,
Весь трепет этой жизни бедной,
Весь этот непонятный пыл!

[Lecz wierzę – przetrwa zapomnienie / Wszystko, com kochał tak namiętnie, / tego biednego życia drzenie / I te porywy **niepojęte**].

Всё это было, было, было [A wszystko to było, było, było], 1909, przeł. J. Waczków

Этот голос – он твой, и его непонятному звуку
Жизнь и горе отдам,

[Ja poznaję twój głos – za **dalekie** te dźwięki / Życie oddam, i żal, i skargi]

Приближается звук. Покорна щемящему звуку [Oto zbliża się dźwięk. Zniewolone szarpiącym tym dźwiękiem], 1912, przeł. Irena Piotrowska.

Только ль страшный простор пред очами,
 Непонятная ширь без конца? |
 [Tyś to, przestwór straszny przed oczami / **niepojęty**, bezkresny obszarze?]

Новая Америка [Nowa Ameryka], 1913, przeł. Anna Kamieńska

Как день, светла, но непонятна,
 Вся – явь, но – как обрывок сна,
 [Jak dzień jaskrawa, lecz **niezrozumiała**,
 Niby dzień rozjarzony, lecz niby we śnie] [przeł. K.I.]

Как день, светла, но непонятна, 1914

Z wierszy tych wyłania się niezwyklej pejzaż zbudowany ze słów denotujących „niezrozumienie”. W swojej mniej dojrzałej twórczości poeta posługuje się nimi, by ogólnie zasugerować pewną „atmosferę”. Następnie nadaje im ciężaru poprzez regularne (wręcz częste) powtarzanie, co prowadzi do nagromadzenia kontekstów i osadza w sferze znaczeń. Podobny proces odzyskiwania znaczeń zachodzi w wypadku przymiotnika „пустой / пустая” (pusty). W tym wypadku sens przemieszcza się z konwencjonalnego poczucia nicości, konotacji pewnego braku, ku bardziej ambiwalentnemu i dynamicznemu znaczeniu:

Видишь, прорезал эфир бестелесный
 Свет ее бледный, бездушный, пустой?
 [Czy widzisz jak bezcielesny eter przeciął [księżycowe] blade, bezduszne, puste światło?]

Моей матери [Do mojej matki], 1898

Всегда бесплодная равнина,
 Пустая, как мечта моя!
 [I zawsze bezpłodna przestrzeń, pusta jak mój sen!]

Какая дивная картина [Co za piękny obraz], 1909

То над степью пустой загорелась
 Мне Америки новой звезда!
 [To już gwiazda Ameryki nowej zabłysnęła nad stepem **przez mrok**.]
 przeł. Jerzy Łobodowski

Новая Америка [Nowa Ameryka], 1913

Страстная, безбожная, пустая,
 Незабвенная, прости меня!
 [Żarliwa, bezbożna, ty, któraś pusta, któraś niezapomniana, wybacz mi!] [przeł. K.I.]

Перед судом [Przed sądem], 1915

Zara Minc, zainspirowana Ginzburg, czy też przez ten sam *zeitgeist*, który zainspirował Ginzburg, postanowiła szczegółowo zbadać w swojej czterotomowej książce *Лирика Александра Блока* (1965–1975), jak Błok na różne sposoby używa słowa „огонь” (ogień). Rzeczywiście, w świetle wspomnianej wcześniej „wewnętrznej sprzeczności”, wydaje się, że warto spojrzeć na pracę Błoka przez pryzmat eseju Freuda o słowach pierwotnych. Jednakże, wczesna poezja Błoka bardzo opornie poddaje się analizie, a nawet odczytaniu. Jak zauważył Sloane, w pierwszym tomie „Obecność muzy Błoka, Pięknej Pani ma w sobie coś z muzyczności, ponieważ porozumiewa się z poetą bez słów (czy raczej na poziomie protowerbalnym)”⁹.

Wkład Ginzburg w badania nad Błokiem ma jeszcze jeden wymiar, który wiąże się z jej pracą nad XIX-wieczną prozą rosyjską. Mam na myśli jej pracę poświęconą podmiotowi lirycznemu w *Наследие и открытия*. Pokazawszy wcześniej, jak rosyjscy poeci okresu romantyzmu wprowadzili swoistą biograficzną narrację do swojej poezji, wyjaśnia funkcjonowanie późnego dorobku poety w „dynamicznej wewnętrznej relacji z dziedzictwem klasycznym oraz przejawami transfiguracji tradycji w świecie Błoka”¹⁰. Niejako paradoksalnie dowodzi, że spajanie triadycznej narracji, łączenie wszystkich wierszy w „powieść wersową”, uwzględniając ewolucję podmiotu lirycznego, przechodzącego od niebiańskiej tezy, przez piekielną antytezę, by osiągnąć ziemską syntezę, pozwoliło Błokowi pisać wiersze, które kumulują w sobie tę ewolucję. To dzięki posługiwaniu się „wyświechtanymi” (стертые), kliszami, wywodzącymi się z poprzedniej tradycji literackiej, obrazy poetyckie zostają odkryte na nowo, dzięki sile znanego już podmiotu:

Element rosyjskiej poezji okresu romantyzmu zostaje zachowany u Błoka do końca, lecz jest transformowany przez coraz głębiej nakładające się na siebie i podlegające transfiguracji warstwy semantyczne [...]. Los poety, jego oblicze, a raczej oblicza powielają się teraz, łączą się w jedno. Ta spuścizna lirycznej materii wyraźnie daje się poznać jako medium osadzania Błokińskich znaczeń [...]¹¹.

Ginzburg twierdzi, że w słynnym wierszu *О доблестях, о подвигах, о славе* (*O męstwie, bohaterstwie i sławie*, 1909), podobnie jak w *Как свершилось, как случилось?* (*Jak to się stało, jak do tego doszło?* 1912), Błok zawarł mikrokosmos całej trylogii – w pojedynczym utworze¹². Oczywiście jest to możliwe tylko dzięki pośrednim i bezpośrednim odniesieniom do Dantego, Petrarke oraz dzięki motywowi miłości niebiańskiej (przeniesionemu w charakterystyczne realia rosyjskiego średniowiecza), obecnym w całej trylogii. To, że Dante nazywa swój poemat „komedią”, miało na celu podkreślenie jego filozoficznych fundamentów, pokazanie odrodzenia naturalnej niewinności (pozostającej w zależności z personalną winą) poprzez personifikację. *Trylogia...* Błoka jest bezmiernie tragiczna. Poeta portretuje i winę, i niewinność jako pierwiastki personalne oraz przyrodzone. Niemniej jednak, tak samo jak *Boska komedia*, *Trylogia ucłowieczenia* jest śladem nie tylko pojedynczej wędrówki, przedstawia nie tylko „empiryczną dolę” Błoka, ale dolę całej ówczesnej epoki, uwięzionej pomiędzy feudalizmem a nowoczesnością¹³.

przekład z języka angielskiego: Karolina Ignaczak

⁹ D. Sloane, *Aleksandr Blok...*, s. 159.

¹⁰ L. Ginzburg, *О лирике*, s. 311.

¹¹ Tamże, s. 313.

¹² Tamże, s. 278, 313.

¹³ Tamże, s. 271.

SŁOWA KLUCZOWE:

s y m b o l i z m

POEZJA

poetyka kontekstów

Algernon Swinburne

ABSTRAKT:

Artykuł przedstawia wkład Lidii Ginzburg w badania nad poezją Aleksandra Błoka, opisuje kontekst tego wkładu w „błokistycę” radzieckiej i rosyjskiej oraz na Zachodzie. Zwracając uwagę na fakt, że Ginzburg bardziej słynie ze swojej przełomowej monografii o dziewiętnastowiecznej prozie niż z badań nad poezją, autor streszcza jej w równym mierze przełomową, co wnikliwą teorię mechanizmu twórczości poetyckiej Błoka, w której powtarzanie kluczowych słów w stopniowo przekształcającym się kontekście tworzy potencjalnie nieskończony łańcuch wzajemnie powiązanych ze sobą znaczeń. Autor uwzględnia również niektóre możliwe porównywalne zjawiska w tradycji poezji anglojęzycznej, zaznaczając tym samym ewentualne ścieżki dla komparatystycznych badań w przyszłości.

wędrujące słowa

modernizm

ALEKSANDR BŁOK

Lidia Ginzburg

NOTA O AUTORZE:

Timothy Dwight Williams - ur. 1973, skończył studia doktorskie na Wydziale Języków Słowiańskich w Columbia University (USA) w roku 2015. Napisał pracę o liryce miłosnej Błoka i Gumilowa. Aktualnie jest zatrudniony w trybie zdalnym na uczelni CUNY (City University of New York) w Dominican Studies Institute, pracuje jednocześnie jako tłumacz z języków rosyjskiego i z polskiego na angielski, specjalizując się w problematyce literackiej i filozoficznej. Jego tłumaczenia pojawiły się na łamach m. in. czasopism „Czas Kultury”, „Stasis” oraz „Crisis and Critique”; regularnie tłumaczy dla petersburskiego zespołu artystyczno-politycznego „Chto Delat?” oraz dla znanej artystki Natalii „Gluklii” Pershiny-Yakimanskiej. W tej chwili tłumaczy monografię Piotra Śniedziewskiego pt. „Melancholijne spojrzenie”. Nie przestaje badać twórczości Błoka.

Poznanie

w *Poetyce* Arystotelesa

Malcolm Heath

Ukończenie tego artykułu było możliwe dzięki grantowi w ramach programu Arts and Humanities Council's Research Leave (numer grantu: AH/D501210/1) oraz dodatkowej pomocy Uniwersytetu w Leeds. Seminaria w Nottingham, Leeds i Royal Holloway dały możliwość wypróbowania części materiału. Dziękuję uczestnikom za komentarze i zachętę. Dziękuję również anonimowemu recenzentowi czasopisma, którego obserwacje pomogły mi doprecyzować myślenie w wielu punktach.

Niniejszy artykuł bada poglądy Arystotelesa na wymagania poznawcze, jakie poezja stawia przed twórcami i odbiorcami. Analiza nie będzie skupiała się wyłącznie na poznaniu w zawężonym sensie racjonalnego wnioskowania czy wglądu. Arystoteles uważa percepcję za formę poznania (*gnôsis*)¹ i ja sam używam tego terminu w podobnie włączający sposób. Ludzie są *racjonalnymi zwierzętami*; ich racjonalność jest nierozdzielnie związana z ucieleśnionymi zdolnościami percepcyjnymi, które współdzielą (w mniejszym lub większym stopniu) z innymi zwierzętami². Jest oczywiste, że zrozumienie poezji ma podstawę percepcyjną; ktoś współczesny Arystotelesowi, kto byłby niewidomy i niesłyszący, nie miałby żadnego poznawczego dostępu do poezji. Byłoby jednak błędem zakładać, że percepcja stanowi tylko nagi interfejs tekstów czy wykonania poezji, pozostawiając całą znaczącą pracę poznawczą intelektowi. Arystoteles rozumie władze percepcyjne w sposób bogatszy, a wzajemna zależność różnych poziomów ludzkich zdolności poznawczych w tworzeniu i recepcji poezji nie wydaje się prosta. Pierwsza część artykułu daje wstępny zarys poglądów Arystotelesa na temat percepcji, rozumu i ich wzajemnych relacji. Kolejne części rozważają implikacje Arystotelesowskiej psychologii poznawczej dla jego poglądów na naturę poetyckiej *technê*; rolę racjonalnego wnioskowania w reakcji na naśladowanie oraz porównanie historii i poezji wraz z rolą, jaką w poezji odgrywają uniwersalność i iluzja.

¹ *An. wtóre* 2.19, 99b37-9; *O pamięci* 1, 450a9-12; *O rodzeniu* 1.23, 731a33n.; *Met.* 1.1, 981b11n. Warto również zauważyć różnicę między tym, co jest bardziej *gnôrimos* dla nas (postrzegalne) i bardziej *gnôrimos* samo w sobie (poznawalne rozumem). *An. wtóre* 1.2, 71b33-72a5; *Fiz.* 1.1, 184a16-26; 1.5, 189a5-8. [Tłumacząc pojęcia i fragmenty dzieł Arystotelesa, tam, gdzie to możliwe, posługujemy się wydaniem *Dzieł wszystkich*, które ukazały się w wydawnictwie PWN (skrótty tytułów zgodnie z zasadami przyjętymi w tymże wydaniu). Odstępstwa od reguły odnotowujemy w przypisach. Przyp. tłum.]

² Intelekt (*nous*) myśli za pomocą *phantasmata* (*O duszy* 1.1, 403a8-10; 3.7, 431a14-17, 431b2; 3.8, 432a7-14), a u podstaw procesów rozumowania opartego na wnioskowaniu tkwi „wprawiająca w ruch” albo „nacechowana rozważą” *phantasia* (*O duszy* 3.10, 433b29; 3.11, 434a5-10). *Phantasia* to funkcja ucieleśnionej zdolności percepcyjnej (zob. §1 poniżej), więc, choć intelekt nie jest ucieleśniony (*O duszy* 2.2, 413b24-29; 3.4, 429a10-29), sposób, w jaki ludzie się nim posługują, zależy od ich ucieleśnionych możliwości percepcyjnych.

1. Arystotelesowskie poznanie

Bogactwo Arystotelesowskiego pojęcia percepcji jest zakorzenione w jego perspektywie zoologicznej. Zwierzę jest żywym organizmem, który może się poruszać i ma percepcję zmysłową. Te dwa fakty są ze sobą powiązane: biologiczną funkcją percepcji jest kierowanie interakcjami ze środowiskiem w sposób, który sprzyja przetrwaniu i dobrostanowi³. Arystoteles zdawał sobie sprawę, że wiele zwierząt wchodzi w interakcje ze środowiskiem na wyszukane i zależne od potrzeb sposoby; posuwa się nawet do określenia niektórych zwierząt jako bystrych czy inteligentnych⁴. Jednak ponieważ Arystoteles zaprzecza jakoby nie-ludzkie zwierzęta miały zdolność rozumowania, inteligencja owa jest zaledwie analogiczna wobec ludzkiej racjonalności (*Zoologia* 8.1, 588a28-31). Jest ona całkowicie oparta na zdolnościach percepcyjnych zwierząt. Arystoteles musi zatem zaproponować opis percepcji, który byłby wystarczająco bogaty, by wyjaśnić inteligencję przejawiającą się w zachowaniach zwierząt.

Niektóre rzeczy mogą być postrzegane tylko za pośrednictwem jednego zmysłu: na przykład kolor jest przedmiotem percepcji, który jest właściwy dla wzroku. Kształt natomiast może być postrzegany za pośrednictwem wzroku lub dotyku; kształt jest przedmiotem percepcji, który jest wspólny dla tych dwóch modalności zmysłowych (*O duszy* 2.6, 418a7-20). Charakterystyka percepcji, która ograniczałaby się do właściwych i wspólnych przedmiotów percepcji nie miałaby wystarczającej mocy wyjaśniającej, ponieważ kolory, kształty i dźwięki jako takie nie motywują zachowań zwierząt. Pomyślmy jednak o lwie, który słyszy ryk wołu: odbiera dźwięk; dostrzega również obiad. W terminologii Arystotelesa wół jako obiad jest postrzegany *przypadłościowo* (*O duszy* 2.6, 418a20-24; *Et. nik.* 3.10, 1118a16-23). Lwa motywuje nie tyle sama percepcja dźwięku, ile przypadłościowa percepcja obiadu⁵.

Percepcja pozwala na rozróżnienie: umożliwia zwierzętom odróżnienie jednego rodzaju rzeczy od innego, tak jak w przypadku lwa, który jest w stanie odróżnić potencjalną ofiarę od potencjalnej partnerki. Jak sugeruje ten przykład, percepcja również pozwala na oszacowanie: odnosi rzeczy do celów zwierząt⁶. Lew postrzega obiad i jest zadowolony (*Et. nik.* 3.10, 1118a20-22). Wół dostrzega biesiadnika i czuje się zaniepokojony. Te przyjemne lub budzące niepokój postrzeżenia wbudowały w nich motywacje do odpowiedniej reakcji: pogoni lub ucieczki. Percepcja może wyjaśnić zwierzęcy ruch właśnie dlatego, że jest powiązana z pożądaniem: władza zmysłowa pociąga

³ *O duszy* 3.12, 434b11-27; 3.13, 435b19-25; *O zmysłach* 1, 436b10-437a3. Nawet zwierzęta osiadłe potrzebują, w stopniu minimalnym, zmysłu dotyku, żeby właściwie reagować na bezpośredni kontakt. *O duszy* 3.12, 434b11-18; por. np. *Zoologia* 1.1, 487b9-11 (gąbki).

⁴ Np. *Zoologia* 9.7, 612b18-31; 9.5, 611a15-30; 9.10, 614b18-30; 9.39, 623a7-26; 9.46, 630b18-21. Odpowiednie odwołania zostały poręcznie zestawione w pracy Colesa (1997), 320-3; zob. też Foster (1997). Podobnie Karol Darwin przypisywał inteligencję dżdżownicom, biorąc pod uwagę fakt, że kopiąc wejścia do korytarzy, dostosowują swoje zachowania: Darwin (1881), 64-98; omówienie w: Crist (2002).

⁵ Cashdollar (1973). W *O duszy* 2.6, 418a20-4 podanym przez Arystotelesa przykładem przypadłościowego przedmiotu poznania jest „syn Diareasa”. Arystoteles doceniłby wyniki eksperymentów wykorzystujących nagrania przytoczonych przez Cheney i Seyfartha (1980): słysząc wołanie o pomoc konkretnego młodego, kotawce sawannowe spoglądają w kierunku jego matki. W terminach Arystotelesa słyszą dźwięk i przypadłościowo postrzegają potomstwo konkretnej matki, oczekują więc reakcji z jej strony.

⁶ Biorąc pod uwagę wspólne biologiczne ukierunkowanie, nie jest przypadkiem, że przykład podany przez Arystotelesa przywołuje na myśl pojęcie „afordancji” z ekologicznej teorii percepcji Gibsona. Zob. Gibson (1979), 127-43 (np. 128: „Inne zwierzęta utrzymują [afford] przede wszystkim bogaty i złożony zestaw interakcji, seksualnych, drapieżnych, opiekuńczych, walki, zabawy, współpracy, komunikacji”). Por. Reed (1989); Gibson, Pick (2000).

za sobą władzę pożądaną (*O duszy* 2.2, 413b21-4; 2.3, 414b1-7). Władza pożądana nie jest jednak tak naprawdę odrębna od władzy spostrzegawczej (*O duszy* 3.7, 431a10-14)⁷.

Dostrzeżenie przez Iwa potencjalnego obiadu nadal będzie kierowało jego ruchami od momentu usłyszenia ryku wołu do chwili jego pojawienia się w zasięgu wzroku. Percepcja zostawia bowiem w zwierzęciu ślady, które Arystoteles nazywa *phantasmata*, „obrazy” (*O duszy* 3.3, 428b30-9a6)⁸. Władza nazywana *phantasia* jest tym samym, co władza zmysłowa (*O marzeniach* 1, 459a14-22); zatem zasięg zdolności percepcyjnej wykracza poza to, co jest postrzegane w danym momencie. *Phantasia* dostarcza różnorodnym procesom psychologicznym informacji percepcyjnych, które zwierzę zgromadziło (i częstokroć zmodyfikowało). Oczywiście i ważnym przykładem roli *phantasia* jest pamięć (*O pamięci* 1, 449b30-451a17). Więc to po części dzięki *phantasia* wiewiórki potrafią odnaleźć orzechy, które ukryły⁹.

Gromadzenie i odnajdywanie orzechów to stały wzorzec zachowania wiewiórek. Ale niektóre zwierzęta mają większe zdolności adaptacyjne; mogą *uczyć się* na podstawie zgromadzonych wcześniej spostrzeżeń w głębszym sensie, to znaczy, repertuar ich zachowań jest modyfikowany przez doświadczenie (*empeiria*). Fakt, że zwierzęta mogą się uczyć od ludzi albo przedstawicieli własnego gatunku stanowi ilustrację tej adaptacyjności (*Zoologia* 9.1, 608a17-21; 9.3, 610b33f.; 9.7, 612b31; 9.15, 616b11; 9.46, 630b20; *O częśc. zw.* 2.17, 660b1). Doświadczenie, forma poznania (*gnôsis*: *Met.* 1.1, 981a15f.), która powstaje z połączenia wielu wspomnień (*An. wtóre* 2.19, 100a3-6; *Met.* 1.1, 980a27-981a1), jest w teorii Arystotelesa końcowym czynnikiem wyjaśniającym systemu percepcyjnego¹⁰.

Percepcja przypadłościowa, *phantasia* i doświadczenie są zdolnościami percepcyjnie zapośredniczonymi i nie zależą od rozumu; są w różnym stopniu dostępne nie-ludzkim zwierzętom¹¹. Są również dostępne ludziom. Władza rozumowania zdecydowanie odróżnia ludzi od innych zwierząt, ale ludzkie poznanie się do niej nie ogranicza. Arystoteles podkreśla, że u ludzi repertuar zachowań jest znacznie bardziej otwarty na modyfikacje na skutek nawyku niż u innych zwierząt; doświadczenie ma odpowiednio większą moc wyjaśniającą w przypadku ludzi (*Met.* 1.1, 980b26f.; por. *Polit.* 7.13, 1332a38-b11). Dojrzałe ludzie mają zatem ugruntowane na percepcji zdolności, które pod względem stopnia odróżniają się od tych posiadanych przez inne zwierzęta¹², jak również zdecydowanie wyróżniającą władzę racjonalności. Rozum nie wypiera tych współdzielonych uzdolnień, lecz zwiększa je, wchodzi z nimi w interakcje i częściowo je przekształca¹³.

⁷ Whiting (2002).

⁸ Osborne (2000); Lorenz (2006), 113-201.

⁹ Wiewiórki nie są w pełni uzależnione od pamięci: oportunistycznie wykorzystują kryjówki znalezione dzięki sygnałom percepcyjnym (zwłaszcza węchowym). Są jednak dowody na to, że ważna jest również zdolność do zapamiętywania miejsc, w których ukryły jedzenie: Jacobs, Liman (1991); Devenport, Luna, Devenport (2000).

¹⁰ LaBarge (2006); Gregorić, Grgić (2006).

¹¹ Niektórzy uważają, że *empeiria* nie jest właściwa nie-ludzkim zwierzętom, np. Tsitsiridis (2005, 441): „staje się całkowicie jasne, że *empeiria* odnosi się wyłącznie do ludzi, a nie do żadnych innych gatunków”. Ale Arystoteles w *Met.* 1.1 980b26d. wyraźnie przypisuje *empeiria* niektórym zwierzętom (choć, w porównaniu z ludźmi, w niewielkim stopniu). Zob. też. LaBarge (2006), 27 n.3.

¹² Ludzie nie zawsze są nadrzędni w tym porównaniu: *O duszy* 2.9, 421a7-16; *O rodzeniu* 5.2, 781b17d.

¹³ Najbardziej oczywiste przekształcenie polega na tym, że u ludzi nieracjonalna część duszy jest również w pewnym sensie racjonalna, ponieważ uczestniczy w rozumie (*Et. nik.* 1.13, 11-2b30-3a2; *Et. eud.* 2.1, 1219b26-32). Zobacz też przypis 19.

Arystoteles odróżnia percepcję od racjonalnego rozumienia (*epistēmē*), odnosząc tę pierwszą do rzeczy jednostkowych, a tę drugą do ogólnych (*An. wtóre* 1.31, 87b28-88a7; *Fiz.* 1.5, 189a5-8; *O duszy* 2.5, 417b21-3). Podobne, nie mniej istotnym rozróżnieniem jest rozróżnienie na „że” (*to hoti*) i „dlaczego” (*to dihoti, to dia ti*). „Że” jest dziedziną dających się zaobserwować faktów, które są dostępne percepcji; „dlaczego” to zrozumiałość faktów [intelligibility of the facts] (*An. wtóre* 1.2, 71b9-16; 1.13, 79a2-6). Ludzie dzielą z innymi zwierzętami zdolność do percepcyjnego poznania rzeczy szczegółowych i „że”, ale zdolność rozumienia tego, co ogólne i „dlaczego” zależy od rozumu i w ten sposób daje ludziom szczególny rodzaj poznawczego dostępu do świata¹⁴.

Jedną z konsekwencji zdolności do pojmowania „dlaczego” i rzeczy ogólnych jest to, że ludzie potrafią podjąć rozumowanie oparte na wnioskowaniu (*sylogismos*). Podczas gdy inne zwierzęta są uzależnione od spontanicznych wyników interakcji *phantasmata*, ludzie mogą przekształcać *phantasmata* w procesie ukierunkowanego badania (*zêtêsis*: *Et. nik.* 3.3, 1112b20-23; 6.9, 1142a31-b2, b13-15; *O pamięci* 2, 453a9-14; *Fiz.* 2.8, 199a20f.). Na przykład, niektóre nie-ludzkie zwierzęta mają pamięć: ślady przeszłych spostrzeżeń zachowały się w nich, mogą się przypomnieć i wpłynąć na ich zachowanie. Ale to przypominanie jest mimowolne: zwierzę jest bierne. Ludzie natomiast potrafią pamiętać w sensie czynnego przywoływania czegoś. Tylko ludzie mogą to zrobić, ponieważ wiąże się to z procesem wnioskowania (*O pamięci* 2, 453a4-13; *Zoologia* 1.1, 488b24-6). Podobnie, tylko ludzie są zdolni do rozważania, w którym agens wnioskuje od celu do działań koniecznych do tego, by go osiągnąć (*ta pros ta telê*: *Et. nik.* 3.3, 1112b11-15, 33d.). Ponieważ cel jest „dlaczego” działania, w sensie jego przyczyny celowej, jest to forma wnioskowania przyczynowego. Nie-ludzkie zwierzęta i ludzkie dzieci nie rozumieją przyczyn (tzn. nie mają rozumienia „dlaczego”), a ponieważ nie potrafią przeprowadzić wnioskowania przyczynowego, nie potrafią rozważać (*Et. eud.* 2.10, 1226b21-29).

Uderzającą paralelę z podziałem Arystotelesa na „że” i „dlaczego” można znaleźć we współczesnej psychologii porównawczej. Pewien wybitny prymatolog twierdzi, że zdolność do „rozumienia *dlaczego* zdarzenia wydarzają się w taki a nie inny sposób” jest wyłączną cechą ludzi i nie występuje nawet u innych naczelnych¹⁵. Jest to stanowisko kontrowersyjne; badacze zajmujący się szympanсами żyjącymi w naturalnym środowisku wyciągają zwykle bardziej wspaniałomyślne wnioski na temat ich zdolności poznawczych, tak dalece, że posuwają się aż do mówienia o rozumieniu przyczynowości¹⁶. Arystoteles wzdragałby się przed tym: mówienie o *rozumieniu* przyczynowości sugeruje rozumienie „dlaczego”. Jednak do pewnego stopnia sympatyzowałby ze wspaniałomyśl-

¹⁴Natura związku między „dlaczego” i tym, co uniwersalne, zob. przypis 43. Warto zauważyć, że choć Arystoteles zwykle używa *epistēmē* w tym ograniczonym znaczeniu, jego terminologia jest (jak zawsze) elastyczna: w *Et. nik.* 1147b15-17 mowa o percepcyjnej *epistēmē* (αἰσθητικὴ ἐπιστήμη), jak również o *epistēmē* w ścisłym sensie (ἡ κυρίως ἐπιστήμη); w *An. wtóre* 1.12, 78a22-8 mowa o *epistēmē* „że” i „dlaczego”.

¹⁵Povinelli (2000), 339: „taka specjalizacja mogła sprawić, że gatunek ludzki znalazł się w sytuacji konstruowania wyjaśnień, dlaczego robimy to, co robimy (i inni robią to, co robią) i dlaczego świat działa tak, jak działa – co nie jest umiejętnością dostępną innym gatunkom”. Por. Tomasello, Call (1997, 389): „Nasza hipoteza zakłada, że nie-ludzkie naczelne rozumieją relacje przyczynowe tylko w ten sposób, że jedno zewnętrzne wydarzenie na ogół prowadzi do innego (wydarzenia są postrzegane jako uporządkowane, a zatem dające się przewidzieć), ale nie rozumieją, dlaczego tak się dzieje”.

¹⁶Boesch i Boesch-Achermann (1999, 233): „rozumienie przyczyny i skutku pozwala szympansom mentalnie antycypować działania i wybierać narzędzia dostosowane do konkretnych celów. Rozumienie związku przyczynowego to zdolność rozumienia dynamicznych relacji między obiektami, kiedy wpływają na nie siły zewnętrzne”. Ogólny zarys debaty, zob. Gómez (2004, 94-123).

nym obrazem zwierzęcych możliwości poznawczych, jaki mają badacze terenowi: wspominaliśmy już o jego szacunku dla zwierzęcej inteligencji. Nie chodzi mu o to, że nie-ludzkie zwierzęta są poznawczo prymitywne, bo nie mają rozumu, ale że imponujący poziom poznawczego wyszukania jest możliwy nawet bez udziału rozumu. Percepcja i nawyk wystarczają, by podtrzymać bardzo bogate, skomplikowane wzorce zachowań u nie-ludzkich zwierząt. Jak się przekonamy, percepcja i nawyk wystarczają, by podtrzymać bardzo bogate wzorce zachowań również u ludzi. Rozum znacznie zwiększa poznawczy zasięg człowieka, ale nawet ludzie mogą zejść daleko, opierając się na percepcji i efekcie jej nawarstwiania, czyli doświadczeniu.

Zdolność rozumowania to atrybut boski (*O częśc. zw.* 4.10, 686a27-9; *Et. nik.* 10.7, 1177a13-1b). Ale rzeczywisty sposób posługiwania się racjonalnością jest w wielu przypadkach całkowicie trywialny. Wyobraźmy sobie człowieka i zwierzę laboratoryjne pracujących z tym samym urządzeniem doświadczalnym. Oboje odkrywają, metodą prób i błędów, że pociągnięcie za dźwignię daje jedzenie; a zatem oboje pociągną za nią, kiedy będą głodni. Człowiek może przeprowadzić prostą formę rozważań: chcę zaspokoić głód, pociągnięcie dźwigni daje jedzenie, więc to zrobię. Zwierzę natomiast osiąga ten sam rezultat bez racjonalnego rozumienia; jego zachowanie jest według Arystotelesa wiedzione przyjemnym oczekiwaniem jedzenia, które doświadczenie powiązało z pociągnięciem dźwigni. Zatem w swych najprostszych przejawach behawioralny wynik ludzkiego rozumowania i zwierzęcych reakcji opartych na percepcji może być identyczny¹⁷. Rozumowanie nie jest samo w sobie intelektualnie wymagające: każdy człowiek, który rozpoczyna przemyślane działanie, przeprowadził rozumowanie dotyczące „jak”. Ludzka zdolność do racjonalności może odpowiadać za wielką głębię myśli, ale jest również do dyspozycji osób najmniej filozofujących (*Poet.* 4, 1448b13-15).

Człowiek w urządzeniu doświadczalnym nie musi mieć potrzeby rozważania: w tak prostej sytuacji może działać, by osiągnąć swój cel tak samo bezrefleksyjnie jak zwierzę. Jeśli już prowadzi rozważania, to wnioskuje od celu (zaspokojenie głodu) ku środkom koniecznym do jego realizacji (pociągnięcie dźwigni); cel, jak widzieliśmy, stanowi „dlaczego” środków, w sensie przyczyny celowej. Ale ponieważ mechanizm urządzenia jest przed nim ukryty, nie wie, dlaczego ten sposób osiągania celu działa; wie tylko z doświadczenia, że tak się dzieje. Nie musi wiedzieć, dlaczego działa, żeby zaspokoić głód i nawet jeśli zastanawia się nad tym, jest mało prawdopodobne, że chcąc zrozumieć przyczynę, przemierzy całą drogę do Pierwszego Nieporuszonego Poruszyciela. Kiedy ludzkie działanie nie jest w pełni bezrefleksyjne, zawiera wnioskowanie przyczynowe o zróżnicowanej, ale zawsze ograniczonej głębi, oparte na podstawie percepcyjnej. Jednak o ile percepcja zwyczajowo popycha ludzi do wykorzystywania swojej racjonalności przez zadawanie pytania „dlaczego?”, o tyle myślenie o „dlaczego” ma z kolei wpływ na percepcję – przynajmniej wpływając na to, jak ukierunkujemy naszą uwagę¹⁸.

¹⁷MA 7, 701a28-33: w przypadku bezrefleksyjnego działania człowieka albo w przypadku zachowań zwierząt, percepcja czy phantasia mogą zapewnić związek między celem (np. zaspokojeniem pragnienia) i pożądaniem, które inicjuje działanie, przyjmując miejsce, które w rozważaniu zajmowałaby przesłanka.

¹⁸Na temat responsywności nieracjonalnej części duszy na rozum zob. przypis 14. W przytoczonym tam fragmencie Arystoteles zajmuje się skutkiem pragnienia. Ale można chyba założyć, że rozum daje nam nowe obiekty percepcji przypadłościowej: „syn...” nie jest z pewnością tym samym dla ludzi, czym jest dla kotawców sawannowych (przypis 6), które nie rozumieją reprodukcji. Co więcej, *phantasia* musi odpowiadać na działanie rozumu: w przeciwnym razie trudno byłoby rozróżnić myślenie intelektu oparte na *phantasmata* (przypis 3) od spontanicznej interakcji *phantasmata* w przypadku nie-ludzkich zwierząt.

Nie powinniśmy zatem myśleć o ludzkich działaniach jako dających się zgrabnie podzielić na zachowania oparte na percepcji i na racjonalności; między percepcją a rozumem zachodzi złożona interakcja.

2. Natura poetyckiej *technê*

Poetyka zajmuje się sztuką (*technê*) poezji. Prowadzi to do dwóch pytań. Pierwsze: czym jest poezja? Arystoteles nie mówi nam tego od razu. Nie zaczyna od zdefiniowania poezji, ale po kilku wersach podaje przykłady: epika, tragedia, komedia, dytyramb (*Poet.* 1, 1447a13f.)¹⁹. Czytelnik, który nie zetknął się wcześniej z *Poetyką*, ma prawo przyjąć na początku sens, jaki słowo to powszechnie niesie we współczesnym użyciu: poezja jako kompozycja metryczna²⁰. Jednak Arystoteles uważa, że standardowa definicja „poezji” obejmuje działania, które są tylko powierzchownie powiązane, ponieważ język rytmiczny może zostać użyty do radykalnie różnych rodzajów rzeczy. Później w rozdziale pierwszym wprowadza zdecydowanie niestandardową definicję „poezji” (1447b13-19), proponując, by podzbiór aktywności klasyfikowanych normalnie jako poezja podpadał pod szerszą klasę ludzkich działań naśladowczych; ten podzbiór tworzy spójną grupę. Zatem uwaga czytelnika zostaje przeniesiona z języka rytmicznego (z melodią lub bez) na naśladowanie w języku rytmicznym (z melodią lub bez). Doświadczenie podpowiada nam, że pewien zestaw działań idzie ze sobą w parze (poezja); ale nasza początkowa, nieuporządkowana percepcja nie mówi nam dokładnie, gdzie wyznaczyć granice tej klasy. Zastanawianie się nad „dlaczego” pozwala sięgnąć wzrokiem poza powierzchowne podobieństwa i zaznaczyć granice w sposób, który dokładniej odzwierciedla wewnętrzną strukturę zjawisk²¹.

Po drugie: czym jest *technê*? Arystoteles zalicza ją do wybitnych osiągnięć intelektualnych jako „dyspozycję do opartego na rozumowaniu tworzenia” (ἐξίς ποιητικὴ μετὰ λόγου, *Et. nik.* 6.4, 1140a9f.). Według otwierającego rozdziału *Metafizyki* *technê* odnosi się do doświadczenia w taki sposób, w jaki *epistêmê* odnosi się do percepcji. Doświadczenie i percepcja ograniczają się do poznania tego, co jednostkowe i wymiaru „że”, ale *technê*, tak jak *epistêmê*, wiąże się z tym, co ogólne i z wymiarem „dlaczego” (*Met.* 1.1, 981a15-24, 28-30). Zaznaczyliśmy już, że *empeiria* może zostać osiągnięta przez niektóre nie-ludzkie zwierzęta, choć nie w takim samym stopniu jak przez ludzi (*Met.* 1.1, 980b26f.); natomiast racjonalny komponent *technê* oznacza, że może być ona przypisywana nie-ludzkim zwierzętom tylko na mocy analogii (*Zoologia* 8.1, 588a28-31).

Moglibyśmy więc zakładać, że Arystoteles przypisuje pewne racjonalne rozumienie „dlaczego” wszystkim, którzy z powodzeniem uprawiają jakąkolwiek *technê*, w tym poezję. Ale tak nie jest. *Empeiria* nie musi z konieczności być mniej praktycznie efektywna niż *technê*. To, że zna się dobry sposób, jak coś zrobić, może być wystarczające, nawet jeśli się nie wie, dlaczego dobry sposób jest właśnie taki; właściwie *empeiria* jest w praktyce bardziej efektywna niż rozumienie powodów oddzielone od doświadczenia (*Met.* 1.1, 981a12-15). Zdanie ludzi z doświadczeniem warte

¹⁹Rotstein (2004).

²⁰Gorgiasz, *Pochwała Heleny* 9; por. Platon *Gorgiasz* 502c5-7; *Uczta* 205c.

²¹Może zatem początek πρῶτον ἀπὸ τῶν πρώτων (1, 1447a12d.) powinno się czytać w świetle zasady metodologicznej wygłoszonej w *Et. eud.* 1.7, 1217a18-20: powinniśmy rozpocząć πρῶτον ἀπὸ τῶν πρώτων... οὐ σαφῶς λεγομένων i dążyć do jasności; por. 1.6, 1216b26-35; 2.1, 1220a15-18. Arystoteles używa jednak tego sformułowania na różne sposoby (np. *Zoologia* 5.1, 539a5; *O części. zw.* 1.5, 646a4; 2.10, 655b29; *O rodzeniu* 2.4, 737b25). Zob. Quandt (1983).

jest tego, by traktować je poważnie, nawet gdy nie potrafią oni udowodnić swoich twierdzeń, ponieważ doświadczone „oko” pozwala im widzieć rzeczy właściwie (*Et. nik.* 6.11, 1143b11-14). Podobnie, jak jasno wynika z *Poetyki*, poeci mogą tworzyć dobre wiersze, nawet jeśli nie rozumieją, dlaczego są one dobre. Tragików, którzy odkryli, że pewne rody stanowią najlepszy temat dla tragedii, „wiódł raczej przypadek niż świadomość sztuki” (*Poet.* 14, 1454a10-13). Poeta, który rozumiałby, co robi, potrafiłby wybrać odpowiedni temat z repertuaru tradycyjnych opowieści (por. 9, 1451b23-5; 14, 1453b22-6) przykładając jasne i zrozumiałe kryterium; ale poeci owi wybierali z repertuaru losowo, dopóki nie nauczyli się, metodą prób i błędów, skupiać wysiłku na tych historiach, które w praktyce okazały się najbardziej udane. Nawet jeszcze na tym etapie mogli jedynie rozpoznać (bezpośrednio albo wnioskując z reakcji publiczności), że te historie dobrze zadziałały; nie musieli rozumieć, *dlaczego* historie, które zyskały uznanie, zadziałały. Ich sukces był oparty na doświadczeniu, nie na *technê*²². Co jeszcze bardziej uderzające, Arystoteles pozostawia bez odpowiedzi pytanie, czy Homerowa umiejętność tworzenia wspaniałych epickich fabuł brała się „z wykształconej sztuki czy z wrodzonego talentu” (8, 1451a19-24). Idea jest zapewne taka, że Homer nie miał poprzedników, od których mógłby się uczyć konstruowania fabuły i nie ma dowodów na to, że stworzył mniej udane fabuły w procesie uczenia się na błędach; zatem jeśli uznamy założenie, że miał jasno wypracowaną teorię wymiaru „dlaczego” za anachroniczne²³, musiał osiągnąć ten sukces dzięki talentowi. Naturalny talent pozwoliłby Homerowi zobaczyć, że fabuła działa dobrze, bez rozumienia *dlaczego* tak się dzieje. Jednak Arystoteles wyraźnie twierdził, że Homer był niezawodnie sprawny w tworzeniu świetnych poematów, niezależnie od tego, czy robił to dzięki *technê*.

Arystoteles używa zatem *technê* na dwa różne sposoby. Kiedy skupia uwagę na kwestiach poznania, jak w pierwszym rozdziale *Metafizyki*, używa *technê* do zdefiniowania konkretnego stanu poznawczego – tego, który wiąże się z racjonalnym rozumieniem „dlaczego” danego rodzaju wytwarzania. Lecz w kontekstach, w których uwaga Arystotelesa jest skupiona na wytworach, istotny staje się inny zestaw czynników. Według Arystotelesa każdy konkretny przedmiot – na przykład dom – jest złożeniem materii i formy. Materiały budowlane istniały wcześniej niż dom; tym, co tłumaczy zmianę, która przekształca owe materiały budowlane w dom, jest budowniczy czy raczej (bardziej precyzyjnie) budowniczy budujący albo (najbardziej precyzyjnie) *technê* budowniczego, ponieważ „budowniczy buduje dzięki znajomości sztuki budowania” (*Fiz.* 2.3, 195b21-5). *Technê* budowniczego to forma domu, bez materii; jest to esencja domu, powód wytworu (λόγος τοῦ ἔργου) bez materii (*Met.* 7.7, 1032b11-14; *O części. zw.* 1.1, 640a28-32)²⁴. Tutaj jednak racjonalny komponent *technê* został zdefiniowany obiektywnie, w kategoriach powodu wytworu, a nie przez odniesienie do poznawczego stanu wytwórcy. Oczywiście musi być on w jakimś odpowiednim stanie poznawczym, by zapewnić

²²W pewnym sensie poeta wie, dlaczego skupia się na opowieściach o tych rodzinach: wywołują lepszą reakcję ze strony widowni. Ale nie musi rozumieć, dlaczego tak się dzieje. Na początku może kierować się zasadą „wybierz jedną z tych historii”, potem może przejść do bardziej elastycznej zasady „wybierz historię taką jak jedna z tych”. Ale nawet jeśli potrafi niezawodnie rozpoznać znacząco podobne opowieści, nadal może nie być w stanie wyraźnie określić charakterystyki, która wyjaśnia ich sukces, tak jak to robi Arystoteles. Umiejętność wyjaśnienia, dlaczego opowieści o takiej charakterystyce odnoszą sukces to kolejny krok. Jak zaznaczono w (§1), poziom, do którego ludzkie działania są rządzone rozumieniem procesu przyczynowego, jest zmienny. Zob. więcej w przypisie 49.

²³Nawet gdy Homer pokazał drogę, ludzie nie poszli za jego spostrzeżeniem (7, 1451a19-22; 23, 1459a37-b2). Jego odkrycie było tak subtelne, że potrzebna była refleksyjna analiza Arystotelesa, by ustalić wymiar „dlaczego”.

²⁴Przekład polski: „Otóż sztuka jest ideą dzieła; jest ideą, która istnieje bez materii.” Przeł. P. Siwek. *O części. zw.* 1.1, 640a28-32 [przyp. tłum.].

właściwy efekt, ale nie musi to być stan poznawczy opisany w pierwszym rozdziale metafizyki: twórca nie musi rozumieć „dlaczego” swojego wytworu. Forma wytworu może istnieć w twórcy nie jako eksplicytne wyjaśnienie, ale implicytnie jako zespół nawyków i umiejętność dokonywania rzetelnych, ale nie opartych na rozumie sądów – na przykład w wyniku doświadczenia albo wrodzonego talentu²⁵.

Poetycka *technê* ma zatem dwa aspekty. Z jednej strony, może określić specyfikację produktu: definiuje, co sprawia, że wiersz jest dobry. Z drugiej strony, może określać stan poznawczy kogoś, kto racjonalnie pojmuje ową specyfikację – kogoś, kto rozumie i potrafi wyjaśnić powód wytworu. Odnoszący sukcesy poeci nie muszą władać *technê* w tym drugim sensie, nawet jeśli *technê* w pierwszym znaczeniu musi być obecna w poecie przynajmniej implicytnie²⁶. Tematem Arystotelesa w *Poetyce* jest *technê* w obiektywnym i normatywnym sensie specyfikacji produktu: tj. *Poetyka* zajmuje się tym, co poeta ma za zadanie wytworzyć, a nie, jak poeta myśli albo jak się za pracę zabiera. Jednak Arystoteles chce osiągnąć w *Poetyce* *technê* w sensie poznawczym: tj. stara się wyjaśnić wymiar „dlaczego” (przynajmniej niektórych, głównych) cech *technê*, które odnoszący sukces poeci implicytnie wcielają w swoim talencie lub doświadczeniu. Taki talent i doświadczenie nie są potrzebne Arystotelesowi, by to osiągnąć. Jak już zauważyliśmy, zdolność twórcza i racjonalne zrozumienie „dlaczego” owego procesu tworzenia nie muszą iść ze sobą w parze (*Met.* 1.1, 981a12-15).

3. Naśladowanie

Poezja ma korzenie w ludzkim instynkcie naśladowczym i w przyjemności, jaką wszyscy czerpią z naśladowania (*Poet.* 4, 1448b4-9)²⁷. Zdaniem Arystotelesa ludzie są zwierzętami, które mają największą zdolność do naśladowania, co sugeruje, że (niektóre) inne zwierzęta również mają taką zdolność w jakimś mniejszym stopniu. Potwierdza to *Zoologia* (8.12, 597b23-9; 9.1, 609b14-18). Jednakże gdy tłumaczy on przyjemność, jaką czerpiemy z naśladowań, jego wyjaśnienie jest sformułowane w sposób, który wyklucza zwierzęta nie-ludzkie. Stwierdza, że gdy patrzymy na obrazy, „uczymy się (*manthanein*) i wnioskujemy (*sylogizesthai*), czym jest każda z rzeczy, że np. ta jest tym a tam-tym” (b15-17)²⁸. Zasadniczym problemem nie jest tutaj „uczenie się”: niektóre nie-ludzkie zwierzęta też się uczą (*manthanein*: *Zoologia* 9.1, 608a17-21, 27; 9.15, 616b11; *O części*. zw. 2.17, 660b1; *Met.* 1.1, 980b21-5). Ale do wnioskowania potrzebny jest rozum i tym samym jest ono władzą wyłącznie ludzką. Dobór słowa nie jest przypadkowy: pojawia się w podobnym fragmencie *Retoryki* (1.11,

²⁵Można osiągnąć ten sam rezultat tymi różnymi poznawczo drogami, ponieważ sens wytwarzania (*poiêsis*) tkwi w produkcji; dlatego stan poznawczy twórcy jest zewnętrzny wobec wytworu. Natomiast w przypadku działania etycznego (*praxis*) poznawczy (i afektywny) stan agensa jest wewnętrzny wobec działania: działanie cnotliwe to dobra rzecz zrobiona na skutek rozważnego wyboru (*prohairesis*) i ze słusznego powodu. Na temat tego rozróżnienia zob. *Et. nik.* 2.4, 1105a26-33.

²⁶Współczesne badania psychologiczne wiedzy implicytnej, zob. np. Kihlstrom (1987); Reber (1993); Cleeremans i in. (1998); Wilson (2002). Perspektywa filozoficzna zob. Polanyi (1958).

²⁷Dla naszych celów możemy zostawić na boku pytanie o to, czy to są właśnie owe dwie przyczyny, które Arystoteles wspomina w 1448b4n., czy też może wspólnie tworzą pierwszą z nich, podczas gdy drugą jest poczucie [*instinct*] melodii i rytmu (wspomniane w 1448b20n.); niedawne omówienie tej dyskusji zob. Tsitsiridis (2005, 435, n. 2). To jasne, że poczucie melodii i rytmu jest jakąś przyczyną poezji (ponieważ naśladowanie za pomocą melodyjnie i rytmicznie ukształtowanego języka nie byłoby w pełni wyjaśnione bez odwołania się do owego poczucia), niezależnie od tego, czy jest to jedna z dwóch wspominanych wstępnie przyczyn.

²⁸W przekładzie Podbielskiego: „jesteśmy w stanie rozpoznać i domyślić się, co każdy z nich przedstawia, że np. ten przedstawia to a to” [przyp. tłum.].

1371a31-b10)²⁹. A zatem Arystoteles celowo łączy przyjemność, jaką czerpiemy z naśladowania z rozumowym wnioskowaniem. Wynika z tego, że owa przyjemność jest niedostępna nie-ludzkim zwierzętom albo ludzkim niemowlętom. Jest to spójne z tym, co przed chwilą powiedział o naśladowaniu u niemowląt, jako że władza zachowań naśladowczych może być oddzielna od władzy rozpoznawania, o której tutaj mowa. Ale dlaczego owo rozpoznawanie miałoby wymagać zdolności do rozumowego wnioskowania? Patrzymy na obraz i rozpoznajemy, że „rzecz ta jest tym a tamtym”, ponieważ obraz jest podobieństwem tego a tego. Ale rozumowe wnioskowanie nie jest potrzebne do rozpoznania podobieństwa wizualnego: zwierzęta również mogą je wyczuć. A z początkowych partii *Metafizyki* (1.1, 980a21-7) wiemy, że czerpiemy przyjemność z uczenia się (nabywania wiedzy: *gnôrisein*) poprzez percepcję zmysłową, a nie tylko z uczenia się poprzez rozumowe wnioskowanie³⁰.

Najwyraźniej Arystotelesowi chodzi o coś więcej niż rozpoznanie percepcyjnego podobieństwa. Jednakże nie powinniśmy popadać w drugą skrajność, jak Halliwell, który stwierdza, że w tym fragmencie Arystoteles „gotów jest [...] by zrównać ogólne doświadczenie reprezentacji artystycznej pod filozoficzne pojęcie «rozumienia», *manthanein*” i narzeka na badaczy, którzy „ignorują [...] filozoficzną istotność *manthanein kai sullogizesthai*”³¹. Nie jest prawdą, że *manthanein* określa filozoficzne pojęcie rozumienia. Arystoteles używa tego słowa na określenie tego, jak uczą się zwierzęta (jak zostało to wcześniej zauważone), najwcześniejszych doświadczeń nauki u dzieci (*Poet.* 4, 1448b7n.), i łatwego uczenia się, z którego każdy czerpie przyjemność (*Ret.* 3.10, 1410b10f). Te działania nie są filozoficznie znaczące. Niekoniecznie jest także również *sullogizesthai*. Rozumowanie za pomocą wnioskowania jest bazową władzą ludzką, wykorzystywaną w większości elementarnych postaci rozważania i wspominania (§1). Niektóre przypadki uczenia się poprzez wnioskowanie są filozoficzne i znaczące, ale nie wszystkie; a Arystoteles całkiem otwarcie mówi w tym fragmencie nie tylko o filozofiach (*Poet.* 4, 1448b13-15). Zajmuje się tutaj naturą przyjemności czerpanej ze *wszystkich* naśladowań *po prostu jako takich*; przyjemność ta jest dostępna *wszystkim* dorosłym ludziom, nawet tym najmniej wysublimowanym poznawczo. Zasadnicze w logice tego rozumowania jest to, że filozoficzna ważność nie jest warunkiem opisywanego przez Arystotelesa procesu. Rozumowanie z tego fragmentu wymaga właśnie podstawowego procesu poznawczego. Niemniej jest to podstawowy proces poznania *racjonalnego*; jego konieczność musi jednak jeszcze zostać wyjaśniona.

Niedawno Tsitsiridis w inspirującym artykule skupił się na spostrzeżeniu Arystotelesa, że „jeśli się zdarzy, że nie widzieliśmy wcześniej przedstawionego przedmiotu, przyjemność sprawi nam nie sam jego wizerunek” (1448b17n.). Tsitsiridis na podstawie owej wzmianki o wcześ-

²⁹Gdybyśmy dysponowali tylko tym fragmentem z czwartego rozdziału *Poetyki*, moglibyśmy podejrzewać, że fraza „uczyć się i wnioskować” jest logicznie rozłączna (por. 23, 1459a37-b1: kiedy Arystoteles stwierdza, że poeci poza Homerem „piszą o jednej osobie, i o jednym czasie, i o jednej wieloczęściowej akcji” [pol. przekł.: „komponują swe poematy na temat jednego bohatera bądź jednego odcinka czasu i tworzą wprawdzie jedną, ale wielowątkową fabułę”], nie chodzi mu o to, że robią trzy rzeczy naraz: to alternatywy). Fraza „uczyć się i wnioskować” przedstawiałaby wtedy rozpoznanie za pośrednictwem percepcji i wnioskowanie jako możliwości alternatywne. Jednakże fragmentu z *Retoryki* nie da się tak wyjaśnić: tutaj uczenie się jest wyraźnie konsekwencją wnioskowania: συλλογισμὸς ἐστὶν ὅτι τοῦτο ἐκεῖνο, ὥστε μανθάνειν τι συμβαίνει.

³⁰Choć w 980a21 wspomniani są jedynie ludzie, Arystotelesowi chodzi o *powszechność wśród*, a nie *wylącznieść dla* ludzi. O zwierzętach ogólnie mówi w 980a27n.; charakterystyczne dla ludzi władze pojawiają się jedynie w 980b27. Niezakłócone korzystanie z naturalnej dyspozycji jest przyjemne (*Et. nik.* 7.12, 1153a12-15) i istnieje dobre biologiczne wyjaśnienie, dlaczego każde zwierzę obdarzone elastycznym repertuarem zachowań musi mieć wewnętrzną motywację do zdobywania informacji o swym środowisku. Dla nie-ludzkich zwierząt wizualna (czy też innego rodzaju percepcyjna) eksploracja jest rzeczywiście wewnętrznie motywująca: Butler (1965).

³¹Halliwell (2002, 187, 188, n. 31) (szersze omówienie: 186-93).

niejszej percepcji (πρῶτακώς) sugeruje, że Arystoteles rozumie rozpoznanie w kategoriach (czegoś w rodzaju) aktywnego wspominania, które jest procesem opartym na wnioskowaniu (§1): „Arystoteles interpretuje wiedzę i wynikającą z niej przyjemność czerpaną z mimesis sugerując, że sztuka mimetyczna opiera się na procesie poznawczym, który jest powiązany z funkcją pamięci, a zwłaszcza wspomnienia”³². Jednakże ta interpretacja nie wyjaśnia konieczności aktywnego wspominania. Nie ma żadnego oczywistego powodu, dla którego naśladowanie jako naśladowanie nie miałoby dostarczać przyjemności, jeśli podobieństwo obrazu do przedstawionego obiektu uruchamia pamięć pasywną nieopartą na wnioskowaniu. A zatem samo odniesienie do rozumowania opartego na wnioskowaniu wciąż nie zostało należycie wyjaśnione.

W Arystotelesowskim opisie metafory również można odnaleźć przyjemność płynącą z nauczania się, że „to jest tym” (*Ret.* 3.10, 1410b9-27). Porównanie dostarcza mniej przyjemności niż metafora, po części dlatego, że jest bardziej rozbudowane (por. *Poet.* 26, 1462b1n.), a po części ponieważ nie zachęca do poszukiwań (*zêtein* b20)³³. Metafora nie będzie udana, jeśli jej sens jest tak oczywisty, że nie wymaga poszukiwań (b23). Ale jej sens nie powinien być na tyle niejasny, aby uniemożliwić zrozumienie: nauka musi być szybka (b21). Według Arystotelesa konieczne jest poszukiwanie, które znajdzie rozwiązanie niemal natychmiastowo (b24-6)³⁴. Poszukiwanie jest składnikiem przyjemności; ale nie powinno wymagać wysiłku: „odczuwamy naturalną przyjemność wtedy, gdy łatwo się czegoś uczymy”³⁵ (b10n.)³⁶. Tutaj również mamy do czynienia z podstawowym procesem poznania racjonalnego. Czy przez analogię rzuca światło na kwestię naśladowania?

Metafora ustanawia zagadkę i tym samym zapoczątkowuje poszukiwanie; poszukiwanie zostaje zwieńczone sukcesem, gdy możemy powiedzieć „to jest tym”. W przykładzie podanym przez Arystotelesa (3.10, 1410b14n.), kiedy Odyseusz prosi Eumajosa, aby oddzielił ziarno od badyla (*Od.* 14.213)³⁷, „badyl” stanowi zagadkę. Poszukiwanie, które zostaje w ten sposób zapoczątkowane, zakończy się sukcesem, gdy, znalazłszy podobieństwo, które tłumaczy zamianę jednego na drugie, możemy stwierdzić, że „badyl jest starością”. Ale to uwydatnia różnicę pomiędzy metaforą a naśladowaniem. Powiązanie pomiędzy badylem i starością jest oparte na podobieństwie konceptualnym, którego uchwycenie w przekonujący sposób polega na racjonalnym wnioskowaniu. Powiązanie pomiędzy obrazem a przedstawionym przedmiotem jest podobieństwem percepcyjnym. Wciąż nie mamy wyjaśnienia, dlaczego miałoby ono wymagać racjonalnego wnioskowania.

Co takiego w obrazie ustanawia zagadkę i zapoczątkowuje poszukiwanie? Jedną oczywistą możliwością jest to, że percepcyjne podobieństwo obrazu do jego obiektu jest z konieczności niepełne. Na przykład barwne kształty na dwuwymiarowej powierzchni nie są percepcyjnie

³²Tsitsiridis (2005, 443) (wyróżnienie za oryginałem). Choć doszedłem do innych wniosków, uważam, że komentarz Tsitsiridisa jest niezwykle pomocny w zrozumieniu istoty problemu w tym fragmencie.

³³W polskim przekładzie czytelnik natrafia w tym miejscu na „wysiłek myślowy”; *zêtein* oznacza badanie ściśle naukowe [przyp. tłum.].

³⁴Por. 3.11, 1412a24-6, b1 (nauka jest przyjemna); 1412a11n. (relacja nie powinna być oczywista); 1412a32n. (zrozumienie powinno być natychmiastowe).

³⁵W polskim przekładzie: „gdy łatwo coś poznajemy” [przyp. tłum.].

³⁶Dlatego też mylące jest mówienie w tym kontekście o „wysiłku psychologicznym” (Halliwell 2002, 191): *wymagające wysiłku* poszukiwanie nie jest przyjemne.

³⁷„Badyl” występuje w przekładzie Arystotelesa. W *Odysei* w przekładzie L. Siemieńskiego: „Dziś jestem, jakbyś patrzył na gołe ściernisko. / Tak nędza mię zgnębiła i dziś jeszcze gnębi” [przyp. tłum.].

identyczne z trójwymiarowym obiektem, który został przedstawiony. Ale czy aby zasypać tę przepaść, konieczne jest racjonalne wnioskowanie? Nie wydaje się, aby w przekonujący sposób wyjaśniało to, jak doświadczamy patrzenia na obraz. Co istotniejsze, nie ma teoretycznych podstaw do takiego przypuszczenia: zwierzęta Arystotelesowskie nie potrzebują racjonalnego wnioskowania, aby z ciągu kolorów i kształtów skonstruować przypadłościowe obiekty percepcji. Co więcej, to wyjaśnienie sprawdzałoby się najsłabiej w przypadku wyjątkowo dokładnych obrazów, które Arystoteles zdecydował się wyróżnić w tym fragmencie (*Poet.* 4, 1448b11); można założyć, że podobieństwo percepcyjne jest w takich obrazach zmaksymalizowane³⁸. Nie ma zatem dobrego powodu, by czy to z zasady, czy z uwagi na kontekst zakładać, że Arystoteles zajmował się niepełnym podobieństwem pomiędzy obrazem a przedmiotem.

Być może bardziej znaczące jest to, że Arystoteles wyróżnia szczególnie dokładne obrazy *przedmiotów, które same są wizualnie nieprzyjemne* (1448b10)³⁹. Logika tego posunięcia jest z miejsca zrozumiała. Jeśli ktoś czerpie przyjemność z patrzenia na obraz z racji jego widzialnej formy, wtedy patrzenie na rzecz, której obraz jest przedstawieniem, powinno dostarczyć tej samej przyjemności (*Polit.* 8.5, 1340a25-8). I na odwrót, jeśli na coś patrzy się nieprzyjemnie ze względu na jego formę widzialną, przyjemność, jaką czerpiemy z patrzenia na obraz tego czegoś, nie będzie płynęła z jego widzialnej formy. Ale przecież czerpiemy przyjemność z patrzenia na wierne obrazy rzeczy, na które same patrzymy z przykrością. Skupiając się na naszej reakcji na tego rodzaju obrazy, Arystoteles jest w stanie odróżnić przyjemność, którą możemy uzyskać z czysto fenomenalnych atrybutów obrazu od przyjemności, której dostarcza on jako naśladowanie. Piękny obraz niekoniecznie jest obrazem czegoś pięknego. Podobieństwo percepcyjne umożliwia łatwe, nieoparte na wnioskowaniu przejście od naśladowania do naśladowanego przedmiotu. Jeśli jednak mamy właściwie zareagować na obraz jako naśladowanie, natychmiastowość przejścia musi zostać zahamowana, aby zapewnić przynajmniej częściowe rozdzielenie naszej reakcji na naśladowanie i reakcji na przedmiot naśladowania. Być może zatem racjonalność potrzebna jest nie po to, aby przewyciężyć percepcyjną różnicę pomiędzy naśladowaniem a jego przedmiotem, ale żebyśmy nie dali się zwieść ich percepcyjnemu podobieństwu.

W *O częściach zwierząt* Arystoteles mówi o czerpaniu przyjemności z oglądania obrazów zwierząt nieprzyjemnych dla zmysłów, „ponieważ jednocześnie oglądamy sztukę, która je zrodziła (np. sztukę malarską albo rzeźbiarską)” (*O części. zw.* 1.5, 645a8-15)⁴⁰. Według mojej wcześniejszej interpretacji ten fragment odnosi się do docenienia kunsztu malarza przez profesjonalnego krytyka, które jest odmienne od dostępnej dla każdego przyjemności opisywanej w czwartym rozdziale *Poetyki*⁴¹. Jest to wiarygodne wytłumaczenie tego, co Arystoteles miał na myśli, gdy na-

³⁸Jest to przeciwny koniec skali od tego zajmowanego przez obrazy archaiczne, które byłyby niezrozumiałe bez napisów określających, czym jest każda rzecz (*Top.* 6.2, 140a20-22).

³⁹Być może przydatne będzie przyjrzenie się strukturze rozumowania w tym fragmencie. Zaczyna się *twierdzeniem*: (1) wszystkim podoba się naśladowanie. *Dowodem* dla (1) jest, że (2) podobają nam się *nawet* bardzo wierne obrazy nieprzyjemnych przedmiotów. *Wyjaśnieniem* (2) jest to, że (3a) każdy lubi się uczyć i (3b) że źródłem przyjemności, jaką czerpiemy z obrazów, jest uczenie się i wnioskowanie, czym jest każda rzecz. *Obroną* (3b) jest przekonanie, że (4) nie czerpiemy przyjemności z obrazu jako naśladowania, jeśli nie widzieliśmy wcześniej danego przedmiotu (tj. dopóki nie jesteśmy zdolni do zauważenia związku pomiędzy cechami obrazu i cechami przedmiotu), choć (5) możemy czerpać przyjemność z innych aspektów, takich jak wykonanie czy kolorystyka.

⁴⁰Polski przekład: „W istocie, byłoby brakiem logiki i rzeczą sprzeczną z rozumem odczuwać przyjemność na widok ich obrazów – mamy tu na myśli sztukę malarską lub plastyczną – a nie odczuwać jeszcze większej radości z badania samych rzeczy, takich, jakimi je Natura utworzyła [...]” [przyp. tłum.].

⁴¹Heath (1996, xi-xii); (2001, 21, n. 7).

kłaniał do dokładnych obserwacji nieatrakcyjnych zwierząt, w nadziei na głębokie zrozumienie rzemiosła natury. Ale głębokie zrozumienie musi zostać nadbudowane nad zrozumieniem elementarnym. Ani przyrodnik, ani krytyk sztuki nie dokonają postępu w rozróżnianiu przyczyn, dopóki nie zrozumieją, że przedmioty ich badań są, odpowiednio, wytworami natury i sztuki. To minimalne zrozumienie jest podzielane przez obserwatorów nieprofesjonalnych. Fakt, że nawet najmniej wysublimowane osoby, patrząc na obrazy, są w stanie rozdzielić swe reakcje na naśladowanie od reakcji na naśladowany przedmiot⁴², zakłada, że rozumieją *dlaczego* naśladowanie jest podobne do naśladowanego przedmiotu. Muszą zareagować na obraz nie po prostu jako na podobny do naśladowanego przedmiotu, ale jako na jego artystycznie uzyskane podobieństwo. To rozwiązuje naszą trudność. Choć można patrzeć na obraz i na podstawie podobieństwa percepcyjnego bez rozumowania opartego na wnioskowaniu rozpoznawać, że „to jest tym” albo „rzecz ta jest tym a tamtym”, nie da się tego zrobić *we właściwy sposób* bez rozumienia przyczynowego. A zatem zrozumienie naśladowania jako naśladowania wymaga użytku z rozumu – takiego, które jest poznawczo trywialne i tym samym dostępne wszystkim dorosłym istotom ludzkim, ale które przekracza władze nie-ludzkich zwierząt, które nie mają zrozumienia „dlaczego”.

4. Uniwersalność i iluzja

Arystoteles zyskał odrobinę złej sławy za twierdzenie, że „poezja jest bardziej filozoficzna i poważna niż historia”, ponieważ „wyraża [...] to, co ogólne, historia natomiast to, co jednostkowe” (*Poet.* 9, 1451b5-7). Chociaż Arystoteles miał na myśli historię narracyjną (wspomina Herodota), rozjaśnić sprawę możemy zacząć od sporządzonego przez niego katalogu zwycięzców olimpijskich⁴³. Zbiór zdań w formie „X wygrał zawody Y na Olimpiadzie Z” byłby szczególnie skrajnym przykładem nastawienia historii na jednostkowość. Ale postępując jako filozof, Arystoteles był w stanie dostrzec w danych wzorzec, wyjaśnić go i użyć wyjaśnienia, by wzmocnić argumentację (*Polit.* 8.4, 1338b40-9a4). Dostrzegł, że zwycięzcy z zawodów chłopięcych prawie nigdy nie zwyciężali w zawodach męskich. To zaskakujące: można by założyć, że młodzi zwycięzcy będą dobrymi sportowcami i że dobrzy sportowcy będą wygrywać w konkurencji mężczyzn. Mamy więc tu do czynienia z zaskakującym „że” i Arystoteles poszukuje „dlaczego”, które mogłoby je wyjaśnić. Owym wyjaśnieniem jest szkodliwy efekt nadmiernego wysiłku na niedojrzałe ciało. To z kolei wzmacnia Arystotelesowską argumentację, że we właściwie zaprojektowanym systemie edukacyjnym młodsze dzieci powinny otrzymywać lepsze ćwiczenia i nie powinny być poddawane surowej diecie albo intensywnemu treningowi⁴⁴.

Jeśli Arystoteles ma rację⁴⁵, to obstawianie na podstawie intuicyjnie uprawnionego założenia, że zwycięstwo w zawodach chłopięcych wskazuje na szansę sukcesu w konkurencji mężczyzn, okaże się kosztownym błędem. Ale wyobraźmy sobie kogoś, kto regularnie przygląda się zawodom

⁴²Arystoteles nie musi utrzymywać, że owo rozróżnienie jest pełne albo że zawsze udaje się go dokonać. Jego rozróżnienie na fabuły, które wzbudzają litość i trwogę oraz takie, które wzbudzają oburzenie (μικρόν, *Poet.* 13, 1452b34-6), wskazują na jedną granicę, poza którą jego zdaniem rozróżnienia nie da (albo nie powinno) się dokonać. W niedawnej dyskusji o „oporze wyobraźniowym” zauważano, że jest to bardzo często (choć nie wyłącznie) odpowiedź moralna: np. Gendler (2000), (2006) (reakcja na ożywioną dyskusję wywołaną wcześniejszym tekstem); Stock (2005).

⁴³Wymieniony na liście jego dzieł w D.L. 5.26. Sporządził również listę zwycięzców igrzysk pytyjskich, z której ocalało parę fragmentów (F615-7 Rose = F410-14 Gigon). Zob.: P. Christesen, *Olympic Victor Lists and Ancient Greek History* (Cambridge 2007), 170-3 (*Olympionikai*), 179-202 (*Pythionikai*); teksty 369-71, 374-82, por. 385.

⁴⁴*Et. nik.* 2.2, 1104a30-3 przedstawia zwyczajowe oczekiwania korelacji pomiędzy dietą i ćwiczeniami a siłą (zob. jednak względność środków w takich przypadkach 2.6, 1106b2-5).

⁴⁵Maróti (2004) przekonuje, że nie ma.

sportowym i obstawia zawodników, którzy wygrywali w przeszłości. Jego sukces jest jak dotąd częściowy; ale jego szanse rosną w miarę, jak unika obstawiania tych zawodników, których wcześniejsze zwycięstwa przypadały na zawody chłopięce. Z początku nie zdaje sobie sprawy z tego, że tak właśnie robi. Po prostu w każdym poszczególnym przypadku kieruje się przeczuciem, bez świadomości, że owe przeczucia układają się we wzorzec; jego rozpoznanie wzorca jest całkowicie implicytne⁴⁶. Oczywiście ktoś taki nie myśli filozoficznie. Ale z czasem zaczyna się więcej zastanawiać: zaczyna poszukiwać wzorca leżącego u podstaw jego przeczuć. Dostrzega, że niechętnie obstawia wcześniejszych zwycięzców z zawodów chłopięcych i sprawdza listę zwycięzców, aby zweryfikować wzorzec. Teraz już zna uzasadnienie swojego rosnącego sukcesu; może uczestniczyć w zakładach z większą pewnością. Ale wciąż nie zaczął myśleć filozoficznie, ponieważ jeszcze nie postarał się zrozumieć wzorzec: nie zadał pytania o dlaczego. Rzeczywiście na pewnym poziomie osiągnął zrozumienie „dlaczego”: wie, dlaczego powinien obstawiać przeciwko zwycięzcom w zawodach juniorskich – ponieważ jest to zyskowne; wie również, dlaczego jest to zyskowne – ponieważ rzadko wygrywają zawody seniorów. Nie interesuje go natomiast, dlaczego zwycięzcy zawodów chłopięcych rzadko wygrywają te męskie⁴⁷. Nie jest przywiązany do systematycznego, głębokiego projektu wyjaśniającego, jakim jest filozofia i nie obchodzi go to, co ogólne⁴⁸.

A zatem w dziewiątym rozdziale *Poetyki* Arystotelesowi chodzi o to, że historycy nie są przywiązani do systematycznego, głębokiego projektu wyjaśniającego, jakim jest filozofia. Może i Tukidydes informuje o przydatności obserwowania prawdopodobnie powtarzającego się wzorca w ludzkich zachowaniach (1.22.4), ale nie wyjaśnia, dlaczego wzorzec się powtarza. Nie jest nawet jasne, czy otwarcie mówi, co jest owym wzorcem. Mówi wprawdzie o „najprawdziwszej przyczynie” (1.23.5) wojny, ale jest to jedynie zbiór pojedynczych stwierdzeń o tej jednej konkretnej wojnie, nie twierdzenie otwarcie uniwersalne. Tukidydes sądzi, że wzorzec, który będzie (by użyć terminologii Arystotelesowskiej) z konieczności lub na zasadzie prawdopodobieństwa się powtarzał, skrywa się w opisywanych przez niego wydarzeniach, ale nie dokonuje ani otwartego rozpoznania wzorca, ani też wyjaśnienia go. Do momentu, gdy wzorzec nie zostanie otwarcie nazwany i wyjaśniony, mamy do czynienia z doświadczeniem (*empeiria*), nie filozofią⁴⁹. Nie umniejsza to jego przydatności. Jak już zauważyliśmy (§2), zdaniem Arystotelesa w praktyce *empeiria* może być bardziej użyteczne od *technê*. Jeśli szkolimy polityków, analiza teoretyczna

⁴⁶Więcej o implicytnym rozpoznawaniu wzorca zob. np. Lewicki i in. (1988), a także źródła cytowane w przypisie 27.

⁴⁷Nasz gracz dysponuje jakąś częścią *technê*: wie, co powinien robić i dlaczego (*Met* 1.1, 981a28-30); zasady tej mógłby nauczyć innych (981b8-10). Jego porażka przy głębszych badaniach nie jest zastrzeżeniem: użytkownik *technê* może dojść do jej reguł drogą percepcji albo refleksji (*dianoia*: *O część. zw.* 1.1, 639b14-19); dla przykładu, jedynie „bardziej filozoficzni” lekarze uciekną się do nauk przyrodniczych (*O zmysłach* 1, 436a17-b1; por. *O oddychaniu*. 27, 480b22-30). Por. przyp. 23.

⁴⁸Gdy gracz uświadamia sobie, że jego przeczucia powiązane są ze zwycięzcami zawodów chłopięcych albo też gdy Arystoteles odkrywa, że można zastąpić (prawie) wszystkie stwierdzenia „X wygrał zawody juniorskie” stwierdzeniami „nie-zwycięzca w zawodach męskich wygrał zawody chłopięce”, w danych zostaje ujawniony wzorzec, który nie był wcześniej oczywisty. Ale przynosi to jedynie generalizację (która może być zbiegiem okoliczności). Aby ustalić, że jest to prawdziwie uniwersalne (i spełnia wymóg konieczności albo prawdopodobieństwa), należy ustalić, jakie jest wyjaśnienie (przetrenowanie jako czynnik, który łączy sukcesy w zawodach chłopięcych z porażkami w tych męskich). Oto dlaczego rozróżniając percepcję od racjonalnego rozumienia, Arystoteles powiąże to, co jednostkowe z „że”, i to, co uniwersalne z „dlaczego” (§1).

⁴⁹De Ste Croix (1975), 51n. (= 28n.) przekonuje, iż przypadek Tukidydesa ukazuje, że „nawet posługując się przesłankami samego Arystotelesa [...] jego zdyskredytowanie historii [...] nie jest w pełni uzasadnione”. Ale jego argumentacja zawala się wraz ze stwierdzeniem: „Jedną z najbardziej niezwykłych cech opowieści Tukidydesa jest to, że «pouczenia» [...] są implicytną częścią narracji i nie muszą być wyjaśnione w Historii za pomocą terminów ogólnych” – jeśli chcą zostać filozofią, to muszą.

może okazać się mniej przydatna niż proste pokazanie im mnóstwa przykładów w nadziei, że dostarczą im one doświadczenia wystarczającego do rozpatrywania nowych przypadków⁵⁰.

Arystoteles nie mówi w tym fragmencie o tym, co zrobili poszczególni historycy, ale opisuje zawód historyka *jako taki*. Zawód historyka nie wymaga nic ponad sporządzenie sprawozdania z tego, co się wydarzyło. Jeśli, odmiennie niż Tukidydes, historyk chciałby również zaoferować analizę, nie będzie tego robił *jako* historyk; będzie wykraczał poza swoją rolę historyka i robił coś filozoficznego.

Zawód poety jest bardziej wymagający od zawodu historyka. Dlaczego? Historyk opisuje ciągi zdarzeń, podczas gdy poeta *konstruuje* następstwo zdarzeń. I konstrukcja poetycka podlega ograniczeniom, które nie stosują się do opisu historyka: zdarzenia muszą być powiązane przyczynowo. Następstwo nie może po prostu polegać na zjawianiu się jednej rzeczy po drugiej, ale na zjawianiu się jednej rzeczy z powodu drugiej w zgodzie z koniecznością lub prawdopodobieństwem⁵¹. To właśnie ta cecha przydaje fabułom poetyckim uniwersalności; i to właśnie ona sprawia, że poezja staje się nie filozofią, ale czymś *bardziej* filozoficznym od historii.

Zauważmy jednak, że, jak powiedzieliśmy wcześniej (§2), sposób opisanie *technē* poetyckiej określa normy obwarowujące wytwór, a nie proces myślowy albo działania poety. Jeśli wymóg uniwersalności zostaje spełniony, nie jest istotne, w jaki sposób poeta osiąga swój rezultat. Nie musi *rozumieć* uniwersalności swojej fabuły; to znaczy, nie musi mieć żadnego eksplicytnego zrozumienia „dlaczego”, które sprawia, że następstwo zdarzeń jest konieczne lub prawdopodobne. Potrzebna mu jest tylko umiejętność *rozpoznania*, że dane następstwo zdarzeń działa w prawidłowy dla tragedii sposób. Można tego dokonać za pomocą *empeiria*. A zatem, gdy Arystoteles stwierdza, że poezja jest bardziej filozoficzna niż historia, nie wiąże się to z żadnym założeniem, że *poeci* są szczególnie filozoficzni. Ich publiczność też nie musi taka być: ona również musi jedynie dysponować umiejętnością rozpoznania, że fabuła działa we właściwy sposób.

Choć Arystoteles podkreśla zasadę uniwersalności, nie uważa, żeby jej wymóg musiał być całkowicie spełniony. Konsekwentnie przyjmuje stosunek dopuszczający w poezji pewne przejawy irracjonalności i niemożliwości, pod warunkiem, że poeta sprawi, iż nie będą *wyglądały* na irracjonalne lub niemożliwe. Zdarzenia niemożliwe, lecz prawdopodobne powinny być przedkładane przed możliwymi, ale nieprawdopodobnymi (*Poet.* 24, 1460a26n.; por. 25, 1461b11n.). Jest tak być może dlatego, iż publiczność prawdopodobnie przystanie na wynikającym z doświadczenia rozpoznaniu, że fabuła się łączy (odmiennym od rozumowej analizy *dlaczego* tak się dzieje), iż publiczność można przechrzyć i przegapi ona błędy w powiązaniach. Istnieją różnorakie techniki, którymi poeta może na tyle osłabić jaskrawość tego, co irracjonalne, że uchodzi ono uwadze publiczności. Może zostać opowiedziane, a nie przedstawione na scenie przed widzami (24, 1460a11-17). Może zostać utrzymane

⁵⁰Arystoteles uważa, że politycy działają raczej dzięki zdolności (*dynamis*) i doświadczeniu niż myśleniu (*dianoia*), i że to doświadczenie jest kluczowe dla tych, którzy chcą zaznajomić się ze sztuką rządzenia państwem (*Et. nik.* 10.9, 1181a 1-12). Etnografia i historia są przydatne do – odpowiednio – ustawodawstwa i doradztwa politycznego (*Ret.* 1.4, 1360a30-8). Oczywiście nie sugeruje, że podejście filozoficzne, skupione zarówno na „dlaczego”, jak i na „że”, jest w polityce zbyt cenne: otwarcie temu zaprzecza (*Et. eud.* 1.6, 1216b35-17a10). Ale w tym samym fragmencie kładzie nacisk na potrzebę ostrożności: ludzie mogą zostać wprowadzeni w błąd przez zwodnicze rozumowania.

⁵¹*Poet.* 5, 1449b5f.; 7, 1450b26-34, 1451a12f.; 8, 1451a27f.; 9, 1451a36-b9; 9, 1451b33-52a1; 10, 1452a18-21; 11, 1452a23f.; 15, 1454a35-b2; 23, 1459a17-30. Por. Heath (1991).

poza osnową tragedii albo narracji (15, 1454b6-8; 24, 1460a27-32). Uwagę publiczności można odwrócić innymi źródłami przyjemności (24, 1460a35-b5)⁵². Poeci mogą wykorzystać ludzką skłonność do pewnych błędnych wnioskowań, takich jak stwierdzenie następstwa (16, 1455a12-16; 24, 1460a18-26). Popularne kłamstwa też zostaną przyjęte przez publiczność, na przykład przedstawianie bogów w zgodzie z tradycyjnymi opowieściami (25, 1460b35-61a1). Skutecznym źródłem zdziwienia może być zbieg okoliczności, gdy wyraźnie istotna relacja pomiędzy dwoma zdarzeniami skrywa brak jakiegokolwiek autentycznego związku przyczynowego (9, 1452a3-11)⁵³.

Arystoteles jest orędownikiem uniwersalności, a jednocześnie utrzymuje, że zdarzenia niemożliwe nie są nie do przyjęcia, jeśli pomagają osiągnąć zakończenie (25, 1460b23-6). Orędownictwo na rzecz uniwersalności nie wynika więc z tego, że jest ona sama w sobie częścią tego, co stara się osiągnąć poezja; jej wartość ma raczej dla poezji charakter instrumentalny. Uniwersalność pomaga poezji osiągnąć jej cel. Ale w niektórych przypadkach ów cel najlepiej osiąga się poprzez pogwałcenie uniwersalności. Takie pogwałcenia muszą zostać ukryte (ponieważ rażąca niemożliwość popsułaby efekt) i poeci mogą to zrobić, zmieniając stopień jaskrawości tego, co niemożliwe albo nakłaniając publiczność do błędnego wnioskowania. Nasza reakcja na poezję zakłada zarówno percepcyjne, jak i racjonalne poznanie; czasami, aby poezja mogła zadziałać, czynnik racjonalny musi przybrać kształt celowo wywołanego błędnego rozumowania.

5. Wnioski

Poezja wciąga poetów i publiczność w skomplikowane połączenie poznania percepcyjnego i racjonalnego. Nie można ich w prosty sposób rozdzielić, częściowo z tej racji, że Arystotelesowska percepcja ma rozszerzony zasięg poznawczy, a częściowo, ponieważ wiele zadań umysłowych jest poznawczo trywialne dla normalnych ludzi dorosłych. Co więcej, by poezja była skuteczna, trzeba czasami wykorzystać ludzką słabość do błędnych rozumowań.

Owe wnioski nie uspokoją tych, którzy obawiają się, że teoria Arystotelesa zostanie posądzona o prymitywizm, brak subtelności albo redukcjonizm⁵⁴. Niemniej jednak to zmartwienie jest nieuzasadnione z dwóch powodów. Po pierwsze, u Arystotelesa nie ma niczego, co mogłoby ustanowić *granice* możliwego wysublimowania poznawczego w czyichś poczynaniach z poezją. Gdyby było inaczej, Arystoteles zaprzeczałby sam sobie, gdyż jego omówienie jest głębiej osadzone w rozumowaniu przyczynowym, niż to opisuje. Chociażby fakt, że poeci wykorzystują, a publiczność nabiera się na błędne rozumowania; ale poeci nie muszą rozpoznawać błędów we wnioskowaniach ani wyjaśniać technicznych powodów ich użycia tak, jak robi to Arystoteles. Oglądając przedstawienie, Arystoteles może sam poddać się iluzjom i czerpać przyjemność płynącą z tego, że poe-

⁵²Przykładem z *Odysei* jest przybycie Odyseusza do Itaki. Przydatne jest zestawienie Arystotelesa, który podziwiał talent Homera w tym, jak ukrył prawdziwą absurdalność tego zdarzenia, z Heraklitem z Pontu, piszącym rozweklą racjonalizację po to, by przekonać, że absurdalności nie ma F175 Wehrli = F104 Schütrumpf (Porphiry *Homeric Questions* 2.115.9-117.27 Schrader). Zob. omówienie w: Heath (w druku).

⁵³Przykładem Arystotelesa jest śmierć mordercy Mitysa (1452a7-9); interesujące niedawne omówienie implikacji tej historii dla teorii narracji, zob. Currie (2006). Nawet jeśli poeci nie uciekają się do tego typu narzędzi, wzmocnienie uzyskanego efektu emocjonalnego „wtedy, gdy [zdarzenia] przebiegają wbrew oczekiwaniu, [ale] wynikając z jednego z drugich” (1452a1-5), wykorzystuje znajome ograniczenie poznawcze ludzi: nie jesteśmy w stanie z wyprzedzeniem wiarygodnie ustalić koniecznych lub prawdopodobnych konsekwencji.

⁵⁴Obawa taka jest widoczna na przykład w Halliwell (2002, 187). Por. Gallop (1990, 161): „Podzielał troskę [Halliwell] [...] aby rozwiać jakiegokolwiek wrażenie, że myśli Arystotelesa w czwartym rozdziale brakuje zwyczajowej subtelności”.

zja osiąga swój efekt. Gdy analizuje przedstawienie, czerpie przyjemność odpowiadającą tej, jaką czerpie profesjonalny biolog ze zrozumienia dlaczego i jak organizm jest ukształtowany (*O części*. zw. 1.5, 645a8-15). Po drugie, jak już zostało wcześniej zauważone, nie ma możliwości zrozumienia bardziej wyszukanych poznawczo form obcowania z poezją bez dostrzeżenia podstawowych procesów, na jakich się zasadzają. Arystoteles z pewnością nie lekcewał prostoty. *Metafizyka*, którą wieńczy seria zadziwiająco śmiałych wnioskowań na temat wiecznie szczęśliwej aktualności boskiego intelektu (*Met.* 12.7, 9), rozpoczyna się tym, jak zwykli ludzie patrzą na rzeczy.

przekład z języka angielskiego: Krzysztof Hoffmann i Weronika Szwebs

Bibliografia

- Boesch, C. and Boesch-Achermann, H. (1999) *The Chimpanzees of the Tai Forest: behavioural ecology and evolution* (Oxford).
- Butler, R.A. (1965) 'Investigative behavior', in A.M. Schrier, H.F. Harlow and F. Stolz (ed.), *Behavior of Nonhuman Primates: modern research trends* (New York), 2.463-93.
- Cashdollar, S. (1973) 'Aristotle's account of incidental perception', *Phronesis* 18, 156-75.
- Cheney, D.L. and Seyfarth, R.M. (1980) 'Vocal recognition in free-ranging vervet monkeys', *Animal Behaviour* 28, 362-7.
- Cleeremans, A., Destrebecqz, A., and Boyer, M. (1998) 'Implicit learning: news from the front', *Trends in Cognitive Science* 2, 406-416.
- Coles, A. (1997) 'Animal and childhood cognition in Aristotle's biology and the scala naturae', in W. Kullmann and S. Föllinger (ed.), *Aristotelische Biologie* (Stuttgart), 287-323.
- Crist, E. (2002) 'The inner life of earthworms: Darwin's argument and its implications', in M. Bekoff, C. Allen and G.M. Burghardt (ed.), *The Cognitive Animal: empirical and theoretical perspectives on animal cognition* (Cambridge MA), 3-8.
- Currie, G. (2006) 'Narrative representation of causes', *JAAC* 64, 309-16.
- Darwin, C. (1881) *The Formation of Vegetable Mould, through the action of worms, with observations on their habits* (London).
- Devenport, J.A., Luna, L.D. and Devenport, L.D. (2000) 'Placement, retrieval, and memory of caches by thirteen-lined ground squirrels', *Ethology* 106, 171-83.
- Foster, S.E. (1997) 'Aristotle and animal *phronesis*', *Philosophical Inquiry* 19, 27-38.
- Gallop, G. (1990) 'Animals in the Poetics', *OSAP* 8, 145-71.
- Gendler, T.S. (2000) 'The puzzle of imaginative resistance', *Journal of Philosophy* 97, 55-81.
- Gendler, T.S. (2006) 'Imaginative resistance revisited', in S. Nichols (ed.), *The Architecture of the Imagination* (Oxford), 149-73.

- Gibson, E.J. and Pick A.D. (2000) *An Ecological Approach to Perceptual Learning and Development* (Oxford).
- Gibson, J.J. (1979) *The Ecological Approach to Visual Perception* (Boston). 17
- Gómez, J.C. (2004) *Apes, Monkeys, Children and the Growth of Mind* (Cambridge MA).
- Gregorić, P. and Grgić, F. (2006) 'Aristotle's notion of experience', *Archiv für Geschichte der Philosophie* 88, 1-30.
- Halliwell, S. (2002) *The Aesthetics of Mimesis: ancient texts and modern problems* (Princeton).
- Heath, M. (1991) 'The universality of poetry in Aristotle's Poetics', *CQ* 41, 389-402.
- (1996) *Aristotle: Poetics* (London).
- (2001) 'Aristotle and the pleasures of tragedy', in Ø. Andersen and J. Haarberg (ed.), *Making Sense of Aristotle: Essays in Poetics* (London), 7-23.
- (w druku) 'Heraclides of Pontus on Homer', in E. Schütrumpf and W.W. Fortenbaugh (ed.), *Heraclides of Pontus* (New Brunswick).
- Jacobs, L.F. and Liman, E.R. (1991) 'Grey squirrels remember the locations of buried nuts', *Animal Behaviour* 41, 103-110.
- ihlstrom, J. (1987) 'The cognitive unconscious', *Science* 237, 1445-52.
- LaBarge, S. (2006) 'Aristotle on *empeiria*', *Ancient Philosophy* 26, 23-44.
- Lewicki, P., Hill, T. and Bizot, E. (1988) 'Acquisition of procedural knowledge about a pattern of stimuli that cannot be articulated', *Cognitive Psychology* 13, 24- 37.
- Lorenz, H. (2006) *The Brute Within: appetitive desire in Plato and Aristotle* (Oxford).
- Maróti, E. (2004) 'Die Sicht des Aristoteles über die in der Jugend betriebene Sporttätigkeit im Spiegel anderer Quellen', in H. Heftner and K. Tomaschitz (ed.), *Ad fontes! Festschrift für Gerhard Dobesch zum fünfundsiebzehnten Geburtstag* (Vienna), 151-5.
- Osborne, C. (2000) 'Aristotle on the fantastic abilities of animals in *De Anima* 3.3', *OSAP* 19, 153-85.
- Polanyi, M. (1958) *Personal Knowledge: towards a post-critical philosophy* (London).
- Povinelli, D.J. (2000) *Folk Physics for Apes: the chimpanzee's theory of how the world works* (Oxford).
- Quandt, K. (1983) 'On the programmatic formula *πρῶτον ἀπὸ τῶν πρῶτων* in Aristotle', *AJP* 104, 358-71.
- Reber, A.S. (1993) *Implicit Learning and Tacit Knowledge: an essay on the cognitive unconscious* (New York).
- Reed, E.S. (1989) *James J. Gibson and the Psychology of Perception* (New Haven).
- Rotstein, A. (2004) 'Aristotle, Poetics 1447A13-16 and musical contests', *ZPE* 149, 39-42.
- Ste Croix, G.E.M. de (1975) 'Aristotle on history and poetry (*Poetics*, 9, 1451a36- b11)', in B. Levick (ed.), *The Ancient Historian and His Materials. Essays in honour of C.E. Stevens* (Farnborough), 45-58 = A.O. Rorty (ed.), *Essays on Aristotle's Poetics* (Princeton 1992), 23-32.
- Stock, K. (2005) 'Resisting imaginative resistance', *Philosophical Quarterly* 55, 607-24.
- Tomasello, M. and Call, J. (1997) *Primate Cognition* (New York).
- Tsitsiridis, S. (2005) 'Mimesis and understanding: an interpretation of Aristotle's Poetics 4.1448B4-19', *CQ* 55, 435-46.
- Whiting, J. (2002) 'Locomotive soul: the parts of soul in Aristotle's scientific works', *OSAP* 22, 141-200.
- Wilson, T.D. (2002) *Strangers to Ourselves: discovering the adaptive unconscious* (Cambridge MA).

SŁOWA KLUCZOWE:

PERCEPCJA

technê

poezja

historia

poznanie

ARYSTOTELES

ABSTRAKT:

Artykuł bada Arystotelesowskie rozumienie znaczenia percepcyjnego i rozumowego poznania dla tworzenia i odbioru poezji. We wstępnym opisie Arystotelesowskiej psychologii poznawczej ukazuje, że percepcja jest dla niego wystarczająco ważna, by objąć bogate, złożone wzorce zachowań ludzkich i zwierzęcych oraz bada interakcję między percepcją (poznanie szczegółnego oraz „że”) i wyjątkowych zdolności rozumu (które umożliwiają poznanie uniwersalnego oraz „dlaczego”) w ludzkim zachowaniu. Pozostała część artykułu odnosi tę problematykę do licznych zagadnień związanych z *Poetyką*: (1) skoro Arystotelesowska *technê* jest określana jako twórcza zdolność wykorzystująca rozum, to jak poetycka *technê* może przejawiać się w dziele poetów działających poprzez nie-rozumowy zwyczaj lub talent? (2) dlaczego Arystoteles uważa, iż przyjemność wynikająca z naśladowania wymaga ingerencji rozumu? (3) co ma Arystoteles na myśli, kiedy przeciwstawia historię (zajmującą się tym, co szczególne) poezji (zajmującej się tym, co ogólne)? (4) jak można pogodzić Arystotelesowskie podkreślanie uniwersalności i racjonalności w kompozycji fabuły poetyckiej z jego skłonnością do akceptowania w poezji irracjonalności i nieprawdopodobieństwa?

NOTA O AUTORZE:

Malcolm Heath – profesor języka i literatury greckiej na Uniwersytecie w Leeds. Autor wielu prac na temat literatury greckiej, teorii retoryki w późnej starożytności oraz antycznej estetyki literackiej. Jego ostatnio wydana książka to *Starożytna poetyka filozoficzna* (*Ancient Philosophical Poetics*) (Cambridge 2012). Przełożył *Poetykę* Arystotelesa dla serii wydawniczej Penguin Classics (1996). Obecnie kończy książkę *Poetyckie zwierzęta: Arystoteles, antropologia i poezja* (*Poetical Animals: Aristotle, anthropology and poetry*), która będzie rekonstrukcją Arystotelesowskiego rozumienia wartości poezji w ludzkim życiu.

Znikopis

Urszuli Koziół,

czyli arspoetyka jednorazowego użytku

Joanna Grądział-Wójcik

Artykuł został napisany w ramach badań finansowanych ze środków Narodowego Centrum Nauki (projekt badawczy nr 2015/17/B/HS2/01245).

Jedną z rozpoznawalnych cech poezji Urszuli Koziół jest z pewnością jej autorefleksyjna uważność, szczególne wyczulenie na materię słowa oraz skłonność do ujawniania czynności i świadomości pisania, co przełożyło się na nasilające się wraz z upływem tomów i lat metapoetyckie nastawienie tej twórczości. Już w odniesieniu do wczesnych tekstów z lat sześćdziesiątych zwracano uwagę na ich warstwę dyskursywną, dążenie autorki *W rytmie korzeni* do języka abstrakcyjnego, pojęciowego¹, podkreślano intensywny „wątek autotematyzmu i związane z nim wątpliwości wobec mocy nie tylko poetyckiego słowa i jego adekwatności wobec przeżyć oraz «wielomownego» języka wewnętrznego”². Tendencje te wzmagają się i krystalizują, jak zauważa Małgorzata Mikołajczak, zwłaszcza po roku 1974, najwyraźniej obecne w *Postojach słowa* i *Wielkiej pauzie*, w których to tomach silnie zaznacza się „projekcja języka na obszar rzeczywistości przedstawionej”³. Badaczka trafnie ujmuje specyfikę twórczości Koziół, uznając wiersz za „utajonego bohatera” jej poezji⁴.

¹ Zob. J. Kwiatkowski, *Dialog z ziemią*, „Twórczość” 1968, nr 8, s. 94-112.

² S. Stabro, *W rytmie ponowoczesności. Liryka Urszuli Koziół po roku 1989*, [w:] *Nowa poezja polska. Twórcy – tematy – motywy*, red. T. Cieślak, K. Pietrych, Kraków 2009.

³ M. Mikołajczak, *Podjąć przerwany dialog. O poezji Urszuli Koziół*, Kraków 2000, s. 98.

⁴ Tamże, s. 95.

Pamiętać jednak trzeba, że owo pisanie, egocentrycznie zajęte własną „autokontemplacją”⁵, nie zapomina jednocześnie o materialności opowiadanego świata. Autorka *Żalnika* mówiła: „Bo tworzyć to także narzucać światu własne widzenie i kształt. To być jednocześnie medium rzeczywistości i jej hipnotyzerem”⁶. Rola pośrednika uruchamia pytanie o koncepcję podmiotu, który w tej poezji okazuje się wybitnie psychosomatyczny, myślący, ale też cielesnie zdeteterminowany, postrzegający świat z indywidualnej, sensualnej perspektywy. Co istotne, staje się on (a właściwie: ona) wraz z czasem (wiekiem) coraz silniej uobecniający swą cielesną materialność poprzez zaznaczanie jej ubywania, eliptyczne podkreślenie jej zanikania. Ma rację Anna Legeżyńska, pisząc:

Gdyby zatem poetycka wrażliwość autorki opierała się – jak np. w przypadku Świrszczyńskiej czy Poświatowskiej – na zmysłowym stosunku do rzeczywistości, to być może zarysowane w niej horyzonty filozoficzne nie okazałyby się tak rozległe, ale i tak mgliste. Cieleśność i autobiografizm, dwie najmocniejsze strony typowej liryki kobiecej, są tu stosunkowo nikłe, co rekompensować mógłby jedynie – jak w przypadku twórczości Szymborskiej – wyrazisty światopogląd, który jednak w poezji Kozioł krystalizuje się wolno⁷.

Szczególnie ciekawa wydaje się taka lektura tej poezji, która wykorzysta czy zdekoduje właśnie jej nieoczywiste autobiograficzne i cielesne nastawienie. Sytuacja ulega zmianie w *Wielkiej pauzie* (1996), gdzie poetka dochodzi według badaczki do przekonania, że „niepotrzebny jej już dawny «zamach na wszystko», wystarczy zapis teraźniejszości widzianej z jednostkowej, prywatnej – i kobiecej! – perspektywy”; teraz podmiot staje się „skryptorem niedużego, widzianego z własnej perspektywy wycinka świata”⁸. Stabro z kolei w odniesieniu do późnej twórczości Kozioł pisze o „ponowoczesnej świadomości autorki wyczerpania się kreatywnej mocy tego rodzaju poetyckiego dyskursu, który [...] był fundamentem jej liryki”⁹. Mówiąc o „poezji wyczerpania”¹⁰, wśród „ponowoczesnych strategii lirycznych” lokuje „wirtuozerię okaleczonych form poetyckich”, które skonfrontowane zostają z wciąż mocno obecną w twórczości poetki liryką „wiary w sztukę”¹¹.

Na tym ostatnim tomie chciałabym się zatrzymać, w szczególności zaś na *Znikopisie*, jednym z niepozornych jego wierszy, wchodzącym w skład cyklu *Pestki deszczu*, stanowiącym ślad nie tylko metapoetyckiej, ale też głęboko ludzkiej, antropologicznej, prywatnie i kobieco zdeterminowanej refleksji. Utwór ten nabiera wyrazistości, gdy czytany jest w kontekście innego wiersza autotematycznego z tego samego tomu o jednoznacznym tytule *Ars poetica*, na którego tle okazuje się przewrotną i nieoczywistą deklaracją pisania i rozumienia sztuki słowa. W *Wielkiej pauzie* spotykają się bowiem dwa sposoby prowadzenia autorefleksji:

⁵ A. Legeżyńska, *Tkanie krajobrazu Ziemi. Liryczne czasoprzestrzenie poezji Urszuli Kozioł*, [w:] tejże, *Od kochanki do psalmistki... Sylwetki, tematy i konwencje liryki kobiecej*, Poznań 2009, s. 238.

⁶ U. Kozioł, *Zamiast posłowie*, [w:] tejże, *Stany nieoczywistości*, Warszawa 1999, s. 353.

⁷ A. Legeżyńska, *Tkanie krajobrazu Ziemi...*, s. 248.

⁸ Tamże, s. 249.

⁹ S. Stabro, *W rytmie ponowoczesności...*, s. 288.

¹⁰ Tamże, s. 289.

¹¹ Tamże, s. 291.

konwencjonalny, głęboko modernistyczny, nawiązujący do tradycji *artes poeticae*¹² oraz drugi, dekonstruujący ten nurt, ujawniający pęknięcie, otwarcie ku ponowoczesnym, płynnym i nienormatywnym rozwiązaniom. Kontrast realizujących je wypowiedzi stanowi jednak, jak się wydaje, nie tyle świadectwo rozdarcia dwóch rywalizujących poetyk/światopoglądów, ile sygnał poszukiwania różnych sposobów ekspresji dla „pisanego ciałem” czy też swoistego doświadczonego życia, psychosomatycznie zabarwionego autotematyzmu, uwypuklającego dotkliwość przemijania i jednorazowość zarówno utrwalania, jak i materialnego istnienia, pozostającego w cieniu biografii. Zanim więc przejdę do lektury *Znikopisu*, przytoczę wiersz-manifest *Ars poetica*:

Ars poetica

Kto przemierza niebiosy długimi susami

jasna gwiazda i jej niewidzialny towarzysz
wymrują cię z osłon snu
zanim ślad łapy bladego lisa
utknie w zapadni mlecznej spirali

Wraz z twoim okiem
równy
budzi się w kolejnym CO
wielkie C

otwarte ku wszechrzeczy
niczym zarodki embrionu tuż przed wysiewem

obmyślasz piłkę ze słów
obrazów
ciężką
najcięższą z możliwych
gęstą

tuż pod jej zwierchnią skórą
próbujesz upchnąć ciasno zwinięte ziarnka
wieloznaczeń
jakby wreszcie ten oto wiersz –
obraz
miał się stać czymś na kształt
białego karła mowy

wnosisz całego siebie w projektowany przekaz
skupiasz się

¹²Zob. E. Kraskowska, A. Kwiatkowska, J. Grądział-Wójcik, *Ars poetyka*, „Forum Poetyki”, lato 2015 [online], <<http://fp.amu.edu.pl/ewa-kraskowska-agnieszka-kwiatkowska-joanna-gradziel-wojcik-ars-poetyka/>> [dostęp 16.12.2016].

zgęszczasz
ścieśniasz
i już sam jesteś w kropce
w samym jej środku

rozpościerasz się w niej
rozpychasz
aż ponaciągasz otok jej domyślnego koła

może już wnet
może tym razem zdołasz

stać w miejscu ugięcia elipsy
z której wywiną się
nowe spiralne światy

Wielkie C

otwarte ku wszechrzeczy
niczym zarodki embrionu tuż przed wysiewem
łowi cię w swój właśnie otwierający się nawias
niemal wchłania się
wsysa w przekrzywioną zdziwieniem
brew
w nowy znak zapytania

blade lisy snu z ich pierzchającą kitą
wznecają ci obrazy

w mlecznym polu ich możliwości
– jak zasieki –
sterczą nastwione uszy rozlicznych cudzysłówów
jakby krocie niewidzialnych zajęcy
stawało słupka
nasłuchując twego zbliżającego się oddechu
one pomagają ci
określić miejsce chwilowego pobytu
choć zarazem
blokują ci przejście
poza swój drugi kontur.
(WP 386-388)¹³

¹³Teksty poetki cytuję za: U. Koziół, *Fuga. 1955–2010*, Wrocław 2011. W nawiasie podaję skrót dla oznaczenia tomu oraz numer strony: Ż – *Żalnik* (1989), WP – *Wielka pauza* (1996), PS – *W płynnym stanie* (1998), S – *Supliki* (2005), P – *Przelotem* (2007), H – *Horrendum*, (2010). Wiersze z najnowszego tomu Koziół cytuję za: U. Koziół, *Ucieczki*, Kraków 2016 (U).

Znikopis

wiersze mi się porozpra-
 szwały w proch spro-
 szyły mi się szer-
 sze mi się popro-

Wszystko zdaje się dzielić te dwa teksty: retorycznie uwznioślony rozmach pierwszego i skromny, stylistycznie i objętościowo, rozmiar drugiego; pewności demiurga przeciwstawia się tu nieporadność podmiotu, który jest „słów niepotraf”¹⁴; instruktażowość i komunikatywność, doskonała skończoność dłuższego wiersza zderzona zostaje z niefortunnością, jednorazowością i potocznością mowy krótszego; władcze „ja” nakierowane na „ty” zastąpiono zaś w drugim tekście biernym „mi”, zorientowanym dośrodkowo i egocentrycznie; skończoność, zamkniętość, doskonałość zdań i przekonań *Ars poetica* zderza się tu zarazem z ich nieuchwytnością, niedomkniętością, dematerializacją w *Znikopisie*. W pierwszym tekście odnaleźć można „telluryczną koncepcję bytu” i kosmologiczną wrażliwość tej poezji, jej „wzniosły, kosmiczny rytm «korzeni» i «słońca»”¹⁵, tu też pojawia się „namaszczony i apodyktyczny ton”, o którym pisał niegdyś w odniesieniu do wczesnej twórczości Koziół Stanisław Jaworski¹⁶. Utwór ten spełnia też podstawowe wymagania tradycyjnie rozumianej arspoetyki z jej erudycyjnością, programowością i bezpośredniością wypowiedzi, stanowiącej propozycję sformułowaną i normatywną jednocześnie¹⁷. Na jego tle *Znikopis* może wydać się w pierwszej lekturze nieudolną karykaturą sztuki słowa. Dla Małgorzaty Mikołajczak tekst ten jest „zapisem bełkotu”: jego „konstrukcja oddaje zanikanie znaczeń poprzez rozpadanie się słów, przenoszenie do kolejnych wersów części wyrazów. [...] Wiersz staje się mimetycznym odpowiednikiem procesu dyspersji, rozproszenia znaczeń”¹⁸. W stronę ponowoczesności podąża również lektura Stabry:

Dyskurs poetycki jak i dzieło podlegają tu samozakwestionowaniu. Równocześnie artysta w podobny sposób kwestionuje swoją własną podmiotowość i, szerzej, sztukę przez siebie uprawianą. Twórca przyjmuje postawę zaniechania, znika, godzi się na śmierć poezji i poety w modernistycznym stylu nowoczesności [...]. Ta ponowoczesna niewiara w tradycyjną moc sztuki, w społeczną funkcję poezji rodzi zwątpienie w rolę artysty, poety i stawia go, a także jego twórczość, ze strony podmiotu lirycznego, w permanentny stan podejrzenia¹⁹.

¹⁴Z wiersza *mironczarnia*. Lingwistyczna twórczość Białoszewskiego jest dobrym kontekstem interpretacyjnym zwłaszcza dla małych form poetyckich, proponowanych przez Koziół w późnej swej twórczości, by wspomnieć o *Gamach*, *Pestkach deszczu* czy *Wrywkach*, a także najnowszym tomiku poetki – *Ucieczki* (2016).

¹⁵A. Legeżyńska, *Tkanie krajobrazu Ziemi...*, s. 244, 238.

¹⁶S. Jaworski, *Wybitne zjawisko poetyckie*, [w:] *Debiuty poetyckie 1944–1960. Wiersze, autointerpretacje, opinie krytyczne*, wybór i oprac. J. Kajtoch, J. Skórnicki, Warszawa 1972, s. 513.

¹⁷Arspoetyka to „propozycja terminologiczna utworzona od łacińskiego *ars poetica*, *sztuka poetycka*”, zob. E. Kraskowska, A. Kwiatkowska, J. Grądział-Wójcik, *Arspoetyka*.

¹⁸M. Mikołajczak, *Podjętą przerwany dialog...*, s. 126.

¹⁹S. Stabro, *W rytmie ponowoczesności...*, s. 294.

Badacz podkreśla jednocześnie obecny tu motyw „wyalienowanego, zdepersonalizowanego głosu artysty i rozpadającego się podmiotu lirycznego”²⁰, wspierając się przykładem z *Suplik*: „Mój nagi głos, bez okrycia bez osłony / beze mnie [...] ubywa nie ubywając” (*Traktat o głosie*, S 485). Gdyby jednak przeczytać ten wiersz nie przez teoretyczny klucz ponowoczesności, lecz z perspektywy indywidualnego doświadczenia „ja”? Mniej dramatycznie, nie tak pesymistycznie, zamiast uniwersalnego poczucia „utruty aksjologicznego centrum” i „świadomości degradacji literatury”²¹, dostrzegając w nim próbę osobistej, urywającej się narracji o niepewnej, bo podlegającej rozproszeniu tożsamości konkretnego „ja” tych wierszy, zmagającego się ze swoim przemijaniem i fizycznymi ograniczeniami?

W czterech „nieporadnych” wersach *Znikopisu* zostaje przywołana i zaprzeczona nie tylko romantyczna koncepcja poezji, którą rekonstruuje w monografii Koziół Mikołajczak, ale też arspoetyka staje się tu skarłą, kaleką formą, przeciwśpiewem, antypoetyką – „czymś na kształt / białego karła mowy” (*Ars poetica*). Jak pisze badaczka: „język ma jednak wyrażną przewagę nad ciałem”, kreuje „dwie postawy podmiotu czynności twórczych”: „poeta-demiurg, władca słowa” i „artysta bezradny wobec języka, owładnięty twórczą niemocą”²². Jest jednak jeszcze trzeci aspekt, który zdaje się omijać to rozróżnienie, uaktywniając somatyczną, cielesną sferę pisania – *ars poetica* to hybrydyczna *ars somatica*, dekonstruująca, unieważniająca „podmiot czynności twórczych” czy raczej ucieleśniająca jego działania, ukonkretniając je i komplikując zarazem. Zamiast o abstrakcyjnym dysponencie reguł lepiej mówić tu bowiem o autorskim podmiocie wierszy, śladzie psychosomatycznie rozumianej osoby, która przyznaje się do bycia twórczynią wierszy. Przewaga nie należy już zatem (jedynie) do języka – to bowiem granice własnego, cielesnie odczuwanego i zmieniającego się „ja” zaczynają decydować o kształcie poezji:

Refleksja autotematyczna, sformułowana i implikowana, stanowi jeden z silniejszych nurtów w twórczości poetyckiej Urszuli Koziół. Jej stałym elementem jest romantyczne z ducha przekonanie o sile oddziaływania poezji i odpowiedzialności piszącego. Podmiot czynności twórczych pragnie oddziaływać na świat, za pomocą kreacyjnej mocy słowa urzeczywistniać nieosiągalne doświadczenie ładu i harmonii. Jego kondycja jest jednak zdeterminowana poczuciem bezradności, zarówno wobec nieposłusznego języka, jak i wobec nie przystającej doń rzeczywistości. Leczenie słowa dokonuje się przez szczególną organizację wypowiedzi: podporządkowanie jej zabiegom lingwistycznym i instrumentacyjnym²³. (czy w zaznaczonym fragmencie wszystko jest w porządku?)

Jego kondycja jest również zdeterminowana nieposłuszeństwem ciała i bezradnością zmieniającego się, somatycznie określonego „ja”, które stanowi podstawową rzeczywistość odniesienia w późnych wierszach poetki. Autotematyzm Koziół jest bowiem somatyzowany, słowo i wiersz – cieleśnieją, stają się nie tylko materialne, ale też organiczne, biologiczne. Jacek Łukasiewicz w omówieniu *Żalnika*, tomu o kilka zaledwie lat wcześniejszego od *Wielkiej pauzy*, zwrócił uwagę właśnie na somatyczność tej poezji:

²⁰Tamże, s. 295.

²¹Tamże, s. 296.

²²M. Mikołajczak, *Podjąć przerwany dialog...*, s. 118.

²³Tamże, s. 144.

Ciało przestaje być moim, będąc nadal moim. [...] Cieleśność, przedmiot autoironii odczuwana jest w tym utworze konkretnie. Jakże to inne od napisanej w roku 1970 *Samoobmowy*, gdzie ciało przeżywane jest jako gra słów, a więc nie część, lecz funkcja (podobnie jak słowo wypowiedziane staje się moją funkcją)²⁴.

O *Znikopisie* można powiedzieć podobnie: tu słowa przestają być „moje”, będąc nadal „moimi” (zamiast „ja” mamy: „mi się”), a równie autoironicznie rozumiane pisanie przeżywane jest na wskroś materialnie, a nawet cieleśnie, osobiście, intymnie, poddając się opisowi w kategoriach somatopoetyki. Przypomnijmy tekst raz jeszcze, tak jak to zrobiła sama poetka, powtarzając go w *Suplikach*:

wiersze mi się porozpra-
szały w proch spro-
szyły mi się szer-
sze mi się popro-

W pierwszej lekturze uderza niezrozumiałość i niepoprawność fraz wiersza, który się podmiotowi wymyka – „porozpra-”, „spro-”, „szer-”, „popro-”. W całości ocalało jedynie kilka nieprzy-
padkowych, jak się wydaje, wyrazów: „wiersze”, „mi się” i „w proch”, pozostających w centrum, we wnętrzu tekstu, tracącego swój kontur, rozmazującego swe granice. Można odnieść wrażenie, że utwór obumiera, zanika na brzegach w sposób niezależny od podmiotu, rozprasza się niezamierzenie, wbrew jego woli, wymykając się spod kontroli autorki. Zwykle nieakcentowane w wypowiedziach „mi” nabiera tu specjalnego znaczenia, zostaje szczególnie podkreślone wielokrotnym powtórzeniem – ocalałe w formie celownika „ja” ma problemy z uformowaniem czy też zatrzymaniem, utrwaleniem wiersza.

„[P]orozpra-” konotujące rozpraszać znaczy bowiem ‘rozrzucić, rozsypywać, dekoncentrować, rozprzestrzeniać, rozwiewać, dezintegrować’, ‘rozdzielić na części coś jednorodnego, roztrwonić’. Etymologicznie (fałszywie) zawiera w sobie trzy różne prefiksy: po-, roz- i pra-, wskazując tym samym na czasowość – bycie przed i po, jak i na przestrzenność – odśrodkowy i destrukcyjny ruch (rozproszyć słownikowo to ‘rozsytać, rozrzucić lub roznieść na wszystkie strony’, ‘rozmieścić w różnych miejscach, daleko od siebie’). „Sproszyły” zdaje się jednocześnie pochodzić od prochu – „sproszyć” to obrócić się w proch, obumrzeć, zmienić swą stałą, jednolitą konsystencję w coś miłkiego, wiersze zostają włączone tym samym w biosferę tekstu, niczym materia organiczna obracają się w proch, niszczą się, wietrzeją, jak kruszejąca skała podporządkowane prawom natury. Zarazem rozproszyć znaczy też ‘zmuszając kogoś do odwrotu, rozpędzić na wszystkie strony’, zaś przerwane klauzulą ‘sproszenie’ paronomastycznie bliskie jest spłoszeniu, czyli ucieczce wywołanej strachem (*Ucieczki* to także tytuł ostatnio wydanego tomu Koziół). Rozpraszać to także zakłócać komuś spokój, przeszkadzać w skupieniu, ale i rozjaśniać, wywoływać zanik jakichś, zwykle negatywnych uczuć i stanów psychicznych.

²⁴ J. Łukasiewicz, Żalnik, [w:] tegoż, *Rytm, czyli powinność. Szkice o książkach i ludziach po roku 1980*, Wrocław 1993, s. 174.

Upchnięte w ramy tekstu, „ciasno zwinięte ziarnka wieloznaczeń”, skupione, ścieśnione, zgęszczone w niedokończonych częściach słów, ukryte pod „zwierzchnią skórą” *signifiant* wiersza stają się tu zatem granatnikami sensu, wybuchają (podminowane „prochem”), niszcząc jego tkankę, a zarazem rozpraszając znaczenia. Silnie akcentowane przywołanymi konotacjami: dekonstrukcja, degradacja, anihilacja materii wypowiedzi uruchamiają jednocześnie dopełniający je kontekst biblijny: z prochu powstałeś i w proch się obrócisz, zdaje się mówić wiersz. Podmiot, ale i czytelnik nie jest już, jak w *Ars poetica*, „w kropce / w samym jej środku”, tu wszystko zdaje się wybuchać/rozpraszać, wykraczać „poza swój drugi kontur”. Nawet słowo ‘proch’ rozpada się na ‘pro’ i to, co „po-pro”. Kulturowe skojarzenia przegrywają z materialnym, dosłownym rozumieniem: to ciało zostaje naznaczone rozpadem. A mogło być inaczej – wiersze „szyły mi się szer-/sze” – wydawały się większe, dłuższe, „szyły się” same (tkały tekst) zanim się „mi się” „poproszyły”, rozdrobniły, popsuły. W ostatnim wersie drzemie też ukryta głęboko prośba: „popro-” brzmi prawie jak „poproszę o wiersze”, „poproszę o jeszcze”... Utwór pisze się tu i zanika jednocześnie, na plan pierwszy wysuwając właśnie własną miałość i nietrwałość zapisu, nie mającą jednak w sobie nic z lekkości i ulotnego piękna.

Oprawa brzmieniowa tekstu sprawia, że na powierzchnię wiersza wydobywa się szarość zapośredniczona głoskową instrumentacją tekstu: gdy czytamy nagłosy kolejnych wersów: „wiersze” – „szały” – „szyły” – „sze”, w uszach zostaje nam szumiące brzmienie powtarzających się głosek. Już w *Żalniku* pojawiły się „szarowiersze” (*Spoza barwy*, Ż 308), w późniejszych zaś *Ucieczkach*: „szarzeją moje wiersze”, które kiedyś „chciały być blond”, „w szarą godzinę pewno i ja / powinienam wdziać na siebie / coś tak szarego”, „kolejna szara komórka / osiwała mi tej nocy” (*Mikro makro*, U 22-23). O ile w tomie z czasu stanu wojennego utwory przybierały barwę „szybko rozpraszającej [sic!] się szarości” politycznie naznaczonego świata (*Spoza barwy*, Ż 308), a podmiot musiał bytować w „[s]zarościanie / prostopadłościanie” bloku ([*Szarościan*], Ż 307), o tyle w *Ucieczkach* natrafiamy na wyraźną homologię między cielesnie odczuwaną przemijalnością osobowo, autobiograficznie czytanego podmiotu a jego równie biologicznie postrzeganą, personifikowaną poezją – starzejące się/szarzejące, siwiejące ciało nie może pisać innych wierszy niż szare. Rozsypywanie słów sugeruje zarazem równoległe rozsypywanie się ciała „w szarą godzinę” zmierzchu – dnia/życia. „Pod wieczór / dzień mi się zwierszył?”, zapyta poetka w *Ucieczkach*, raz jeszcze korzystając z upodrzedniającej podmiot formy „mi się” (*Pod wieczór*, U 39).

Słowa w poezji Koziół pochodzą/wychodzą bowiem z ciała i są ciałem, somatyczne i spersonalizowane: nie *langue* poezji interesuje autorkę, ale *parole* wiersza – efemeryczny, nietrwały, zanikający ślad/zapis psychosomatycznie określonego autora/autorki. Słowa, litery, głoski w jej wierszach miewają płęć, głos, spojrzenie, uśmiech – „wypowiedziane niskim tonem / z powściąganą wibracją / dźwięczne”, „otwarcie furkotliwe na wskroś” istnieją realnie, jak ich podmiot (*Przelotem*, PS 425). *Znikopis* podejmuje ów wątek materialności, biologiczności wierszy, które stając się indeksem cielesnego „ja”, podlegają rozpraszaniu czy rozpadowi się „w proch”. Koziół konsekwentnie stosuje somatyzację języka i sztuki słowa, by przywołać tylko „naskórek mowy” ([*Na początku nie było słowa*], PS 443), „linie papilarne wiersza”, wyraz, który „pod czaszką trzeszczy [...] / urwany w połowie –” (*Segmenty wiersza załadowanego do wagoników strofek objają się o stukot własnych kół podczas nużącej podróży*, P 573, 574); wśród tekstów znajdujemy Życie płciowe głosek zespolonych w wyrazy (P 578) i „wiersze wykrztuśne” ([*Po natykaniu się absztraków dnia*], U 15), utwór „zalega nie tylko / napięte myśli / ale nawet żołądek” ([*Jak by tu*

wreszcie wydukać ten wiersz], P 609), zaś „w drodze do pointy / wiersz dostaje napadu kaszlu” (*Nie cierpię kiedy*, U 16). Można powiedzieć, że w tej poezji tekst „stał się mną” (*Wyrywki I*, S 492) – „jak ja tu weszłam / jak stąd wyjdę”, zastanawia się podmiot (*Wyrywki I*, S 493). Czasem pojawia się także animizacja zapisów: „robocze frazy niegotowych wierszy / kocim ruchem ocierają się o lśniąca sierść / cudzych fraz” ([*robocze frazy niegotowych wierszy*], P 554); „wiersz niczym nazbyt wypasiony łabędź” ([*pod ruchomym naskórkiem gleby*], P 565), „czerw albo wiersz / wiersz albo czerw” (*Hymn o zmierzchu*, H 673)²⁵.

Znikopisanie okazuje się zatem sprzężone z efektem biologicznym, jest konsekwencją „ciałoznikania”, nakierowując uwagę na problem podmiotowej tożsamości „szarzejącego” i rozpraszającego się „ja”, wyrażanej równolegle przez medium ciała i języka. To zabieg powtarzający się w poezji kobiet, np. w lirykach Anny Kamieńskiej, Krystyny Miłobędzkiej czy Bogusławy Latawiec. Im bardziej bowiem dematerializuje się w nich opisywane ciało, tym z większą intensywnością cieleśnieje ich poezja, zaznaczająca swój kreacyjny gest, stając się obrzeżem łączącym istnienie i nieistnienie²⁶. Również w poezji Kozioł napisane słowo „jest *simulacrum* mojego bytu” ([*chmury ciężą ku górom i ku morzu*], P 577, wyróżnienie autorki). Podmiot mógłby powiedzieć:

badam zanikający już
choć jeszcze nieco widoczny obszar samej siebie
w trakcie zanikania
i gdzież tu jest miejsce na słowo
bo niby jakie – w tym świetle – mogłoby być
(*Wyrywki I*, S 494-495)

Również w *Sprawozdaniu z końcowych chwil* pojawia się sugerowana równość: „przemijanie / zanikanie” to „ciężka próba odchodzenia / od samego siebie”, „oswajanie z tym / co obce / ale nieuchronne”, „wywłaszczanie samego siebie z własnego «ja» / z siebie / wymazywanie się z bytu” (P 559).

W poetyckich znikopisach, jak powtórzy Kozioł w innych tekstach, „wszystko rozsypuje się / rozpada albo staje jak wryte / wobec niepojętości tego / co poza nami – –” (*Ty i twój świat. A ja?*, PS 426). Ale też słowa wiersza bywają jak „postawiony na sztorc / szorstki kołnierz”, chroniący przed „płynnym stanem” świata, rozmazującym jego kontury. Ochrona to marna, lecz jedynie możliwa (*W deszczu*, PS 429). Wiersze są zresztą jak „pestki deszczu” – „otwarte ku wszechrzeczy / niczym zarodki embrionu tuż przed wysiewem”, „i już sam jesteś w kropce” „projektowanego przekazu” (*Ars poetica*). *Znikopis* tematyzuje i pokazuje jak w soczewce to, co potem zajmie ze szczególną intensywnością myśli i wiersze Kozioł: owo rozsypanie liter, które „odbiegają od siebie”, a wówczas „świat słowa (a więc twój świat) / rozprasza się rzednie”

²⁵Przykłady biologizacji tekstu można by mnożyć: „słowa / rzadko używane / jak szkarłupnie / czyli te wszystkie promieniste organizmy / jak rozgwiazdy / jeżowce / fossiles // drobiny szkieletu morza / szkieletu świata // kość z kości mego początku / moje i twoje stąd dotąd” (*Pocztówka z Visby*, PS 454); gąsieniczka to „partykuła / koloru podarowanej mi teraz chwili” ([*Dzisiaj nie czytam gazet*], PS 456). Gdzie indziej myszka próbuje „wcisnąć na siebie mój wiersz”, a „liryczny [...] kret / [...] wlece mrówkę otumanioną dymem-z-rymem” (*Wiersz do jednorazowego użytku*, S 489).

²⁶Więcej na ten temat pisałam w książce *Przymiarki do istnienia. Wątki i tematy poezji kobiet XX i XXI wieku*, Poznań 2016, s. 36-37.

(*Wodne motywy*, PS 418), „rozwadnia zapis” i jednocześnie rozprasza sam podmiot – „w tę jakąś kolorową plamę”, zamęt, który jest być może „wyższym porządkiem”. Do poety należy więc zadanie, by je „na nowo zespolić [...] / związać – –”. Poezja Kozioł okazuje się tym samym formą sprzeciwu wobec zamętu nicości i wielkiej pustki – zgłasza: „non finito”, jak tytuł wierszy z tomiku *W płynnym stanie*. Nie jest jednak „zapisem bełkotu” – nawet przybierając formę zniko- czy brudnopisu, pozostaje heroicznym, bo świadomym swej nieuchronnej klęski, gestem zmagania z rzeczywistością, kolejną próbą jej uporządkowania, wyzwalającą, a nie likwidującą rozproszone sensy.

Inaczej bowiem niż u Krystyny Miłobędzkiej, poetki bliskiej Kozioł zarówno pokoleniowo, jak i w lingwistycznym i autotematycznym nachyleniu wierszy, teksty nie są w stanie niczego utrwalić czy, jak pisze autorka *gubionego*, „trwalić”²⁷; napisany świat – odmiennie też niż u Wisławy Szymborskiej – nie ma szansy stać się „zemstą ręki śmiertelnej”²⁸. Przewartościowaniu ulega tu zasadniczy dla modernistycznego ujęcia słowa aspekt niewyraźności, ścigania zmiennej i „umykającej rzeczywistości”, który podkreślała w swojej monografii Mikołajczak²⁹. Można więc spojrzeć na znikopis jak na dziecięcą zabawkę – magiczną tablicę do pisania, na której zapisujemy wielokrotnie i bez konsekwencji kolejne przeznaczone do likwidacji frazy. Wiersz to zatem specyficznie rozumiany rękopis czy brudnopis, zakładający swą autentyczność, ale i nieostateczność – nietrwały, niepełny, urwany, nieco dziwny i niezrozumiały nie tylko niczego nie unieśmiertelnia, lecz sam zostaje skażony rozpadem w momencie powstania. Być może to „kaprys Boga” – tyle znaczeń migotliwych włączyć „w coś równie nietrwałego / jak ten dziwaczny zapis”, powie poetka w innym wierszu (*Motto 2*, PS 430); „a tak bym chciała / zamieszkać gdzieś na zawsze / choćby w słowach wiersza”, skarży się podmiot *Julowi*, świadomy, że pozostaje mu jedynie prośba: „pisz do mnie więc / na Berdyczów” (P 616).

Znikopis byłby formą niedoskonałą, ale też jedynie możliwej arspoetyki jednorazowego użytku, pozbawionej swej uniwersalnej i normatywnej roli, ograniczonej swym zasięgiem do danego, właśnie powstającego tekstu. Jakby konstrukcja wznoszonego właśnie wiersza utwierdzała świat w istnieniu, skupiając wokół siebie materię i przeciwdziałając rozproszeniu, rozrzedzeniu, dezintegracji. Dopóki poetka pisze wiersz – „mi się” pisze wiersz – dopóty ten świat/jej świat trwa. Czyni to jednak inaczej niż bohaterka tekstu Szymborskiej, mleczarka z obrazu Vermeera van Delft, która zatrzymuje świat w skrupulatnym i czułym geście nalewania mleka do dzbanka (*Vermeer z tomu Tutaj*). Podtrzymywanie istnienia przez Kozioł odbywa się bowiem na innych zasadach – podmiot jej wierszy nie dąży do znieruchomienia chwili i zatrzymania czasu, lecz pragnie zagęścić materię, scalić ją, na nowo powiązać – „skupiasz się / zgęszczasz / ścieśniasz”, czytamy w *Ars poetica* – wychodząc z założenia, iż „wszystkie rzeczy do siebie powinny przylegać” (*Pochwała zeszytu w kratkę*, PS 449). Obsesyjne, a może depresyjne nawet przekonanie, że „próżno [...] wiąże słowa – –” (*Motto*, PS 453) nie oznacza jednak, że „ja” czyni to na próżno.

²⁷„Tracisz się, a mówisz że trwalisz”, czytamy w wierszu o inc. [umarła rodząc się]; K. Miłobędzka, *Zbierane*. 1960–2005, Wrocław 2006, s. 145.

²⁸Z wiersza *Radość pisania*; W. Szymborska, *Wiersze wybrane*, wybór i układ Autorki, Kraków 2010, s. 116.

²⁹M. Mikołajczak, *Podjąć przerwany dialog...*, s. 113.

To nadrzędny, z gruntu nowoczesny problem poezji Koziół, podejmującej w późnych tomach wysiłek powiązania rozpraszającej się materii: „podczas gdy czas rozpada się / na nierówne cząstki / [...] i kiedy świat / rozpada się na cząstki”, potrzeba związać „krawędzie od ty – / do ja”, budować wiersze-mosty, wiersze-łączniki, bo „[w]szystko co poza tym – / jakże znikome” ([*Dzisiaj nie czytam gazet*], PS 456). Jeśli przyjrzeć się zapisowi interpretowanego wiersza, uderza w nim brak wielkiej litery i kropki, a uwagę przyciągają dywizy, znaki służące do dzielenia wyrazów, przenoszonych między wersami. Stanowią one jednak także sygnały całości – łączniki, które nakazują czytać razem przecięte klauzulą wyrazy. Jedyne znaki interpunkcyjne, który podmiot zachowuje, konotuje tyleż rozproszenie, ile łączenie słów ze sobą, stanowiąc gest przeciwdziałania rozsypującej się, znikającej rzeczywistości, zarówno tej tekstowej, jak i rzeczywistej. Czytać je można jako gest intencjonalny, umacniający obecność autora, marzącego w *Ars poetica* o demiurgicznej sile:

wnosisz całego siebie w projektowany przekaz
skupiasz się
zgęszczasz
ścieśniasz
i już sam jesteś w kropce
w samym jej środku

Wersy *Znikopisu* nie urywają się w przypadkowych miejscach, wiersz pozostaje wbrew tytułowi spójny i zwarty, skupia się, zgęszcza i ścieśnia, broniąc swej esencji wbrew destrukcyjnej sile. „[Z]ataję siebie w kropce tego wiersza” – powie „ja” z *Wyryków I* (S 490). Co zataja podmiot *Znikopisu* w łącznikach? Paradoksalnie nawołuje do „skrzykiwania słów”, które „odmawiają posłuszeństwa / nie przybiegają” ([*skrzykiwanie słów*], P 561). Co robi poetka ze „zbuntowanymi słowami”, które jej „się porozpra-”? [C]hwyt[a] je za grzywę / trzym[a] mocno / [...] ustawi[a] je w czwórki / w ósemki / w pary / i ćwicz[y] je ćwicz[y] ćwicz[y] / dopóki nie d[a] sygnału / że mogą się rozejść” ([*skrzykiwanie słów*], P 561).

Podmiot („mi”) nie znajduje oparcia w boskiej gwarancji, pozostaje mu jedynie niepewność podszyta nicością i perspektywa pauzy w istnieniu – „galopująca pustka / zdyszany bieg / powrót do niebytu / prosto w czeluść bez dna / i bez echa”, którą to odległość może związać tylko „słowo za słowem” ([*dajesz mi różę*], S 475). Zostaje zaledwie „utracona łaska wiary że jest / który jest” (*Wyrwyki* 5, S 519) i właśnie ku temu „nieistniejącemu ty” nakierowuje podmiot „trwożnym gestem” „ciąciwę [...] \ strofy”. Warto więc zapytać o to, czego w *Znikopisie* nie ma, o to, co zostało wymazane, zgodnie z zasadą, że „bezsłowność” to „bezbyt” (*Wyrwyki* 5, S 520) czy cytowany wcześniej „powrót do niebytu”. W *Wielkiej pauzie* pojawia się pragnienie, by tak nachylić do siebie słowa, „żeby przestały tak odskakiwać od siebie jak oparzone”, poeta „na trwałe zespala je ze sobą”, „spokrewnia je sensami w klany grupy i strofy” (*Inaczej mówiąc*, WP 369). Wiersz postrzegany jest „niczym czarna skrzynka”, „w jego strofie / skrywa się dowód na istnienie chwili”, a wolność „sprawcy planety wiersza” to „[...] uformować ją [chwilę] / zatrzasnąć w podłużnej skrzynce czarnej strofy / i zatrzymać / przytrzymać / – ale czy na zawsze? / powiedz / – na zawsze?” (*Inaczej mówiąc*, WP 370). Motyw nietrwałości powróci jeszcze w metaforze nici wiersza, „która płacze się mota i waha” ([*Na wzór jesienno*], PS 439). Strofa może zatem „wyprzedzić” mnie w śmierci”,

dlatego podmiot prosi: „pobądź w świecie choćby jedną chwilę dłużej niż ja” (*Apostrofa do strofy*, P 537). Rolą twórcy jest więc scalać ten „złoty alfabet kapryśnie rozrzucony po firmamencie”, „nakłania[ć] ku sobie jego cząstki / pola / żeby zmierzał do sensu” (*Przed*, PS 446). Rozproszenie wiersza oznacza bowiem rozproszenie sensów, ale też uchwycenie jednego stanu rzeczy, stanu świata, „elips kolejnych cisz”, za którymi drzemie „ogrom” – pustki (*Przed*). W *Znikopisie* warto zwrócić uwagę właśnie na owe elipsy, na to, co niewypowiedziane, a zarazem „otwarte ku wszechrzeczy”, by raz jeszcze zacytować *Ars poetica*: na ową wolną przestrzeń po wymazaniu znikopisem fragmentów tekstu, „puste miejsca między linijkami”, „bruzdy żyzne dla przemilczeń”, uruchamiającą nieoczywistą i nieefektywną wierszową metafizykę, prowokujące do sięgania „wyżej”, „powyżej pasma zaczernionego / słowami” (*Rzut oka na twój wiersz*, PS 447).

Spójrzmy raz jeszcze na kształt *Znikopisu*, na zanikające brzegi rękopisu, mając w pamięci słowa z późniejszych *Pestek deszczu VII*: „Czasami stawiam rymy w narożnikach strofy / by utwierdzały sens lub jego zamysł / albo ażeby strzegły jego chwiejnych granic” (PS 459). Narożniki analizowanego wiersza zostają wyraźnie podkreślone, niejako zabezpieczone anaforą, instrumentacyjnie, rymowo. Tekst można by uznać też za potencjalną strofę – nie wiemy, ile podobnych fragmentów zostało już wymazane – a ta w poezji Koziół pozostaje uprzywilejowaną formą organizacji wiersza, jego podstawową jednostką, powracającą także w innych arspoetykach jednorazowego użytku, np. *Rozpinam namiot strofy* (WP 345), *Apostrofa do strofy* (P 537), *Strofowanie za pomocą strofy* (P 538). Rozpraszenie to wygaszanie istnienia, a znikopisanie to zatracanie bytu, w którym słychać już tylko „nerwowy rękopis strofy” ([*czytam*], P 540), „zanim pochłonie mnie wielkie / i niepojęte NIC” (*Wygaszanie*, S 532).

Jednocześnie jednak, co istotne, narożnikowe głoski *Znikopisu* tracą swą dźwięczność, a ich brzegowy szum wydaje się niepokojący – zostaje tylko „trwożny łopot” sonornych głosek *r*, *ł*, które podtrzymują brzmienie wiersza/istnienia. „[W]ięc wyparuje język skryty w moich wierszach / i osłupiałe staną bezdźwięczne litery” powie poetka wprost i proroczko w innym autotematycznym tekście (*Motto*, PS 453). W innym wierszu „skrzypi cisza jak śnieg / którym nicość się skrada” ([*talerz wypada mi z rąk*], P 575). Bezdźwięczne głoski prowadzą więc, niczym „blade lisy snu” z *Ars poetica*, w czeluść, niebyt, pustkę, która okazuje się – „bez echa” ([*dajesz mi różę*], S 475).

Niepozorny tekst Koziół staje się przewrotnym, bo poddającym się działaniu czasu sprzeciwem wobec rozproszenia/zanikania/wygaszania materialnego, doczesnego istnienia. Zagrożenie zostaje oswojone poprzez jego nazwanie, ujęcie w ramy wiersza, narożniki formy, która produkuje sens, nawet jeśli okazuje się nietrwała. To „wiersz do jednorazowego użytku”, by posłużyć się tytułem innego tekstu, spisany „na straty”, który „schodzi mi z oczu / jak piórko” (S 489). Czy paradoksalnie jednak nie spełnia się w nim marzenie poetki wyrażone w utworze *Ars poetica*, by „stać w miejscu ugięcia elipsy / z której wywiną się / nowe spiralne światy”? Czytelnik staje właśnie w takim miejscu, doszukując się w wierszu tego, co eliptycznie pominięte, a jednocześnie najważniejsze, zgodnie z logiką chwytu: „wierszu / już wiem cię / Po cóż miałabym cię zapisać? / Znikaj”, powie poetka w *Suplikach* (*Wyrywki 2*, S 497). Tu też znajdziemy inną jeszcze wariację na znikopis:

Obłok sam wymazuje siebie z nieboskłonu
 zaciera ślad pierwotnego kształtu
 prze
 kształca się prze
 obraża prze
 ziera znów i po chwili
 staje się czymś na kształt pierzchającego snu
 nie od odtworzenia
 (Wrywki 6, S 524)

Podobnie w *Gamach V*: „Myśli same się myślą / wiersz się roz / wiersza” (H 683); w *Ars poetica* „blade lisy snu” blokowały „przejście / poza swój drugi kontur”; w *Wrywkach I* „słowo wystaje poza mój kontur / stwarza poza mną wielość innobyków / wśród nich płacze się i błąka zagubione „ja” / moje-nie-moje” (S 490). Graniczność tekstu, jego autonomiczność zostaje tym samym paradoksalnie przywołana i utrzymana, problematyzując to, co znajduje się w wierszu i poza jego obrysem. Tak naprawdę nic się tu nie rozprasza, nie rozszerza, nie obraca w proch, a kontury zostają podkreślone: „wysłuchujemy się w pustkę / po słowie” (*Na odejście poety*, S 517). Ów kształt wydaje się nawet ważniejszy od treści: „daję ci ten wiersz / ale zapisz go po swoim / rozrysuj go w sobie / jego własny kontur”, powtarza poetka (Wrywki 5, S 522), zapraszając w innym tekście do podążania za nią „skrajem wiersza jeszcze nie dopisanego do końca” „tam skąd nagle spada się z łoskotem / w próżnię / odzierającą z czucia i pamięci” ([*Skrajem wiersza*], P 606). Tam właśnie podmiot zapyta: „czy znikłam”?

Wiersz-znikopis wymazuje „mi się” z bytu, celowo rozpraszając podmiotowe „ja”, ale i osuwając je z nieuchronnością pustki i obcości; staje się tym samym ikoną odchodzenia, przemijania, z(a)nikania, a także indeksem rozspójniającej się podmiotowości, śladem autorefleksyjnej i psychosomatycznej zarazem tożsamości poetki. Urszula Koziół, tęskniąc „za całością i jednością bytu”, buduje swoim niepozornym wierszem jednorazową „płaszczynę porozumienia”, starając się przeciwdziałać rozpraszaniu bytu. Tylko bowiem świadomość nietrwałości, zanikania, szarości, bezdźwięczności, znieruchomienia może wyzwolić poetycki gest przeciwdziałania. Dopóki „mi się” chce pisać/scalać, świat nie zniknie całkowicie, obecny w wiązaniach i przekroczeniach konturu wiersza i bytu. Arspoetyka zyskuje w *Znikopisie* swoją specyficzną, cielesną materialność – wydostać się ze sztywnej, zretoryzowanej i uwznioślonej formy sztuki pisania pomaga autorce doświadczenie własnej materialności i przemijalności, co prowadzi do zastąpienia spiżowych pomników ich niedoskonałymi zastępnikami – „znikopisami”.

SŁOWA KLUCZOWE:

współczesna poezja kobiet

ars poetica

c i e l e s n o ś ć

URSZULA KOZIOŁ

autotematyzm

ABSTRAKT:

Przedmiotem interpretacji jest *Znikopis* Urszuli Kozioł, niewielki utwór z tomu *Wielka pauza* (1996), czytany na tle wiersza *Ars poetica* i późnej twórczości Urszuli Kozioł. Staje się on formą arspoetyki jednorazowego użytku, pozbawionej swej uniwersalnej i normatywnej roli i ograniczonej swym zasięgiem do danego, właśnie powstającego tekstu, który zyskuje specyficzną, cielesną materialność. „Znikopisanie” zostaje tu sprzężone z efektem biologicznym, jest konsekwencją „ciałoznikania”, nakierowując uwagę na problem psychosomatycznie rozumianej tożsamości rozpraszającego się „ja”, wyrażanej równolegle przez medium ciała i języka.

NOTA O AUTORZE:

Joanna Grądział-Wójcik – literaturoznawczyni, prof. UAM w Zakładzie Literatury XX Wieku, Teorii Literatury i Sztuki Przekładu Instytutu Filologii Polskiej. Zajmuje się historią literatury i sztuką interpretacji, przede wszystkim polską poezją XX i XXI w., ostatnio zwłaszcza tą pisaną przez kobiety. Autorka książek *Poezja jako teoria poezji. Na przykładzie twórczości Witolda Wirpszy* (Poznań 2001), *Przestrzeń porównań. Szkice o polskiej poezji współczesnej* (Poznań 2010), *„Drugie oko” Tadeusza Peipera. Projekt poezji nowoczesnej* (Poznań 2010), *Przymiarki do istnienia. Wątki i tematy poezji kobiet XX i XXI wieku* (Poznań 2016), *Zmysł formy. Sytuacje, przypadki, interpretacje polskiej poezji XX wieku* (Kraków 2016).

Ars poetica jako sztuka przetrwania:

interpretacja wiersza

Tysiąc i jedna noc Urszuli Koziół

Marta Stusek

Autotematyzm jest bardzo ważnym składnikiem poezji Urszuli Koziół. Poetka rozwija go zarówno w najdrobniejszych utworach z cykli *Pestki deszczu* czy *Wrywki*, jak i w osobnych, dłuższych wierszach. Zagadnienie omawia Małgorzata Mikołajczak w poświęconej twórczości autorki *Wielkiej pauzy* monografii. W publikacji wspomniany zostaje wiersz zatytułowany *Tysiąc i jedna noc*, który pochodzi z debiutanckich *Gumowych klocków* (1957):

Zarazem od początku materia języka jest elementem obrazowania: współtworzy metaforykę, występuje jako człon porównawczy, bywa też znaczącym elementem świata przedstawionego. W wierszu *Tysiąc i jedna noc* (GK 5), pochodzącym z debiutanckiego tomiku *Gumowe klocki* (1963), „baloniki, nieważne słowa, pysznią, piętrzą się kolorowo”. Już tu, antycypując późniejsze wypowiedzi, pojawia się refleksja na temat słowa, które ma moc przedłużania życia i zatrzymywania czasu¹.

Mikołajczak pisze we wprowadzeniu, że debiutancki arkusz nie został zauważony i doceniony przez krytyków, jednak zaznacza:

Jeśli zamieszczone w *Gumowych klockach* wiersze jeszcze nie w pełni zwiastują talent, które objawiły późniejsze utwory, to z pewnością wyznaczają drogę rozwoju poetyckiego; są załącznikiem tych poetyk, które staną się bliskie autorce kolejnych zbiorów. Jak się okazuje, poezja Urszuli Koziół już od debiutanckiego arkusza nosi wyraźne ślady fascynacji autorami i bohaterami literackimi².

¹ M. Mikołajczak, „Jak wypowiadać...” (teoria języka poetyckiego), [w:] tejże, *Podjąć przerwany dialog. O poezji Urszuli Koziół*, Kraków 2000, s. 96. W cytowanym w oryginale tekście pojawia się błędna data wydania pierwszego tomiku – Urszula Koziół zadebiutowała *Gumowymi klockami* w roku 1957.

² M. Mikołajczak, *Wprowadzenie. Próba rozpoznania idiolektu poetyckiego Urszuli Koziół*, [w:] tejże, *Podjąć przerwany dialog...*, s. 12.

Jak zauważa monografistka, debiut autorki *Ucieczek* stanowił zapowiedź tego, co później dla jej poezji stanie się szczególnie istotne. Warto pochylić się zatem nad wspomnianym wierszem, którym Koziół otwiera ważny (nigdy nie zamknięty) rozdział swojej twórczości – pisanie o pisaniu. W utworze pojawia się odniesienie do Szeherazady, bohaterki *Księgi tysiąca i jednej nocy*. Ten intertekstualny zabieg, ukazujący się już w tytule, ma tutaj kluczowe znaczenie:

Tysiąc i jedna noc

Wiemy że to się stanie
Układamy gumowe klocki
śliczne kłamstwa drobne błahostki

wiemy że to się stanie

baloniki nieważne słowa
piętrzą
pyszną się kolorowo

wiemy –

Szeherazada zmyślaniem
chciała o dzień przedłużyć życie³.

W wierszu nie ma wyraźnej granicy między życiem a tworzeniem, chociaż ich odrębność zarysowuje się w porównaniu do historii Szeherazady. Twórczość nie jest samym życiem, bo ma za zadanie to życie przedłużyć, ich powiązanie jest jednak tak silne, że zarówno jedno, jak i drugie mogą naprzemiennie przejmować swoje role i zlewać się w jedno. Sztuka jest środkiem do przedłużenia życia. Życie jest środkiem do tworzenia, jego podstawą. Koziół dokonuje zrównania na poziomie metafor. „Gumowe klocki”, „śliczne kłamstwa”, „drobne błahostki”, „baloniki”, „nieważne słowa” – są w takim samym stopniu składnikami ludzkiej egzystencji, jak elementami obrazowania działania artystycznego, pisarskiego. To pierwsze sformułowanie stało się tytułem całego tomiku, wiersz może zatem stanowić wyraz wczesnego (i rozwijanego później) artystycznego światopoglądu autorki. Klocki służą do budowania, tworzą porządek, ale są zarazem zabawą, ich konstrukcje są nietrwałe jak baloniki, z którymi zestawia je podmiot. Przemijanie walczy z próbą uchwycenia i zrozumienia rzeczywistości, ogarnięcia świata. Materiał, z którego zabawki zostały wykonane – guma – stanowi przeciwieństwo surowca powszechnie stosowanego (w czasie powstania wiersza) do produkcji klocków – drewna. Guma jest sztuczna, chemiczna; drewno – prawdziwe, naturalne. Sztuczność łączy się z kłamstwem.

Mając na uwadze zadanie przedłużania życia, można stwierdzić, że poetka przypisuje tworzeniu doniosłą rolę. Jednak wymienione metaforyczne określenia przedstawiają sztukę (poetycką) jako coś, co może być błahę, nieistotne, ulotne i jednocześnie fałszywe, fingowane, a zatem zawierające w sobie negatywny pierwiastek. „Śliczne kłamstwa” ustawione w jednym szeregu

³ U. Koziół, *Tysiąc i jedna noc*, [w:] tejże, *Gumowe klocki*, cyt. za: *Stany nieoczywistości*, Warszawa 1999, s. 8.

z „drobnymi błahostkami” osłabiają różnicę semantyczną między tymi epitetami. Podkreślona zostaje tutaj marginalność wspomnianych rzeczy, brak znaczenia w obliczu wagi całej egzystencji. Pamiętając jednak, że mamy do czynienia z wierszem o tworzeniu, podskórnie odczuć można ciężar znaczeniowy „ślicznych kłamstw”, które funkcjonują tu jakby na drugim planie. Kłamstwo nacechowane jest pejoratywnie, odsyła do sfery moralności. Wniosek: „sztuka jest niemoralna” byłby jednak znacznym uproszczeniem. Coś jednoznacznie negatywnego nie może być jednocześnie błahe, nieważne. Zestawienie „ślicznych kłamstw” z „błahostkami” i „balonikami” pokazuje, że owa niemoralność sztuki nie jest w utworze rzeczą najistotniejszą, a może wręcz przeciwnie – wiersz stanowi jej zaprzeczenie. Kluczem do takiego rozumienia okazuje się postać Szeherezady. Fakt, że pojawia się ona w podsumowującym tekst dwuwiersie jest znamieny. Bohaterka arabskich baśni, snując swoje opowieści, każdorazowo przedłuża życie o dzień, skutek jej działania był jednak szerszy niż przeżycie tysiąca jednej nocy i dni. Ostatecznie bowiem sułtan Szachrijan porzucił swój zbrodniczy plan zabicia małżonki i powrócił do normalności, a wraz z jego przemianą na lepsze zmieniło się całe państwo, wyswobodzone spod okrucieństwa swojego władcy. Szeherezada wzbudziła miłość i zakończyła pasmo przemocy. Jej działanie jest świadome, jest misją i poświęceniem, o czym mówi baśń⁴. Czołową rolę w tym wszystkim odegrały jej opowieści – czyli zmyślenia, piętrzące się (pozornie?) nieważne słowa, układanie ślicznych kłamstw, o których pisze Kozioł. Baśniowa postać pomogła zatem nie tylko sobie, ale przede wszystkim królestwu.

W wierszu sztuka poetycka jest po prostu układaniem słów, jest też zmyśleniem – mimo że Szeherezada tworzy opowieści przynależne prozie, piętrzenie się słów jest takie samo. W tym wymiarze poezja i proza zostają zrównane, sięgają po te same/podobne środki, mają takie same cele i skutki. Twórczość jest potrzebą. Dwukrotnie, w tym po raz pierwszy w inicjującym wersie, czytamy: „Wiemy że to się stanie”. Słowo „wiemy”, które pojawia się również pod koniec, podkreśla świadomość, ale świadomość czego? Pierwszy wers wprowadza napięcie oczekiwania, które nasila się w wersach kolejnych. Ostatni dwuwiers odpowiada pierwszej linijce utworu – Szeherezada zmyślała, bo chciała uniknąć śmierci. „Wiemy że to się stanie” – nastąpi koniec, którego każdy jest świadomy – ostatecznością jest śmierć. Mimo początkowego zapewnienia o świadomości, pomiędzy kolejnymi deklaracjami tej wiedzy wymieniane są „zabiegi”, które mają na celu utrzymanie/ubarwienie życia/sztuki. Powracającym zdaniem podmiot podkreśla, że zdaje sobie sprawę ze swojej sytuacji. Pojawienie się tych samych słów między pierwszą a drugą strofoidą jest jak stałe uprzytomnianie sobie prawdy – podmiot wypukla swoją trzeźwość myślenia, deklarując jednocześnie, że mimo tej przytomności, wciąż „układa gumowe klocki”, nie ustaje w dążeniach i zabiegach. Wszystko to na przekór wiedzy o końcu. Powtarzanie zapewnienia o wiedzy jest również wyrazem tego, jak bardzo dręcząca jest to świadomość. Coś bolesnego i męczącego, coś, co draży od środka i nie pozwala o sobie zapomnieć. Śmierć kończy wszelkie starania, jednak czy na pewno je unieważnia? Wiersz nie daje łatwego, jednoznacznego pocieszenia. Przedstawia Szeherezadę w chwili, kiedy jej wysiłki o przedłużenie życia nie zostały jeszcze zakończone ostatecznym zwycięstwem. Czytamy, że „zmyśleniem / chciała o dzień przedłużyć życie”, czyli z tekstu nie dowiadujemy się niczego na temat rezultatu jej działań – wszystko odpowiada nam znajomość baśni.

⁴ *Opowieść o królu Szachrijarze i bracie jego, królu Szachzamanie*, [w:] *Księga tysiąca i jednej nocy: wybrane opowieści*, przekład filologiczny i wybór: W. Kubiak, przekład literacki: J. Ficowski, wstęp: T. Lewicki, Wrocław 1966, s. 16.

Znaczący jest fakt, że podmiot używa liczby mnogiej, wypowiada się w imieniu zbiorowości. Nie ma znaczenia, czy to głos wspólnoty, czy głos „ze” wspólnoty – istotne jest poczucie jedności losu – ta sama konieczność, te same ostateczności, a co za tym idzie – pokrewieństwo egzystencji, mimo wszelkich różnic w doczesności.

Jak już wspominałam, w wierszu nie ma miejsca na wyraźne opozycje: życie – sztuka, twórca – odbiorca. Postawa życiowa jest postawą twórczą, sztuka to zawsze sztuka przetrwania. Figurą zatarcia tych granic jest Szeherazada, dla której biegłość w układaniu słów była – całkiem dosłownie – sposobem na życie.

Poezja funkcjonuje na takich samych prawach, co codzienność. Zrównanie *ars poetica* z *ars vitae* nie oznacza, że znaczenie tej pierwszej w wierszu wybrzmiewa mniej niż w innych utworach autotematycznych. Przeciwnie, Urszula Kozioł do mówienia o doświadczeniach pozatekstowych używa metaforyki przynależnej sztuce tworzenia. Poetka wykorzystuje tendencyjne podejście do sztuki poetyckiej jako sposobu na unieśmiertelnienie. Autorka *Wielkiej pauzy* nie uwzniośla, pokazuje jedynie ludzki sposób radzenia sobie z rzeczywistością. W utworze nie zostaje jednoznacznie wskazane, że poezja pełni funkcję ocalającą. Przeciwnie, Kozioł zdaje się tego wystrzegać, takie podejście traktuje niemal ironicznie. Wiemy o śmiertelności – mówi podmiot – ale co z tego? Dalej robimy swoje, ratujemy się jak możemy, sięgamy po znane nam środki. Ich dostępność wcale nie gwarantuje skuteczności. Jednak Szeherazada odniosła zwycięstwo. Unikanie śmierci poprzez opowiadanie kolejnych historii, aż po nawrócenie sułtana z drogi zbrodni i przyjęcie miłości, było przede wszystkim zwycięstwem moralnym – za sprawą bohaterki zakończył się terror i w kraju zapanował ład.

Jak przedstawia się *ars poetica* w *Tysiącu i jednej nocy*? Jak już zostało powiedziane, jest sztuką życia. Nie pozostaje oderwana od doświadczeń pozatekstowych, nie jest elitarna. Urszula Kozioł do mówienia o **opowieści**, czyli tym, co kojarzy się z fabułą, fikcją, narracją, używa języka poezji. Okazuje się, że nie są to wcale odległe rejestry. Poezja jest opowieścią. Szeherazada reprezentuje narracyjny pęd śmiertelnika, jego sposób na poradzenie sobie ze światem. Wiemy o naszej śmiertelności i próbujemy jakoś dojść z nią do porządku. Opowieść ten porządek wspiera, układanie słów jest jak taksowanie egzystencji. Autorka *Ptaków dla myśli*, stosując skromne środki poetyckie, wyprowadza lirykę w sferę potrzeb, pokazuje, że jest jedną z wszechobecnych narracji. To z kolei prowadzi do myślenia antropologicznego, prowokuje do spojrzenia na problem w ujęciu kulturowym. W kontekście zaprezentowanej w wierszu Kozioł wizji tworzenia, która tak ściśle łączy się z życiem, losem, empirią, szczególnie istotne wydają się rozważania na temat narracji. Jest dziś ona szeroka rozumiana i zajmuje miejsce w dociekaniach naukowców, jak wskazuje Anna Łebkowska, stanowi przedmiot badań we wszystkich dziedzinach humanistyki (i nie tylko)⁵. Badaczka pisze:

Podkreśla się dziś na różne sposoby, że jesteśmy zanurzeni w narracjach, które stanowią znak naszego kulturowego bycia w świecie, a zarazem pragnienia, by świat ten (ale także i siebie) wyjaśnić i zrozumieć. Jedne spośród nich powtarzamy, innych nieustannie poszukujemy. Otaczają nas ze

⁵ A. Łebkowska, *Narracja*, [w:] *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M.P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2006, s. 186.

wszech stron: od mitu po fabuły internetowe; od narracji jako chwytu zalecanego mówcom w podręcznikach retoryki zarówno antycznych, jak i nam współczesnych, do opowieści filmowych; od historii indywidualnych, po zbiorowe, od narzucanych po konstruowane na przekór. Jesteśmy zatem otoczeni opowieściami, które pozornie szczelnie zabudowują świat precyzyjnie go wyjaśniając; w zabudowie tej dają się jednak wykryć szczeliny, a całość może okazać się nietrwałym konstruktem. Zarazem bezustannie pragniemy opowiadać i to zarówno tych samych, powtarzanych, jak i wciąż nowych⁶.

Łebkowska, wprowadzając w szeroki problem, zauważa, że narracje są próbą wyjaśnienia i zrozumienia świata i samego siebie. Wiersz *Tysiąc i jedna noc* stanowi tego dobrą ilustrację. Najbardziej jaskrawym potwierdzeniem jest postać Szeherazady. Mamy tutaj to, co w myśleniu o narracjach najbardziej oczywiste, wręcz powierzchowne – snucie opowieści. Pojawia się tu podwójny wymiar fikcjonalności – Kozioł sięga po baśniową bohaterkę, która opowiada zmyślane historie, jest symbolem tworzenia za pomocą słowa. Piętrzące się i pyszniące wyrazy mogą nie gwarantować ocalenia, ale są (jedynym?) sposobem na porządkowanie chaosu, oswojenie lęku przed niezrozumiałym światem. Jak już pisałam, jest to po prostu sztuka przetrwania, poradzenia sobie.

Poezja potrafi być atrakcyjna, w wierszu czytamy: „słowa / pysznią / piętrzą się kolorowo”. W obliczu ostateczności, która zostaje wyrażona w ostatnich wersach, przyjemność sztuki ma w sobie coś z marności, jej nieistotność i ulotność jest wręcz śmieszna. Kozioł potęguje to wrażenie poprzez użycie odpowiednich słów. Przy wspomnieniu Szeherazady słowem określającym jej działanie nie jest „opowiadanie”, „snucie historii” ani żadne podobne, neutralne sformułowanie. Czynność zostaje nazwana „zmyślanie” – co nadaje mu negatywny wydźwięk, podobnie jak w przypadku „ślicznych kłamstw”. „Zmyślanie” traktuje się też z pozbawianiem, łączyć je można z dziecinną niemalże skłonnością do fantazjowania. Jest w tym wszystkim równocześnie coś z pychy – autorka używa wyrazu „pysznić” zaraz obok „piętrzyć się kolorowo”, co każe myśleć o sztuce słowa jako o trywialnej błyskotce, wyrazie swego rodzaju próżniactwa. Wcześniejsze rozpoznania pokazują jednak, że podmiot wcale nie traktuje twórczości aż tak surowo. Po raz kolejny należy podkreślić – sztuka to działanie na przekór, funkcjonowanie wbrew instynktownym myślom o bezsensie wszelkich jej zabiegów.

W utworze *Tysiąc i jedna noc* Urszula Kozioł pokazuje, że *ars poetica* może być próbą porządkowania świata, który nie poddaje się łatwo ogarnięciu przez śmiertelnika. Istota obdarzona świadomością otacza się narracjami, które mogą wydawać się zarówno wyrazem pychy, jak i pewnej beznadziei – działaniu wbrew wiedzy o tym, jaki czeka nas koniec. To, co można potraktować jako podejście z dystansem i ironią, jest jednocześnie, paradoksalnie, podkreśleniem wagi „układania nieważnych słów”. Potrzeba okazuje się na tyle silna, że w ostatecznym rozrachunku nie należy jej lekceważyć, jest bowiem, wraz z całą ciężkością tego określenia – sposobem na życie, czego najlepszym przykładem jest Szeherazada. W jej postaci dochodzi do realizacji idei ocalającego słowa. Kozioł nie stawia jednak na patos. W tym aspekcie widać jednak zabarwienie romantyczną wizją misji poety. Utworu pochodzącego z *Gumowych klocek* nie można jednak zbyt szybko szufladkować jako wiersza gloryfikującego potęgę słowa.

⁶ Tamże, s. 181-182.

Jak pokazały wcześniejsze rozważania, *Tysiąc i jedna noc* to tekst zniuansowany i niejednoznaczny, nie jest ani klasyczną arspoetyką, ani wyraźną krytyką przykładania dużej wagi do sztuki słowa. Autorka *Horrendum* przedstawia w wierszu prawo do próby nadania (odnalezienia?) sensu, który nie zawsze należy pisać przez duże „s”, sensu, który kryje się w narracjach, będących ludzką koniecznością. W tej wizji świadomość śmiertelności i poezja idą w parze. Zmyślanie nie musi być złe.

SŁOWA KLUCZOWE:

ars poetica

Szeherezada

OPOWIEŚĆ

ABSTRAKT:

W artykule zinterpretowany został wiersz Urszuli Koziół *Tysiąc i jedna noc*, pochodzący z debiutanckiego arkusza *Gumowe klocki* (1957). Interpretacja uwypukla autotematyczny aspekt utworu i akcentuje znaczenie odwołania do baśni (postać Szeherezady). Sztuka tworzenia jest przedstawiona jako sztuka przetrwania, próba porządkowania chaosu i zrozumienia rzeczywistości pomimo świadomości śmierci. W omówieniu wiersza wyeksponowana zostaje właściwa mu ambiwalencja: podkreślenie wagi słowa przy jednoczesnym dystansie wobec jego gloryfikacji. Autorka artykułu porusza problem potrzeby i wszechobecności narracji.

n a r r a c j a

Urszula Kozioł

AUTOTEMATYZM

sztuka

NOTA O AUTORZE:

Marta Stusek – doktorantka w Zakładzie Literatury XX Wieku, Teorii Literatury i Sztuki Przekładu na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Zajmuje się współczesną poezją, przede wszystkim zjawiskiem małej formy. Interesuje się powinowactwem sztuk.

Podkasany rym

Precz mi z Febem! – Febus żak,
Precz z harmonią, czy to dym!
Wiwat modnych wieszczów smak,
Wiwat podkasany rym!

Tak pisał Stanisław Okraszewski, poeta późnego oświecenia, ośmieszając jednozgłoskowe, niemiłe dla ucha, współbrzmienia¹. Rym męski, oparty na akcencie oksytonicznym, w polskiej poezji pojawił się późno i występował rzadko. Różnoakcentowe współbrzmienia obecne w wierszach średnio-wiecznych w toku ewolucji systemów wersyfikacyjnych zostały niemal całkowicie wyparte przez rymy żeńskie, stanowiące jedną z ważnych konstant sylabizmu w jego kanonicznej, ustanowionej przez Jana Kochanowskiego wersji. Konwencja ta została zmodyfikowana dopiero na przełomie XVIII i XIX wieku, gdy rym męski zaczął pojawiać się w polskiej liryce, zwykle w utworach o lekkiej, frywolnej bądź satyrycznej tematyce. Wyrazistość brzmieniowa oraz dobitny charakter oksytonicznej klauzuli (często dodatkowo eksponowany przez użycie wyrazów jednozgłoskowych) sprawiły, że rymy męskie postrzegane były jako ostentacyjne, nieco przesadne, karykaturalne, niesłowne do opiewania wysokich idei czy subtelnych emocji. Nie bez wpływu na takie postrzeganie wierszy o oksytonicznych klauzulach było skojarzenie z linią intonacyjną jambów – starożytnego gatunku metrycznej poezji satyrycznej wyrosłego z kultu bogini Demeter. Na przełomie XVIII i XIX wieku jambami nazywano utwory o charakterze satyry politycznej, które przybierały postać zjadliwych i ośmieszających inwektyw, nie podejmujących jednak antycznych miar wierszowych.

Jako jeden z pierwszych w historii literatury polskiej rymu męskiego używał Ignacy Krasicki, eksperymentując z systemem sylabicznym, twórczo i swobodnie traktując jego rygory. W bajce *Lwica i maciora* oksytoniczne współbrzmienie spina dwa ostatnie wersy, dobitnie podkreślając pointę wiersza, ale i różnicując idiolekty obu tytułowych bohaterów. Rozwlekła wypowiedź świni, chwalcę się licznym potomstwem, została ujęta w ramy regularnego, typowego dla polskiej bajki ośmiozgłoskowca z tendencją do paroksytonicznej stabilizacji akcentu przed średniówką i w klauzuli. Związała riposta lwicy to dwa wersy siedmiozgłoskowe połączone wyrazistym rymem męskim, w którym obszar współbrzmienia obejmuje nie tylko końcową samogłoskę sylab otwartych, ale i poprzedzającą ją spółgłoskę: „Ródz ty dziesięć, cztery, dwa, / Ja jednego, ale lwa”². *Bajki nowe*, wśród których znalazł się przywołany wyżej utwór, są późniejsze od wydanych w 1779 roku *Bajek i przypowieści*. Ukazały się dopiero po śmierci Krasickiego, w edycji dzieł zebranych przygotowywanej przez Franciszka Ksawerego Dmochowskiego w 1802 roku. Tym samym zdecydowana wypowiedź lwicy otwiera dwunastowieczną historię rymów męskich, coraz wyraźniej obecnych w polskiej liryce, stosowanych w wierszach o rozmaitej tematyce, utrzymanych w różnorodnych konwencjach.

¹ S. Okraszewski, *Panegiryk nowych a szczęśliwie wynalezionych rymów*, „Pamiętnik Warszawski” 1816, t. VI, s. 68.

² I. Krasicki, *Lwica i maciora*, [w:] tegoż, *Bajki*, oprac. J. Sokolski, Wrocław 1989, s. 92.

W 1816 roku na łamach „Pamiętnika Warszawskiego” opublikowane zostały dwa utwory Kazimierza Brodzińskiego, rymowane po części oksytonicznie³. W liryku *Złe i dobre*, zbudowanym z czterowersowych strof utrzymanych w rytmie tetrapodii trocheicznej z kataleksą w drugim i czwartym wersie, rymy męskie pojawiają się właśnie w owych katalektycznych klauzulach. Są dokładne, ale niezbyt kunsztowne (na 37 par rymowych tylko trzy wydają się głębokie, a cztery – bogate). Pozostałe rymy żeńskie (37 par) również nie są oryginalne i tylko nieliczne można uznać za pogłębione (zaledwie w czterech przypadkach). Wiersz roztrząsa dwoistą naturę świata, w którym cierpienie przeplata się z radością, zło z dobrem, powodzenie i sukces z niedolami i nędzą.

Z piekłem niebo łańcuch wije
Z cierniem razem spaja kwiat,
Przez złe tylko dobrze żyje,
Na tej wadze stoi świat.

(Brodziński, *Złe i dobre*)

Przeplot rymów męskich i żeńskich nie jest jednak odzwierciedleniem ambiwalentnego obrazu świata, ale raczej strukturalnym naśladowaniem ludowych melodii, w których rytm oberka czy dumki (w końcowej frazie) wymuszał zaakcentowanie ostatniej miary taktu. Silne oddziaływanie tradycji ludowej można zaobserwować w wielu utworach Brodzińskiego. Jest ono też bardzo wyraźne w innym liryku o znaczącym tytule *Dumka*, opublikowanym w kolejnym numerze „Pamiętnika Warszawskiego”. Historia Czesława płaczącego na grobie Haliny czerpie z ludowych pieśni ukraińskich o charakterze elegijnym i balladowym, utrzymanych zazwyczaj w tęsknej tonacji, tematycznie związanych z ojczystym pejzażem i lokalną obyczajowością. Nieszczęsny kochanek konwencjonalnie wspomina utraconą dziewczynę:

Już cię nie opłacę,

Już cię nie zobaczę
Drogi cieniu mój!
Na moje płkanie
Łez więcej nie stanie,
Słaby już ich zdrój.

Połowa ja ciebie
Po twoim pogrzebie
Błądzą noc i dzień,
Oddycham cierpieniem,
Za znikłym już cieniem
Chodzę żywy cień.

(Brodziński, *Dumka*)

³ K. Brodziński, *Złe i dobre*, „Pamiętnik Warszawski” 1816, t. VI, s. 335-341; tegoż, *Dumka*, „Pamiętnik Warszawski” 1816, t. VI, s. 481-484.

Tekstowi towarzyszy nutowy zapis linii melodycznej, która determinuje oksytoniczny akcent w trzecim i szóstym wersie każdej z jedenastu sekstyn. Większość spółbrzmień ma banalny charakter (np. los-głos, pas-las, gór-chmur), a poecie nie udało się uniknąć powtórzeń wynikających z ograniczonego repertuaru wyrazów jednozgłoskowych w polszczyźnie (rym dzień-cień pojawia się w wierszu dwukrotnie). Pogoń za rymem w wielu wersach determinuje też wprowadzenie inwersji lub przerzutni, które zaburzają gatunkową konwencję utworu, ale pozwalają umieścić jednozgłoskowy wyraz w klauzuli.

Nic dziwnego, że w pierwszej połowie XIX wieku rym męski wciąż budził wielkie emocje. Kilka miesięcy przed opublikowaniem przywołanych wyżej utworów Brodzińskiego na łamach „Pamiętnika Warszawskiego” ukazał się persyflażowy utwór Stanisława Okraszewskiego *Panegiryk nowych a szczęśliwie wynalezionych rymów*⁴, oparty wyłącznie na niewyszukanych spółbrzmieniach oksytonicznych utrzymanych w układzie krzyżowym. Rym męski, prześmiewczo nazwany „kusym” i „podkasany” został przez Okraszewskiego porównany do krzyku indyka, hałasu maszyn w tartaku, zestawiony z terkotem werbli i odgłosami strzelaniny. Zastosowanie typowego dla epoki „kryterium ucha” pozwoliło autorowi wiersza zaklasyfikować tego rodzaju spółbrzmienia jako niezgodne z harmonią, a poetów, którzy się nimi posługują, wskazać jako godnych uwieńczenia nie laurem, a wieńcem z pokrzyw.

Na prześmiewczy utwór Okraszewskiego zareagował Józef Franciszek Królikowski, który w kolejnym tomie tego samego czasopisma opublikował publicystyczny tekst *Uwagi nad jednozgłoskowym rymem*⁵, w rozsądny i wyważony sposób zastanawiając się nad sposobem funkcjonowania rymów męskich w polszczyźnie. „Czyli jest to skutkiem ubóstwa języka naszego, albo uporu poetów, czyli też wyższości smaku poezji naszej nad poezją wszystkich innych języków?” – pytał⁶. Porównanie z literaturą powstającą w innych językach europejskich, w których rym męski funkcjonował już od dawna i nie budził żadnych kontrowersji, pozwoliło Królikowskiemu docenić nowy model mowy wiązanej, wymagający od poety kunsztu i sprawności warsztatowej dużo wyższej niż w konwencjonalnych sposobach rymowania. Uznanie rymów męskich jako pełnoprawnych spółbrzmień możliwych do stosowania w poezji wysokiej umożliwiłoby też, zdaniem Królikowskiego, rozwój polskiej opery, w której muzyka niekiedy wymusza wprowadzenie oksytonicznej klauzuli.

Zgodnie z polemicznym duchem epoki oświecenia, Okraszewski odpowiedział na artykuł oponenta w jednym z kolejnych numerów „Pamiętnika Warszawskiego”. Jego tekst pt. *Myśli moje nad pracą pana Franciszka Królikowskiego o zastosowaniu poezji do muzyki*⁷ wywołał kolejne wystąpienia anonimowych autorów, sygnowane S. P. oraz Parafianin znad Buga. Kolejne głosy w zasadzie nie wnoszą już nowych argumentów w kwestii zasadności rymu męskiego, który z upływem czasu znajduje swoje miejsce w polskiej wersyfikacji. Publikacja Okraszewskiego warta jest jednak uwagi, zastosowano w niej bowiem rzadką w oświeceniowych polemikach strategię antyprzy-

⁴ S. Okraszewski, *Panegiryk nowych a szczęśliwie wynalezionych rymów*, s. 68-69.

⁵ J.F.K. [Józef Franciszek Królikowski], *Uwagi nad jednozgłoskowym rymem*, „Pamiętnik Warszawski” 1817, t. VIII, s. 286-297.

⁶ Tamże, s. 287.

⁷ S. Okraszewski, *Myśli moje nad rozprawą pana F. Królikowskiego o zastosowaniu poezji do muzyki*, „Pamiętnik Warszawski” 1918, t. X, s. 89-102.

kładu. Autor wykazał niezgodność intonacyjno-akcentowego systemu polszczyzny z prozodią starożytną, omówił niemożność odtworzenia w polskim wierszu niektórych stóp metrycznych (przede wszystkim jambów), wspierając swój tok rozumowania jambiczną elegią, spreparowaną specjalnie na użytek tego wystąpienia. Okraszewski rozpoczyna swój wiersz nieco koślawą apostrofą do Muzy, która niosła natchnienie rzymskim twórcom elegii – Tybullowi i Owidiuszowi:

Zanuć nad Wisły kryształem o Muzo lubego Tybulla,
Lackich mi nie płoń się stron, owszem ukochaj ich dźwięk.
Mógł przecie Nazo pieszczony, twardą praszczurów mych mową,
W czarny wpatrując się Pont, sławić swą Julią i Rzym.
Prawaś Ty Muzo rzymianka, wywiąż się wywiąż po rzymsku.
Pomnij do jakich łask, święte ma prawo twój gość...⁸

Przywołana wyżej elegia zatytułowana *Wspomnienia okolic Rzymu* istotnie jest utworem dość niskiego lotu i nieuchronnie pobudza do postawienia pytania, czy jej grafomański charakter to dowód na brak możliwości podporządkowania polszczyzny jambicznemu metrum, czy może tylko świadectwo nieudolności poetyckiej Okraszewskiego. Historia literatury pokazała bez wątpienia, że jamb – choć nieprzyjazny rodzimemu systemowi intonacyjnemu – może doskonale funkcjonować w polskiej poezji. Utwory o toku jambicznym, pozbawione kataleksy, hiperkataleksy i innych odstępstw od regularności metrum pisywał już Adam Mickiewicz, a później choćby Julian Tuwim.

Programowo nieudana elegia Okraszewskiego wskazuje więc nie tyle na ograniczenia polszczyzny, co odzwierciedla stan świadomości teoretycznoliterackiej pod koniec drugiej dekady XIX wieku. Poczucie obcości rymu męskiego łączy się w niej z przekonaniem o wysokiej randze elegii – cenionego gatunku lirycznego wnikliwie omawianego we wszystkich sztukach rymotwórczych epoki. Paradoksalne odrzucenie oksytonicznej klauzuli z równoczesnym dowartościowaniem starożytnej konwencji elegii musiało zdeterminować przekształcenie ram gatunkowych i spowodować odejście od dystychu elegijnego. Poniekąd dzięki żywiołowej niechęci i nieufności wobec rymu męskiego, która czasowo uniemożliwiła wszelkie próby zrekonstruowania pentametu, wyznaczniki gatunku w literaturze polskiej po części przemieściły się z planu wyrażania do planu treści – pierwszoplanowym wyróżnikiem elegii stała się tematyka refleksyjna i charakterystyczny ton smutnego rozpamiętywania. A rym męski, choć znalazł swoje miejsce w polskiej poezji, dla twórców wierszy elegijnych już na zawsze pozostał nieobligatoryjny.

Agnieszka Kwiatkowska

⁸ S. Okraszewski, *Wspomnienia okolic Rzymu*, „Pamiętnik Warszawski” 1818, t. X, s. 92.

SŁOWA KLUCZOWE:

spór o zasadność rymu męskiego

rym męski

oksytoniczna klauzula

ABSTRAKT:

Próby naśladowania starożytnego wiersza metrycznego w literaturze polskiej wiązały się z koniecznością zastosowania akcentu oksytonicznego w klauzuli. Wokół tego zjawiska w XVIII wieku wybuchł spór. Polemiści dyskutowali o możliwościach przeniesienia do polskiego wiersza struktury podawczej elegii oraz o funkcjonowaniu rymu męskiego, powiązanego z tym właśnie gatunkiem. Rym męski, postrzegany jako frywolny i lekki, w odczuciu oświeconych nie pasował do liryki nastrojowej i melancholijnej.

rym oksytoniczny

elegia

RYM JEDNOZGŁOSKOWY

NOTA O AUTORZE:

Agnieszka Kwiatkowska – profesorka w Zakładzie Literatury XX Wieku, Teorii Literatury i Sztuki Przekładu UAM, bada funkcjonowanie tradycji w literaturze współczesnej. Autorka monografii *Oświecenie w epokach następnych* (2009), „*Tradycja, rzecz osobista*”. Julian Przyboś *wobec dziedzictwa poezji* (2011), *Historia literatury dawnej dla początkujących i zainteresowanych* (2015).

Zagadnienia biografii literackiej

Marii Jasińskiej

Lucyna Marzec

1.

„Co najchętniej czytasz?”. „Biografie i autobiografie” – odpowiedziała większość studentek i studentów pierwszego roku polonistyki w ankiecie wstępnej, którą przeprowadziłam na pierwszych zajęciach z poetyki w 2015 roku. W bieżącym roku akademickim przygodę z poetyką także zaczęliśmy od rozmowy o wspólnych i osobistych lekturach, dlatego nie zaskoczyło mnie, że nie znalazła się w grupie osoba, która podzielałaby ambiwalencję, z jaką przed stu laty Virginia Woolf w eseju *Jak czytać książki*¹ odnosiła się do biografistyki. Woolf, która wyznawała przede wszystkim swobodę wyobraźni twórczej oraz czytelniczej wolności, nie powątpiewała w moc arcydzieł oraz wyższość modernistycznych strategii pisarskich nad popularną (i coraz mniej konwencjonalnym za sprawą Lyttona Stracheya) twórczością biograficzną, będącą częściej obszarem działalności historiografów, nie literatów; a czytanie biografii uważała za swego rodzaju wstęp do lektury dzieł literackich:

jednak wystarczy rzut oka na różnorodność towarzystwa na półce bibliotecznej, by się przekonać, że pisarze to raczej rzadko „wielcy artyści”; znacznie częściej książki w ogóle nie roszczą sobie pretensji do miana dzieł sztuki. Na przykład te biografie i autobiografie, żywoty wielkich ludzi, na ogół od dawna nieżyjących i zapomnianych, które stoją ramię w ramię z powieściami i poezją – czy mamy odmawiać czytania ich dlatego, że nie należą do „sztuki”? A może trzeba je czytać, ale inaczej, w innym celu? Może warto je czytać dla zaspokojenia takiej ciekawości, jaka czasem ogarnia nas, gdy zatrzymujemy się wieczorem przed jakimś domem, gdzie zapalono już lampy, ale jeszcze nie zaciągnięto zasłon, więc każde piętro ukazuje nam inny obszar toczącego się ludzkiego życia?²

¹ V. Woolf, *Jak czytać książki*, [w:] *też*, *Eseje wybrane*, przeł. M. Haydel, wybór i oprac. R. Sendyka, Kraków 2015.

² Tamże, s. 36.

Mimetyczność biografii, postawa historiografa/biografa, dokumentarność gatunku budowały konwencję, której ramy mogły tylko ograniczać radość modernistycznego pisania i czytania. Jednocześnie Woolf rozumiała siłę przyciągania owej konwencji, czerpiącą z czytelniczego pragnienia poznania prawdy o realnej postaci historycznej (która wpłynęła na dzieje ludzkości albo była związana z wpływowymi osobistościami), którą to w kategoriach teoretycznoliterackich określić można za Philippe'em Lejeune'em *paktem referencjalnym*³, a którą to Woolf wyzyskała i w swoich „biografiach”, *Flushu* i *Orlando*. Obydwie niewielkie objętościowo książeczki uznać można za żart literacki dużej wagi: Woolf przenicowuje w nich bowiem pakt referencjalny, mimetyczną moc biografii, jak to widział Lejeune, przeciwstawną fikcji literackiej, a bliską (lecz nie tożsamą) z potencjałem autobiografii: „ich celem [biografii i autobiografii] nie jest proste prawdopodobieństwo, lecz podobieństwo do prawdy, nie złudzenie rzeczywistości, lecz obraz rzeczywistości”⁴. Podobieństwo i obraz rzeczywistości to efekty biografii, które oceniać można na podstawie kryteriów dokładności (informacji) i wierności (znaczenia), przy czym „podobieństwo [jest] nieosiągalnym horyzontem biografii”⁵. Woolf, pisząc biografię *Flusha*, spaniela należącego do Elizabeth Barret Browning, oraz *Orlanda* – postaci wędrującej przez wieki i style życia Wielkiej Brytanii, nie tylko trawestuje gatunek, ale przede wszystkim wywołuje efekt biografii przyległej, ale jednocześnie umiejscowionej poza granicą paktu referencjalnego. Woolf tworzy biografię bez biografii (znika powiem *bios*, pozostaje *graphos* oraz dokładność, wierność, podobieństwo), czyli powieść (czy też dłuższe opowiadanie), falsyfikującą model popularnej biografii końca XIX i początku XX wieku, w której to biograf, na mocy swego autorytetu, snuł wiarygodną opowieść o życiu ważnej osobistości (najczęściej mającej wpływ na dzieje).

Ambiwalentna postawa Virginii Woolf wobec biografii jako gatunku jest porównywalna do Gide'owskich literackich gier z autobiografią: nie wyczerpuje i nie przekreśla biografii, ale obnaża umowny charakter każdego elementu paktu referencjalnego, a przy tym jednoznacznie opowiada się za uniwersalizmem fikcji, prawdą sztuki – którym przeciwstawia partykularyzm i bezwład tekstów niebeletrystycznych, publicystyki i historiografii. Zapowiada tym samym napięcia charakterystyczne dla dwudziestowiecznej praktyki i teorii literatury, która mierzyła się z powstaniem, rozkwitem i niekwestionowaną popularnością wielu gatunków opartych na pakcie referencjalnym, wyrosłych najczęściej z pogranicza dziennikarstwa i publicystyki (felieton, reportaż), intymistyki (dziennik, pamiętnik) z jednej strony, zaś z drugiej odbierała filozoficzne impulsy rozkruszające pojęcia „rzeczywistości” i „referencji” od hermeneutyk podejrzliwości, konstruktywizmu, dekonstrukcji, narratywizmu w historiografii (wszak klasyczna biografistyka jest siostrą historiografii) w końcu i dyskursu pamięci, którym akompaniowały modernistyczne i postmodernistyczne praktyki pisarskie: łzędzienniki, wielopotęgowe falsyfikaty i stylizacje na gatunki dziennikarskie czy dyskurs naukowy, czerpiące przede wszystkim z wytrwałej – mimo brawurowych nagięć, zmąceń, wzruszeń teorii i literatury – wiary kolejnych pokoleń w rzeczywistość, referencjalność, wiarygodność i prawdopodobieństwo.

³ P. Lejeune, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, przeł. W. Grajewski, S. Jaworski, A. Labuda, R. Lubas-Bartoszyńska, red. R. Lubas-Bartoszyńska, Kraków 2001.

⁴ Tamże, s. 47.

⁵ Tamże, s. 50.

2.

Ten ferment – „wieku dokumentu”⁶ i wieku dekonstrukcji silnych narracji – uchwycił Julian Barnes w *Papudze Flauberta* (1984), biorąc na warsztat zarówno biografię autora *Madame Bovary*, jak i dwudziestowieczną biografistykę z jej mnogimi praktykami, zwłaszcza zaś odmianą, w której narrator – badacz (w przypadku narratora Barnesa miłośnik-amator) równolegle prowadzi czytelników przez proces pisania biografii, jak i biografię bohatera, wzmacniając rolę narrator-skiego „ja” i czyniąc je konkurencyjnym wobec przedmiotu biografii – życia postaci/bohatera.

Według Lejeune’a, kiedy „auto” dominuje nad „bio”, czyli w przypadku autobiografii, pakt referencjalny ustępuje paktowi autobiograficznemu, którego moc opiera się nie na podobieństwie (realnej postaci, modelu – do bohatera biografii), co na tożsamości, identyczności autorskiego, narratorskiego i modelowego „ja”. „Autentyczność” autobiografii jest związana z sygnaturą autorską, choćby opowieść o jego/jej życiu była przekłamana i mitomańska. Ze strategii tej korzystają wszyscy ci twórcy biografii, którzy wprowadzają swoje własne „bios” jako ramę opowieści, zwiększając tym samym moc paktu (już krzyżowego: referencyjnego i autobiograficznego), jak ma się to w przypadku powstających od niedawna w Polsce licznych „reportażach biograficznych”, które są zresztą nominowane do prestiżowych nagród literackich i nagradzane jako istotne zjawiska na mapie współczesnego życia literackiego.

Barnes w *Papudze Flauberta* jeszcze przed zwrotem etycznym, tak ważnym dla biografistyki akademickiej/naukowej, z którego czerpać mogła na rzecz zniesienia podziału na naukowe oraz obiektywne i eseistyczne oraz subiektywne (reprezentatywnymi przykładami są publikacje Grażyny Kubicy: *Siostry Malinowskiego* i *Płeć, szamanizm, rasa*, pierwsza stanowi herstoryczną biografię „zbiorową” kobiet, o których Bronisław Malinowski wspominał w swym dzienniku; druga to biografia antropolożki Marii Czapskiej), uwidoczniał znaczenie jednostkowych pożywek biografów, decydujących się na ten a nie inny „przedmiot” swych poszukiwań dla charakteru ich pracy. Jeżeli Woolf swoimi „biografiami” dowodziła, że „nieosiągalny horyzont biografii” może przekroczyć literatura, opowiadając wiarygodnie i dokładnie żywoty ludzi/nieludzi niebyłych, to Barnes uwidacznia, iż przesunięcie między biografią a autobiografią (choćby lżebiografią) nie rozwiązuje podstawowego problemu, jakim pozostaje odniesienie do rzeczywistości:

I nie zapominajmy o papudze, której nie było. W *Szkole uczuć* Fryderyk błąka się po dzielnicy Paryża zrujnowanej przez rewolucję 1848 r. Mija zwalone barykady, widzi czarne kałuże, zapewne krwi, storry w oknach zwisają na jednym gwoździu niby łachmany. Tu i ówdzie wśród tego chaosu ocalał jakiś kruchy przedmiot. Fryderyk zagląda do jednego z okien. Widzi zegar, parę sztychów i – żerdkę papugi.

Nie inaczej my błąkamy się po przeszłości. Zagubieni, chaotyczni, przestraszeni, podążamy za byle znakiem, który się ostał, odczytujemy nazwy ulic, ale nie mamy żadnej pewności, gdzie właściwie jesteśmy. Wszędzie wokół gruzy. Co ludzie nigdy nie przestali między sobą walczyć. Potem widzimy dom; może to dom pisarza. Na frontowej ścianie jest tabliczka „Gustaw Flaubert, pisarz francuski, 1821–1880, mieszkał tutaj podczas...” i nagle litery kurczą się jak na tablicy u optyka. Podchodzimy bliżej. Zaglądamy przez okno. Tak, to prawda: mimo rzezi parę kruchych rzeczy ocalało. Zegar nadal cyka. Ryciny na ścianach wskazują, że niegdyś ceniono tu sztukę. Przyciąga wzrok żerdka pa-

⁶ Zob. Z. Ziątek, *Wiek dokumentu. Inspiracje dokumentarne w polskiej prozie współczesnej*, Warszawa 1999.

pugi. Rozglądamy się za papugą. Gdzie papuga? Słyszymy jeszcze jej głos; ale wszystko, co możemy zobaczyć, to goła drewniana żerdka. Ptak odleciał⁷.

Papuga Flauberta to powieść o szczególe „rzucającym nowe światło na obraz pisarza” jako fetyszu biografistyki (papuga jest tego fetysza ucieleśnieniem, i jest to papuga martwa, wypchana, przede wszystkim zaś zmultiplikowana i bez oryginału), w której wyeksponowane miejsce zajmuje biograf, zaglądający przez okno przeszłości w imieniu czytelników i przedstawiający im to, co widać za zasłoną. Niemal tę samą scenę zaglądania przez okno naszkicowała Virginia Woolf, zastanawiając się nad impulsami, które prowadzą czytelników do bibliotecznej półki z biografiami. Czytelnikami kieruje ciekawość (voyeurystyczna przyjemność podglądacza), pragnienie wiedzy, eskapizm:

Biografie i wspomnienia odpowiadają na te pytania, oświetlają dla nas niezliczone domy, pokazują ludzi, którzy krzątają się wokół swych codziennych spraw, trudzą się, doświadczają porażek i sukcesów, jedzą, nienawidzą, kochają – aż w końcu umierają. Czasami, kiedy się im przyglądamy, znika dom, znikają żelazne ogrodzenia i nagle znajdujemy się na morzu, polujemy, żeglujemy, walczymy; żyjemy wśród dzikich lub żołnierzy; bierzemy udział w wielkich kampaniach⁸.

Geoffreyem Braithwaite’em, narratorem powieści Barnes’a, kierują podobne pobudki. To biograf obsesyjny i skrupulatny w swych poszukiwaniach, a jednocześnie nieporadny i zagubiony we własnym życiu. Praca nad czyjąś biografią ma zrekompensować protagoniście *Papugi Flauberta* porażkę miłosną:

Ellen. Moja żona: ktoś, kogo – jak czuję – rozumiem gorzej niż nie żyjącego od stu lat pisarza. Czy to aberracja, czy rzecz normalna? Książki mówią: zrobiła to, gdyż. Życie mówi: zrobiła to. Książki to miejsce, gdzie wyjaśnia się różne rzeczy; w życiu tak nie jest. Nie dziwię się, że niektórzy wolą książki. Książki nadają sens życiu. Jedyne kłopot polega na tym, że nadają sens życiu innych ludzi, nigdy zaś twojemu⁹.

Dokonując rozgraniczenia na „życie” i „literaturę” – choć w niewyszukany sposób, bo przez usta niezgrabnego poszukiwacza prawdy o papudze Flauberta, oraz z dystansem, bo jednak wyznaje to fikcyjna postać – Barnes podkreśla wtórną, ale będącą punktem odniesienia dla nieksiążkowego życia sensotwórczość biografii. Sensotwórczość jest zaś wabikiem tak samo intensywnym dla biografów, jak i czytelników biografii – biografistyka właśnie dlatego, że nie jest „czystą” literaturą, nie musi się obawiać, iż zostanie zdyskwalifikowana za swą ewidentną użytkowość. Niemal każdą formę „użycia” literatury proponowaną przez Ritę Felski¹⁰ (doświadczenie rozpoznania, oczarowania, pogłębienia wiedzy, przeżycia szoku) można by zilustrować, opisując czytelniczą przygodę z książką biograficzną, ale tymi samymi kategoriami można się posłużyć, by opowiedzieć doświadczenie pisania biografii – zagłębiania się w cudze życie, konieczność nadania mu literackich/naukowych/publicystycznych ram.

⁷ J. Barnes, *Papuga Flauberta*, przeł. A. Szymanowski, Warszawa 1992, s. 83-84.

⁸ V. Woolf, *Jak czytać książki*, s. 36.

⁹ Tamże, s. 255-256.

¹⁰ R. Felski, *Literatura w użyciu*, przeł. zespół tłumaczy ze specjalności przekładowej IFP UAM w Poznaniu, red. E. Kraskowska, E. Rajewska, Poznań 2016.

Trzeba jednak przyznać, że narrator *Papugi Flauberta* nie zestawia ze sobą „życia” i „literatury”, ale „życie” i „książki”, nie przejmując się zagmatwanymi dziejami biografistyki. Sam pisze – co prawda z pozycji badacza-amatora – biografię naukową, a jego apetyt rozbudzają jeszcze inne konwencje i fetysze biografii: odkrycie nieudostępniionych do tej pory, a zmieniających całkowicie pogląd na bohatera, archiwaliów; erudycyjna interpretacja poszczególnych utworów i ukazanie więzi pomiędzy postaciami powieściowymi a ważnymi dla bohatera ludźmi; podważenie dotychczasowych sądów poprzez wykazanie luk, błędów w myśleniu; w końcu zebranie wszelkiej dostępnej wiedzy o bohaterze. Barnes wszystkie je po kolei ośmiesza, stawiając swego bohatera w niepomysłnych i kompromitujących sytuacjach, ale jednocześnie nie podważa kierującego Braithwaite’em pragnieniem zbliżenia się do Flauberta – kalendaria życia i twórczości, bestiariusz pisarza, analiza koloru oczu Emmy Bovary są majstersztykami warsztatu biografisty: rzetelnego aż do pedanterii gorliwca, którego dręczy poznawcze zadanie.

3.

Biegunami, pomiędzy którymi sytuuje się obszar biografistyki, są: z jednej strony – literackość, z drugiej – naukowość z jej wielowiekową tradycją historiografii jako sztuki (*ars*) i przełomem antypozytywistycznym, który otworzył dla biografistyki nowe drogi, a zamknął inne. Drugą siatką napięć, która wpływa na transformacje współczesnej (dwudziestowiecznej i najnowszej) biografistyki i teoretyczne problemy, które biografie wywołują, jest dziennikarska dokumentarność i autobiografizm. Ten układ sił doskonale tłumaczy „archiwalna”, a jednocześnie podstawowa lektura akademicka z zakresu biografistyki: Marii Jasińskiej *Zagadnienie biografii literackiej. Geneza i podstawowe gatunki dwudziestowiecznej beletrystyki biograficznej* z 1970 roku. Jasińską, jako uczennicę Stefani Skwarczyńskiej, interesowała biografia jako twór „amfibicznej”, „obojej” (czyli hybrydycznej) natury i podobnie jak w przypadku Skwarczyńskiej, bliskie było jej myślenie genologiczne wyrosłe z fenomenologii, na tyle jednak zdominowane przez strukturalizm, że nie dość pragmatystyczne, by porównywać je z propozycją Lejeune’a. A jednak Jasińska stworzyła (obok rozbudowanej typologii form biografistyki literackiej, która na jednym krańcu stawia naukowość, a na drugim literackość [rysunek 1]) – podwaliny dla myślenia o swoistym „pakcie biograficznym”, związanym z powtarzającą się w wielu miejscach rozprawy konstatacją, że ostatecznie o przyporządkowaniu konkretnej realizacji biografii (literackiej!) do jej typu decyduje wiele czynników pozaliterackich (społecznych, kulturowych), przede wszystkim zaś uwspólnianie słownika oraz wzajemnych oczekiwań biografisty i czytelnika:

Literackość rozumiana jest szeroko jako całościowy ujęty charakter świata przedstawionego, sposób organizacji językowego tworzywa i kompozycja całości utworu. „Biograficzność” – to całokształt powiązań bohatera utworu z historycznogeograficzną rzeczywistością. Ten aspekt jako drugi, obok literackości, współczynnik dyferencjacji gatunkowej każe, być może, przełamać opór natury metodologicznej i praktycznej. Łączyć się musi powiem wyraźnie z wyjściem poza tak często podkreślaną swoistą autonomiczność dzieła literackiego, a z wkroczeniem w sferę rzeczywistości pozaliterackiej. Bez historycznej bowiem wiedzy, na podstawie samej choćby wnikliwej analizy tekstu, nie będzie można wiedzieć, na ile prawdziwie jakościowo i wystarczająco ilościowo są powiązania bohatera z jego oryginalnym, realnym prototypem.

Czytelnik liczy jednak na te powiązania, często dla nich właśnie podejmuje lekturę. I z kolei autor liczy na te oczekiwania czytelnika. Ta niepisana, lecz faktycznie istniejąca między nimi „umowa

społeczna” określa w wielkiej mierze charakter świata przedstawionego w utworze, zasadniczo ograniczając „uświęcone” niemal prawo do fikcji, a mocno wpływa też na typ narracji¹¹.



Rysunek 1

Niepisaną „umowę społeczną” Jasińskiej można zestawzić z paktem referencjalnym Lejeune’a, jest ona podstawą do zaistnienia biografii, której temat i kompozycja zdominowane są przez konkretnego, pierwszoplanowego bohatera, odnoszącego się jednoznacznie do realnie istniejącej osoby (prototypu, modelu). „Skuteczność” biografii polega na zgodzie autora i czytelnika co do relacji między bohaterem książki a modelem-prototypem oraz realiów czasowych i przestrzennych, opiera się zatem (jak w przypadku paktu francuskiego badacza) na podobieństwie do modelu (rzeczywistości), które to rozpatruje się pod kątem dokładności i wierności. Jasińska, analizując różne kryteria „informacyjności” biografii (a konkretnie opowieści biograficznej – nie ma to jednak aż tak wielkiego znaczenia, ponieważ typologia nie przetrwała próby czasu; natomiast szczegółowe zagadnienia, jakie rozwija każdy rozdział omawiający dany typ biografii, pozostają nurtujące), wyznacza te same, co Lejeune, wytyczne. Na wartość informacyjną biografii składają się:

a) przyjęta konwencjonalnie, ale obowiązująca hierarchia zdarzeń/przeżyć/doświadczeń „ważnych” dla danej biografii, będąca busolą „autentyczności” opowieści, pierwszym testem dla stanu wiedzy biografy i jego wierności bohaterowi. Umowność wyróżnika tyleż rzuca się w oczy (po pierwsze, właśnie rzadkie odkrycia archiwalne bohaterów o ustalonych już społecznym i historycznie biografiami pozwalają na przewartościowanie hierarchii, po drugie nawet najprostszemu eksperyment, zmiana ogniskowej z publicznego na prywatne, bądź odwrotnie,

¹¹M. Jasińska, *Zagadnienie biografii literackiej. Geneza i podstawowe gatunki dwudziestowiecznej beletrystyki biograficznej*, Warszawa 1970, s. 42.

przekształca hierarchę), co wydaje się oczywiste, jest bowiem związana z sensotwórczą potrzebą porządkowania i fabularyzowania życia bohatera biografii, zaś ramy poznawcze, w które wpisujemy biografie, są historycznie zmienne i kulturowo różne. I choć znajdziemy przykład całkowicie osobnej biografii Sereny Vitale *Guzik Puszkina*, w której to odnaleziony plik listów pozwolił badaczce raz jeszcze przestudiować tajemnicę śmierci w pojedynku z francuskim posłem autora *Borysa Godunowa*, a przy tym wymusił absolutną zmianę hierarchii życiopisu Puszkina (postać Puszkina pojawia się po kilkudziesięciu stronach biografii jego konkurenta, a narracja opiera się na logice plotki), a Vitale nie można zarzucić, iż w swej książce nie wzięła pod uwagę związków Puszkina z Mickiewiczem, to trudno nie zgodzić się z Jasińską, która podaje hipotetyczny przykład biografii Mickiewicza bez związków poety z Rosjanami, Karoliną Sobańską i Towiańskim – byłaby ona trudna do bezwarunkowej akceptacji. Inna sprawa, że właśnie ten aspekt informacyjności, sygnowanej przez daty, nazwy miejscowe i osobowe, konkretne i szczegółowe dane wydobywane z codziennych gazet czy listów – bywa przez literatów grających z konwencją biografii najczęstszym obiektem ataku. Barnes w *Papudze Flauberta* proponuje aż trzy „kalendaria życia i twórczości” autora *Emmy Bovary*: każde z nich podporządkowane jest innej hierarchii „ważności”, każde traktuje wybiórczo żywot Flauberta. Woolf we *Flushu* wybiera te najważniejsze dla życia psa wybitnej poetki: dni spędzane niespokojnie w mrocznych pokojach londyńskich domów, porwanie z okupem, ucieczka do Włoch, ale i nabawienie się pcheł i przykre dla spaniela strzyżenie sierści...

b) prawdziwość, czyli źródłowość, w praktyce zmieszana z tzw. „autopsją” i tzw. „powszechnymi doświadczeniami”, obejmuje – to ważne zastrzeżenie, którego Jasińska niestety nie rozwija – zewnętrzne filary biografii, czyli zestaw faktów, będących wynikiem ustaleń badawczych, ale nie obejmujących życia wewnętrznego bohaterów. Dla badaczki nierealna jest „rekonstrukcja przeżyć wewnętrznych, domeny możliwie uprawdopodobnionej hipotezy-fikcji”¹² zgodna z zasadami klasycznej logiki, co sugeruje, że analizom życia wewnętrznego jest zdecydowanie bliżej do literatury niż historiografii, ale biografistyka przyjmuje je jako jedyne możliwe rozwiązanie. Wszak to właśnie życie wewnętrzne konkretnych osób: sprawy intymne, pobudki i motywacje prowadzące do wyboru takiej a nie innej drogi życiowej, sposób przeżywania świata, rozumienia siebie i innych interesuje czytelników biografii. Geoffrey Braithwaite wrze z ciekawości, co myślał i czuł jego ukochany Flaubert. Woolf przekonująco rekonstruuje podniety i zawody Flusha (czy nie chcielibyśmy wreszcie dowiedzieć się, co sądzą o nas zwierzęta?). Zarazem nie istnieje biografia, która nie rezonowałaby jakąś odautorską wizją tego, czym jest człowiek: dotyczy to zarówno Plutarcha, który studiował ludzkie charaktery według wskazówek Teofrasta, jak odżegnujących się wobec psychologii i psychoanalizy współczesnych biografów. Zatrzymanie się na poziomie „autopsji” i „powszechnych doświadczeń” skutkuje przeniesieniem na życie konkretnej osoby zbioru psychologicznych i socjologicznych ogólników ze swojej historycznej czasoprzestrzeni. O błędach i krzywdzących pomówieniach, związanych z naskórkowym potraktowaniem psychologii bohatera, znakomicie pisze Janet Malcolm w książce o „życiu pośmiertnym” Sylvii Plath (*Milcząca kobieta. Sylvia Plath i Ted Hughes*) diagnozowanej przez biografów, rodzinę, bliższych i dalszych znajomych, rzadko bezinteresownie i z odpowiednią dla psychologicznego/psychiatrycznego rozpoznania dozą informacji. Zagadnienie nie dotyczy więc, jak sugeruje Jasińska, relacji między „nierozpoznane,

¹²Tamże, s. 83.

wieć literackie” a naukowe, ale relacji pomiędzy filozoficzną/psychologiczną *dokś* a *episteme* oraz gotowością biografa, by podjąć ryzyko interpretacji.

c) wiarygodność i uprawdopodobnienie, którego wyjściowym założeniem jest konstatacja, iż „Czytelnik chce podchodzić do tekstu z dobrą wiarą, a tekst «chce» mu to umożliwić”¹³, a konsekwencja – utożsamienie narratora i autora oraz wykazanie związku emocjonalnego, osobistego, z postacią bohatera. Uwierzytelnienie opiera się przede wszystkim na wykazaniu bazy wiedzy – źródeł (przypisy, bibliografia), wobec których autor/narrator pozostaje krytyczny, a więc wyraża profesjonalne (naukowe) przygotowanie do pracy twórczej, odnosi się do modelu (rzeczywistości), weryfikowalnej płaszczyzny historycznogeograficznej. Jest szkieletem paktu biograficznego. Dopiero nad nim – gdy dobra wiara i oczekiwania czytelnicze zostają zaspokojone na podstawowym poziomie – nadbudować można według Jasińskiej wszelkiego rodzaju „zmyślenie”, domysły, hipotezy, wahania, w końcu i otworzyć biografię na fantazję, czyli fikcję literacką.

4.

Biografie dociążają bagaż, z którym niedawne licealistki i licealiści przyjeżdżają na studia do Poznania. Studentki i studenci specjalności dokumentalistyczno-bibliotekarskiej na filologii polskiej UAM uczą się tego, czym jest sztuka biografii między innymi na podstawie *Zagadnień biografii literackiej* Marii Jasińskiej. W semestrze letnim 2015 roku realizowali mikroskalowy projekt badawczy oparty na myślowym eksperymencie. Mieli wyobrazić sobie siebie przeniesionych do 1968 roku i odpowiedzieć na kilkanaście pytań, które wymagały kwerendy czasopiśmienniczej, literackiej i historycznej, przeprowadzenia wywiadów z rodzinami i znajomymi, odwiedzin w muzeum, specjalistycznych pracowniach bibliotecznych oraz uruchomienia fantazji:

Wyobraź sobie swój jeden dzień (a potem miesiąc) z życia, gdybyś cofnęła (cofnął) się w czasie do 1968 roku. Najpierw opisz siebie i swoje otoczenie, a potem ludzi, którzy są Ci bliscy i tych, których mijasz każdego dnia, odpowiadając na pytania:

- a. Gdzie się urodziłaś/urodziłeś? Gdzie mieszkasz? Co w tej chwili robisz (czy oprócz studiowania polonistyki zajmujesz się czymś jeszcze?).
- b. Jak wygląda Twój pokój? Jakiej znajdują się w nim meble i sprzęty? Co widzisz, gdy wyglądasz przez okno?
- c. Co przygotowujesz sobie na śniadanie? Gdzie jesz obiad? Jak wygląda Twoja kolacja?
- d. W co się ubierasz? W czym czujesz się wygodnie? Jaką drogą nabywasz ubrania?
- e. Jakie czytasz książki na zajęcia z literatury współczesnej (najnowszej)? Kim są Twoi profesoro-
wie/wykładowcy? Co publikują? Gdzie odbywają się zajęcia? Którzy pisarze/pisarki są Twoimi rów-
nolatkami albo należą do tej samej generacji? Którzy klasycy literatury XX wieku żyją i publikują?
Którzy jeszcze się nie urodzili?

¹³Tamże.

- f. Jakie czytasz czasopisma? Jakiej słuchasz muzyki? Na co chcesz pójść do kina i do teatru?
- g. Dokąd chcesz pojechać na wakacje? Zaplanuj krótki wyjazd z przyjaciółmi a) rekreacyjny; b) na jakiś festiwal muzyczny/literacki/teatralny.
- h. O czym czytasz w gazetach? Jakie wydarzenia społeczne, polityczne, ekonomiczne poruszają Cię najmocniej? Na co pozostajesz obojętna/obojętny?
- i. Kim są Twoi sąsiedzi/właściciele pokoju, który wynajmujesz (jeśli mieszkasz na stacji) czy kole-dzy/koleżanki z akademika? Czy znasz ich dobrze?
- j. Kim są Twoi rodzice i kim byli/są Twoi dziadkowie? Czy masz rodzeństwo? Jak często się z nimi spotykasz? O czym lubicie rozmawiać? O czym nie możecie rozmawiać?
- k. Z kim umawiasz się na randkę? Gdzie idziecie? Co robicie? Kim jest Twój chłopak/Twoja dziewczyna? Jaki kupujesz jemu/jej prezent na urodziny? (Albo: opisz wieczór z bliską osobą: przyjaciół-ką/przyjacielem bądź rodzeństwem).
- l. Jakie masz plany na przyszłość?
- m. Jeśli płaczesz, to dlaczego? Co śmieszy Cię do łez? Co Cię drażni?
- n. O czym śnisz?

Wprawka biografistyczna miała na celu konieczną dla warsztatu autorki/autora biografii „re-konstrukcję modelu” (Lejeune), zajrzenie do okna przeszłości i podejrzenie go poprzez dostępne materiały, postawienie pierwszego kroku w pracy nad zobrazowaniem „historyczno-geograficznej rzeczywistości” (Jasińska) – pierwszego kroku po wyborze bohaterki/bohatera biografii, a jeszcze przed zabraniem się do stworzenia „kalendarium życia i twórczości”. Stawiała na „informacyjność” i pakt referencjalny. Zadanie wymagało od grupy pracy samodzielnej i grupowej, wielogodzinnych i skrupulatnych odwiedzin czytelnicy (towarzyszyłam studentkom i studentowi w ich pracy), uczulało na krytyczną lekturę mediów („źródło”), weryfikowało wyobrażenia na temat własnej wiedzy, zasłyszanych opowieści, znaczeń „historycznych wydarzeń” dla indywidualnych wspomnień. Miało budzić pytania o uniwersalność i jednostkowość przeżyć wewnętrznych. Oprócz tego miało być „ciekawe”, a więc angażujące i stanowiące wyzwanie, a przy tym chciałam, by rozbudziło w początkujących dokumentalist(k)ach „wyobraźnię biografistyczną” – stąd połączenie impulsów biograficznych i autobiograficznych, zarazem upraszczające zadanie (studentki najczęściej korzystały z „gotowych” życiorysów, które podsuwali im najbliżsi, matki i babki, niejako wprowadzając w praktykę twierdzenie Rolanda Barthes’a, że Historia to życie matki z okresu, gdy nie było mnie jeszcze na świecie¹⁴), jak i zadanie utrudniające (opowiadanie, nawet o „sobie jako innej” wymagało pewnej odwagi, chociaż dopuszczona była praca na postaci sfingowanej). Wyniki pracy – prezentacje multimedialne, ręcznie wykonane plakaty, nagrania dźwiękowe i filmowe, a nawet miniperformans

¹⁴R. Barthes, Światło obrazu. Uwagi o fotografii, przeł. J. Trznadel, Warszawa 2008, s. 118.

– mogłyby stanowić osobną wystawę. Grupa udowodniła, że naukowość jest silnym filarem biografistyki (jak dotąd?, *in potentia*). Zadaniem na drugą połowę semestru było przeprowadzenie wyimaginowanego wywiadu z wybraną pisarką/pisarzem publikującym w 1968 roku na podstawie listów, dzienników oraz istniejących już wywiadów. Gdyby zajęcia trwały trzy semestry, w ostatnim czytalibyśmy: *Flusha* Woolf, *Papugę Flauberta* Barnesesa, *Guzik Puszkina* Vitale i *Milczącą kobietę* Malcolm, przykładając do poszczególnych książek biografistyczne *credo*, zaczerpnięte z *Zagadnień biografii literackiej* Marii Jasińskiej.

SŁOWA KLUCZOWE:

naukowość biografii

reportaż

Flush Virginii Woolf

PAKT REFERENCJALNY

ABSTRAKT:

Artykuł omawia najważniejsze uwarunkowania przemian dwudziestowiecznej biografistyki, stawiając sobie za cel ukazanie ograniczeń i nowych ścieżek biografii, w odniesieniu do trzech obszarów: praktyki literackiej (na przykładzie Virginii Woolf i Juliana Barnes), dydaktyki akademickiej (na przykładzie doświadczenia autorki tekstu) oraz jednej z klasycznych prac z zakresu biografistyki w literaturoznawstwie polskim: *Zagadnień biografii literackiej* Marii Jasińskiej z 1970 roku, która bliska jest refleksjom Philippe’a Lejeune’a na temat biograficznego paktu referencjalnego. Biografistyka, będąca od początku swojej historii dyskursem hybrydycznym, łączącym literackość, dokumentarność i (popularno)naukowość, w wieku dwudziestym z jednej strony rozwinęła się na skalę dotąd nieznaną (tendencja ta jest podtrzymana i w obiegu akademickim i popularnonaukowym; powstał też odrębny gatunek reportażu biograficznego), z drugiej strony stała się przedmiotem zainteresowania modernistycznych i postmodernistycznych twórców, traktujących konwencje i tradycje biografii jako asumpt do pytań o jej filozoficzne inklinacje.

biograficzny

Papuga Flauberta Juliana Barnes a

DYDAKTYKA AKADEMICKA

biografistyka

NOTA O AUTORZE:

Lucyna Marzec – ur. 1984, współredaktorka *Wielkopolskiego alfabetu pisarek*, edytorka listów Kazimiery Iłakowiczówny do siostry Barbary Czerwijowskiej (1946–1959), autorka monografii poświęconej twórczości Jadwigi Żylińskiej, haseł *Encyklopedii Gender* i artykułów naukowych oraz popularyzatorskich z zakresu literaturoznawstwa, gender studies i krytyki feministycznej. Pracuje w Instytucie Filologii Polskiej na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, prowadzi zajęcia na gender studies. Redaktorka „Czasu Kultury”.

Paweł Wolski

Antyczna filozofia i poezja: zły glina, dobry glina

k r y t y k i :
Malcolm Heath, *Interpreting
Classical Texts*, Londyn 2002.

Poetyka klasyczna to dziedzina o bogatych tradycjach. Uprawia ją wielu znakomitych badaczy, których głos rzadko daje się jednak usłyszeć poza utwierdzonymi tą tradycją granicami klasycznej filologii. Owszem, czerpią z niej obficie supergwiazdy akademii, których nazwiska znane są i poza nią: Heidegger, Derrida, de Man itp., są to jednak, by tak rzec, raczej inspiracje poetyką antyczną, luźne i przykrojone (często w sposób ahistoryczny) do współczesności egzegezy wybranych pojęć z zakresu starożytnej kultury (np. *eidolon* u Heideggera czy *pharmakon* u Derridy) niż filologiczne analizy.

Malcolm Heath bez wątpienia nie należy do tego grona – nie jest autorem „używającym” klasycznej poetyki po to, by tworzyć teorie (współczesnego) tekstu. Nie jest też jednak badaczem odsyłającym takie próby w przestrzeń niegodnej klasycznego filologa dezynwoltury. Heath bowiem, jak można sądzić po quasi-autobiograficznym wstępie do *Interpreting Classical Texts*, stara się umieścić swoje wnikliwe rozważania gdzieś pomiędzy tymi biegunami:

Kiedy w roku 1980 zaczynałem pisać doktorat o greckiej tragedii, byłem przekonany, że będę musiał poświęcić sporo czasu i wysiłku na wypracowanie właściwej metodologii. To dość dziwne przekonanie (bo w owym czasie na oksfordzkim wydziale studiów klasycznych niewiele uwagi poświęcało się teorii literatury) przywiodło mnie do wniosku, że muszę stworzyć system, który będzie respektował autorskie intencje (ale nie tak, jak u Hirscha), uwzględni teorię recepcji (ale nie jak u Jausa), będzie osadzony w kontekście obejmującym różnorodne projekty teoretyczne w sposób krytyczny i pluralistyczny (ale nie synkretyczny) i podszty będzie perspektywą hermeneutyczną (ale nie jak u Gadamera) oraz pragmatystyczną (ale nie jak u Rorty’ego), a przy tym będzie cechował się takim podejściem do języka, dla którego de Saussure nie będzie jedynie słusznym punktem wyjścia, co skazałoby mnie na konieczność poigrywania z jego zdekonstruowanymi szczątkami¹.

¹ M. Heath, *Interpreting Classical Texts*, Londyn 2002, s. 7.

Ze słów tych wyczuwa pragnienie mówienia o antycznej poetyce w sposób, który oddali się od hermetycznych egzegez filologów, ale nie zbliży też za bardzo do anachronizującej tę poetykę teorii współczesnej. Wobec tej drugiej Heath jest, jak widać, nieufny, ale nie całkiem wrogi (może poza ledwo hamowaną niechęcią do dekonstrukcji). W efekcie zarówno cytowana przed chwilą książka, jak i większa część pisarstwa Heatha to próba wyabstrahowania z antycznej tradycji wątków pozwalających zrozumieć jej wpływ na naszą współczesność, podejmowana jednak w sposób, jaki nie uchylby jej macierzystemu kontekstowi.

Jedna z najnowszych jego książek, *Ancient philosophical poetics*², ukazała się w serii „Key Themes in Ancient Philosophy”, która w zamierzeniach wydawców „będzie prezentować zwarte wywody na temat tych zagadnień starożytnej filozofii, które są aktualne także dla filozofii współczesnej, napisane przez najważniejszych badaczy w tej dziedzinie, zrozumiałe dla nieprofesjonalistów”³. Program Heatha wpisuje się więc doskonale w tak sformułowane wydawnicze credo. I rzeczywiście, dokonując wnikliwej analizy pism Platona, Arystotelesa, Epikura, Maksymosa z Tyru, Plotyna, Longinusa i innych, Heath stara się pokazać czytelnikowi logikę wyводу starożytnych na temat tego, czym jest poezja/literatura, ale nie wychodząc przy tym poza horyzont filozofii antycznej (czyli będzie „wrażliwa na teorię recepcji, ale nie jak u Jaussa”). W książce Heatha nie znajdziemy więc, mimo założeń serii (szukać „tych zagadnień starożytnej filozofii, które są aktualne także dla filozofii współczesnej”), ani jednej wzmianki o teoriopoznawczych wątkach greckiej filozofii w dzisiejszej teorii literatury – choć książka obfituje w momenty, w których takie skojarzenia się wręcz narzucają. Trudno, na przykład, nie myśleć o formalistycznych kategoriach „fabuły” i „sjużetu” (i ich Derridańskich refutacjach), gdy autor wyjaśnia zawilgości zbyt często upraszczanego pojęcia jedności akcji u Arystotelesa („Początek następuje właściwie po wydarzeniach, ale nie musi koniecznie wynikać z czegośkolwiek”⁴). Odwołanie się do nich bez wątpienia

uproszczyłoby następujący potem kilkunastostronicowy wywód oparty na pojęciu prawdopodobieństwa w przyrodzie, ludzkiej wolności wyboru (*phrohairesis*) itp., ale, po pierwsze, nie spełniałoby ważnego założenia serii „Key Themes in Ancient Philosophy”, jakim jest pisanie dla „nieprofesjonalistów”, a po drugie, anachronizowałoby dyskurs Heatha. W konsekwencji w jego wywodzie nie tylko brak więc często zdarzających się w takim kontekście odwołań do dzisiejszej teorii (choćby w formie przypisowej: „dziś pojęcia te nazywamy...” itp.), ale wręcz niewiele w nim nawet metafor zaczerpniętych z czasów nam bliższych (a książka ma tło propedeutyczne – jakżeż łatwo z tej perspektywy byłoby np. wyjaśnić Platońską jaskinię za pomocą zjawiska telewizji lub wirtualnej rzeczywistości).

Autor czyni na samym początku następujące zastrzeżenie:

Jest to książka mówiąca o starożytnej poetyce w filozofii. Nie zajmuje się więc starożytną teorią literatury, krytyką literacką czy w ogóle badaniami nad literaturą. Są to sprawy bardzo interesujące i istotne dla naszego rozumienia starożytnej poezji. Ale w tym miejscu mamy zamiar objaśnić jedynie filozoficzne próby podjęcia zasadniczych problemów poezji⁵.

W praktyce wynika z tego, że Heath rzeczywiście opowiada raczej o tym, dlaczego Platon (albo Sokrates, w imieniu którego Platon pisze) uważał poetów za jedną z najniższych kast idealnego państwa („Oczywiście stoją niżej od filozofów, ale i niżej od legalnie obranych monarchów i wodzów; niżej od polityków, gospodarzy domu i biznesmenów; od trenerów sportowych i lekarzy, od wieszczów i kapłanów. Plasują się zaledwie odrobinę ponad rzemieślnikami i rolnikami, sofistami, demagogami; oraz tyranami”⁶) lub jak poglądy Arystotelesa, w odróżnieniu od Platońskich/Sokratejskich, wynikają z jego inklinacji badacza przyrody („Platońska taksonomia sposobów prowadzenia narracji stanowiła statyczną mapę tego, co poecie dostępne; Arystotelejska

² Tegoż, *Ancient Philosophical Poetics*, Cambridge 2013.

³ Tamże, s. i.

⁴ Tamże, s. 85.

⁵ Tamże, s. 1.

⁶ Tamże, s. 143.

rekonfiguracja jest dynamiczna. Natura poezji, będącej jednym ze zjawisk przyrody, ukazuje się tu jako zjawisko w pełni swego rozwoju⁷), nie proponuje zaś metodycznego wykładu na temat koncepcji „dzieła literackiego” u któregośkolwiek z nich. I choć po drodze czytelnik pozna podstawowe pojęcia poetyki fundujące ich poglądy na poezję, to akcent tych rozważań ostatecznie pada raczej na ontologię sztuki jako narzędzia epistemologicznego, czy też tego, jak jawi się ona w oczach filozofów (choć w kontekście analitycznego wywodu na temat nawet najtrudniejszych wątków filozoficznych dziwić może dość szczegółowe wyjaśnianie np. wspomnianej Platońskiej jaskini⁸, Sokratejskiej majeutyki⁹ itp. obrazów należących do wiedzy powszechnej; wynika to pewnie ze wspomnianego dydaktycznego wymiaru publikacji). A skoro książka rozpoczyna się od Platona, to, rzecz jasna, poezja oglądana przez pryzmat tej filozofii musi znaleźć się w pozycji oskarżonego.

Platon, jak wiadomo, wygnał poetów z doskonałego państwa, ponieważ ich moc czynienia zła powabnym, skłonność do czynienia bogów klótliwymi, czy wreszcie skłonność do pokazywania trudów jeszcze trudniejszymi, a śmieszności jeszcze śmieszniejszą, może demoralizować młodzież, która powinna kształcić się w cnocie, a nie w występkach, klótniach lub czczej wesołości. Państwu potrzebni są przede wszystkim strażnicy i filozofowie; to ci ostatni będą, miast poetów, objaśniać młodzieży życie, bo to raczej ich mądrość, a nie próżność artystów, zapewnia dobrą o nim wiedzę. Na czym jednak polega ta wiedza? Jeśli na powtarzaniu szlachetnych wzorów, komentuje Heath¹⁰, to wystarczyłoby przecież zabronić tylko pewnej części poezji (w tym Homeryckich eposów, które bez klótliwych bogów, stanowiących motor intrygi, przecież by nie istniały), a pozostawić poezję szlachetną, propagującą dobre wzorce. Platon (lub Sokrates), zauważa Heath, rzeczywiście wskazuje na taką możliwość (oszczędzenia kilku

„właściwych” poetów); nie na tym jednak polega rehabilitacja poezji, która, jak twierdzi, jest jednak możliwa na gruncie pism Platona i platoników. Sprawa zasadza się bowiem nie na samej imitacji, czyli umiejętności pięknego przedstawiania tego, co nie jest piękne, ale na prawdzie:

Jako że naśladuje się zewnętrzny wygląd, żeby stworzyć imitację, nie trzeba wcale rozumieć (a nawet mieć jakąś opinię o tym), czym co to coś jest. Dlatego też można naśladować tak wiele zjawisk. Bo jeśli naśladowanie wymagałoby rozumienia, naśladowcy musieliby być specjalistami we wszystkim. Naśladowca wszechstronny musi być więc naśladowcą nierozumnym¹¹.

Poeci mogą więc ukazywać prawdę i dobro, ale ostatecznie często nie wiedzą, czym dobro i prawda są. Nie tylko więc nie dostrzegają tych wartości we własnych pieśniach, ale mogą błędzić, nie wiedząc przecież, czego szukają. To dlatego potrzeba państwu filozofów – to im zależy, by szukać dobra (a nie poklasku, jak poeci), a wręcz tylko oni to potrafią. Jednak to znów nie wszystko, ciągnie Heath. Jeśli czytać Platona w możliwie najszerszym kontekście, co oznacza także: przez pryzmat późniejszych platoników, wówczas jego/Sokratesa zarzuty wobec np. Homera są tak naprawdę zastrzeżeniami wobec jego roszczeń do poznania prawdy. Te roszczenia zaś są, co prawda, nieuzasadnione filozoficznie, ale mieszczą się w pełni w koncepcji poezji (i, w pewnym sensie, wiedzy) jako boskiej mocy. Wieszczy i poeta mają, mówiąc krótko, prawo mówić o rzeczach, których nie rozumieją, a ich niezrozumienie wcale nie będzie przeczyć tych rzeczy prawdzie. Sokrates, jak dowodzi Heath, wcale nie był absolutnie wrogi wieszczom. Zarzut platoników (a więc pewnie i w jakiejś mierze także Platona i Sokratesa) wobec Homera można więc sprowadzić właściwie do tego, że podobnie jak wieszcz, poeta mówi prawdę, ale, po pierwsze i już wspomniane, nie rozumiejąc jej, a po drugie, robi to w sposób zawili:

Platon często bierze na warsztat to, co mówią poeci, po to, żeby obnażyć nieskuteczność poezji

⁷ Tamże, s. 82 [podkr. P.W.]. Patrz też s. 94-95 o różnicy poglądów Platona i Arystotelesa na stosowność komedii, wynikającej stąd, że drugi z nich widział w niej naturalną moc łagodzenia psychologicznych napięć.

⁸ Tamże, s. 31.

⁹ Tamże, s. 142.

¹⁰ Tamże, s. 44 i n.

¹¹ Tamże, s. 45.

jako źródła wiedzy. Na przykład Polemarch cytuje Symonidesa w pierwszej księdze *Państwa*, ale kiedy Sokrates go sprawdza, okazuje się, że albo jest to cytat błędny, albo jest to jakaś typowa zagadka stworzona przez poetę (1, 332b–c: zob. §2.2). [...] Zdaniem Sokratesa wynika to stąd, że poeci mówią zagadkami. Kłopot z poezją, która czasem sprawia wrażenie mylnej albo niejasnej, polega na tym, że nie możemy spytać zmarłych poetów o to, co mieli na myśli albo dojść do porozumienia w sprawie znaczenia ich poezji między sobą (Prt. 347e; Hi.Min. 365c–d)¹².

Znaczenie, o którym mowa w ostatnim zdaniu, nie jest jednak znaczeniem sensotwórczym i teleologicznym w rozumieniu celowego wytwarzania jakiejś jakości. Aby wyjaśnić, czym jest, Heath angażuje Arystotelesa, stanowiącego w strukturze książki jakby rozjemcę między Platonem, wrogim poetom (jak już wiemy: pozornie, a w każdym razie niefundamentalnie), otwierającym książkę i zamykającymi ją kontynuatorami jego myśli (rzeczywiście, jak przyznaje Heath, traktującymi dość wybiórczo myśl intelektualnego mistrza¹³ i w związku z tym w sposób o wiele mniej zniuansowany wyklinający artystów słowa¹⁴). Arystoteles – którego Heath przedstawia jako projektującego swoje doświadczenie biologa na poglądy na poetykę – doskonale ukazuje, w czym poezja zbliża się do filozofii; choć i u niego jest to forma mniej wartościowa, to obie po prostu szukają piękna i dobra dla samego dobra i piękna: „Słuchanie dobrej muzyki albo oglądanie tragedii lub sportu to wprawdzie rzeczy mniej wartościowe niż filozofia, ale same w sobie jednak jakoś wartościowe”¹⁵. Fuzja tego stanowiska z poglądami Platona i platoników znacząco zmienia krytykę Homera (i innych poetów, jednak to właśnie Homer jest głównym oskarżonym); teraz zarzuty wobec niego sprowadzają się do tego, że aby pojąć prawdę jego pieśni, należy włożyć w ich pojmowanie ogromny wysiłek interpretacyjny, taki jak przy interpretacji delfickiej wyroczni:

Stawiając nas przed szokującą prawdą o Homerze jako o [nierozumiejącym – P.W.] naśladowcy, Platon pragnie sprawić, byśmy sami wyzbyli się powierzchownego podejścia do jego poezji, które uniemożliwia nam dotarcie do kryjącej się w niej głębszej prawdy¹⁶.

[...]

Założeniem kryjącym się za tak usilnym konfrontowaniem nas z szokującymi implikacjami powierzchownej lektury Homera jest szokowanie nas naszą własną powierzchownością. Powinniśmy wyciągnąć z niej wniosek, że poezja ta wyraża głębokie prawdy filozoficzne w sposób symboliczny. Nie musi to wcale znaczyć, że Homer te prawdy zgłębił albo objaśnił lub mógł uzasadnić, gdyby Sokrates zaczął go o nie rozpytywać. Chodzi o to, że prawdy te przysły do niego z zewnątrz, za pośrednictwem boskiego natchnienia – jak to zresztą Platon mówił już gdzie indziej¹⁷.

Z tak widzianego porządku wyводу Heatha (zaprezentowanego tu w ogromnym uproszczeniu), wyciągam taki oto wniosek: używając języka niemal do zera minimalizującego niebezpieczeństwo kontaminacji filozoficznego świata pojęć sprzed wielu tysięcy lat, udało się badaczowi ukazać zaskakująco współczesnych filozofów-poetów i poetów-filozofów. Pierwszym efektem rozumiejącego czytania ówczesnych pochwał i (częściej) potępień poezji przez filozofów jest oczywiście to, że jawią się teraz oni jako współcześni teoretycy literatury, którzy wyraźnie lub ukrycie głoszą, że bez nich literatura stałaby się niezrozumiała (bo dziś przecież nawet tezy o końcach wielkich narracji – także teoretycznych – albo postulaty miłosnego, nieprzeteoretyzowanego obcowania z tekstem same stają się, jak wiadomo, wielkimi narracjami lub teoriami). Drugim, mniej oczywistym, jest jednak to, że skoro filozof staje się w ten sposób swoistym „poetą interpretacji”, to i poeta jawi się trochę jako filozof: jeśli Homer znał prawdę, tylko jej nie rozumiał, to nie błędził dlatego, że był poetą, ale dlatego, że był filozofem; tyle że złym.

¹²Tamże, s. 143.

¹³Tamże, s. 137.

¹⁴Tamże, s. 104 i n.

¹⁵Tamże, s. 103.

¹⁶Tamże, s. 144.

¹⁷Tamże, s. 146.

Jonathan Culler, broniąc pozycji literatury w czasach, gdy granice literackości przesunęły się tak dalece, że jej tożsamość stała się sprawą wątpliwą, pisał:

Być może literatura utraciła swą centralną pozycję jako specyficzny przedmiot badań, ale jej metody zwyciężyły: w naukach humanistycznych i społecznych wszystko jest literackie. Skoro literatura to, jak mawialiśmy, dyskurs świadomy swojej fikcjonalności, konsekwencją teorii było uświadomienie różnym dyscyplinom fikcjonalności i performatywności ich własnych konstrukcji, co świadczy na korzyść tezy Simpsona o sytuacji dyscyplin. Kiedy dyskursy różnych dyscyplin zajmują się problemem własnej pozycji, swoim usytuowaniem i konstrukcją własnych schematów, zajmują się literaturą¹⁸.

Heathowi udało się, jak starałem się pokazać, zrobić coś podobnego z pozycją poezji w nie zawsze łaskawej dla niej filozofii antycznej. I jakkolwiek siłą rzeczy wyjść musiał od układu odwrotnego: to znaczy od opinii, że „w naukach humanistycznych wszystko jest filozoficzne”, to w jego rozprawie część tego filozoficznego powabu przypadła i poezji. A co przy tym ważne: dokonał tego nie uciekając się do pomocy nieufnie traktowanych w przywołanym na początku tekście Hirshów, Gadamerów, Jaussów, Rortych. Albo Cullerów.

¹⁸J. Culler, *Literatura w teorii*, przeł. M. Maryl, Kraków 2013, s. 54-55.

SŁOWA KLUCZOWE:

filozofia antyczna

teoria literatury

poetyka
antyczna

ABSTRAKT:

Autor omawia książkę *Ancient philosophical poetics* Malcolma Heatha, który stara się w niej przybliżyć czytelnikom zarówno akademickim, jak i spoza specjalistycznego kręgu poglądy filozofów na poezję. Czyniąc zastrzeżenie, że nie jest to rozprawa o tym, jak wyglądała teoria literatury w czasach starożytnej Grecji, ale o tym, jak filozofia spoglądała na poezję, Heath ukazuje poglądy filozofów na prawdę i dobro w poezji. Jakkolwiek najczęściej jest to pogląd o niższości poezji wobec filozofii (angielski badacz skupia się na filozofii Platona i platoników, choć także Arystotelesa), to autor *Ancient philosophical poetics* udowadnia ostatecznie, że np. słynne platońskie wezwanie do wygnania poetów z państwa jest w istocie wezwaniem do wnikliwego ich czytania. Autor omówienia jego książki ukazuje w związku z tym wywód Heatha jako przykład bardzo współczesnej, a jednocześnie nieanachronizującej postawy wobec antycznej filozofii i poetyki.

NOTA O AUTORZE:

Paweł Wolski – pracownik Zakładu Teorii i Antropologii Literatury Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Szczecińskiego, absolwent Uniwersytetu Szczecińskiego i Università degli Studi di Genova, 2014 Fulbright Visiting Professor na Brandeis University (USA), współredaktor czasopism naukowych „Autobiografia” oraz „Narracje o Zagładzie”, kierownik Szkoły Języka i Kultury Polskiej dla Cudzoziemców. Publikował m.in. w „Tekstach Drugich”, „Storia della Storiografia”, „Pamiętniku Literackim”, „Porównaniach” oraz innych czasopismach polskich i zagranicznych. Autor przekładów z języka angielskiego, francuskiego, włoskiego i niemieckiego.

Tomasz Sobieraj

Struktury w sieciach znaków. O próbie rekonstrukcji poetyki (kulturowej) poezji okresu pozytywizmu

k r y t y k i :
Tadeusz Budrewicz, *Wierszobranie*
(druga połowa XIX wieku), Kraków 2016.

Liryka polska powstająca po roku 1864, niegdyś lekceważona i uznawana za twórczość niedorównującą poezji wielkich poprzedników romantycznych, doczekała się ostatnimi czasy kilku interesujących egzegez, spośród których na plan pierwszy zdecydowanie się wybija monografia Tadeusza Budrewicza, krakowskiego uczonego, zatytułowana niepozornie i bezpretensjonalnie: *Wierszobranie (druga połowa XIX wieku)*¹. Jest to próba wycinkowej, acz nader reprezentatywnej analizy języko-stylistycznego modelu polskiej poezji postyczniowej – a więc zasadniczej części jej poetyki immanentnej – a także interpretacji jej kulturowych znaczeń, które powstają wskutek sprzężenia zwrotnego między językiem poetyckim a rzeczywistością „zewnętrzną”. Dostęp do tej drugiej jest, jak wiadomo, zawsze zapośredniczony przez rozmaite sieci językowe (dyskursywne).

Budrewicz traktuje obiekt swoich analiz i interpretacji inaczej niż to dotąd bywało. Nie ustatycznia bowiem języka poezji jako artefaktu stabilnego i zamkniętego, widzi w nim manifestację „antropologii słowa”, podkreślając na przykład fakt stopniowego przemieszczania się poezji z dziedziny sztuki wysokiej ku płaszczyźnie kultury popularnej, masowej, zdominowanej przez gust użytkowy. Uwzględnienie perspektywy socjologii literatury, a więc sfery odbioru poezji, pozwoliło autorowi sformułować istotne, odkrywcze uogólnienie na temat przesunięcia jej miejsca w ewoluującej kulturze społecznej oraz zmian, jakie ono wywoływało w jej strukturze:

Dotychczas takie teksty powstawały jako wyraz indywidualnego przeżycia twórcy, w epoce masowo wydawanych kurierów i dzienników stały się eleganckim towarem słownym, wytwarzanym i kopiowanym masowo na użytek konsumentów kultury popularnej. Poezja staje się elitarna, wierszowanie

¹ T. Budrewicz, *Wierszobranie (druga połowa XIX wieku)*, Kraków 2016, ss. 239.

czy rymowanie – egalitarne [...]. Mowa wiązana, wiersz obsługuje literaturę piękną oraz piśmiennictwo użytkowe. To już chyba sfera pogranicza literaturoznawstwa. Rymowanki w obiegu publicznym można rozpatrywać w kategoriach kulturoznawstwa lub socjologii. Potrzeba zatem nowego języka opisu i innych kryteriów wartościowania².

I właśnie takie kategorie autor zaaplikował do swoich analiz, dzięki czemu jego wywód stał się wielopoziomowy: zarówno historycznoliteracki, jak i socjokulturowy. Poetyka poezji postyczniowej przejawia się tu jako struktura dynamiczna, kształtowana zarówno przez wybór autorski, jak i przez horyzont oczekiwań odbiorców, dialogująca z tradycją literacką oraz z kulturowym kontekstem epoki... Budrewicz nie „rozmywa” tekstowej substancji literatury; punktem wyjścia jest dla niego zawsze słowo poetyckie, traktowane jako wehikuł sensu. Tak się dzieje w odkrywczym studium *Instrumentarium muzyczne w poezji postyczniowej*, które fascynująco oświetla jedną z jej istotniejszych cech poetologiczno-estetycznych, a mianowicie „muzyczność” i „pieśńowość”, które nadawały charakterystycznego oblicza znacznej grupie wierszy. Budrewicz tworzy statystyczną listę tematów-słów o muzycznym znaczeniu, pojawiających się w liryce okresu pozytywizmu, ukazując tym sposobem wycinek ówczesnej polskiej kultury słowa, w którym przejawiał się określony „inwentarz form artystycznych”³. Wiersze osnute wokół motywów muzycznych pośrednio obrazowały dynamikę rozwoju społecznego. Autor książki dokonuje śmiałych uogólnień kulturowych, opartych na fundamencie językowo-stylistycznym. Świadomie upodrzędniając perspektywę podmiotową (czyli twórczość wybranych poetów) na rzecz ujęcia statystycznego, formułuje pionierską hipotezę o wewnętrznym skomplikowaniu poezji pozytywistycznej, o jej antynomiczności, powodowanej po części impulsami socjologiczno-literackimi:

Diapazon potoczności i elitaryzmu, dialektykę językowej organizacji tekstu fundowanej na realistycznej codzienności kultury emancypujących się mas

drobnomieszczańskich, wyrobniczych i fabrycznych z jednej strony, a z drugiej – na upowszechnieniu – różnymi drogami – osiągnięć europejskiej sztuki najwyższej miary można obserwować w różnych tekstach⁴.

Muzyczny kod językowy spełniał istotne funkcje semantyczne. Poeci okresu pozytywizmu wykorzystywali go dość często, milcząco zakładając referencjalny charakter języka. W ich mniemaniu słowo mogło po prostu oddawać istotę ludzkiego doświadczenia w wymiarze zarówno jednostkowym (intymnie subiektywnym), jak i zbiorowym (społecznym). Jeśli powątpiewali w moc ekspresyjną i ewokacyjną słowa poetyckiego, to najczęściej czynili to w poczuciu własnej niedoskonałości kreacyjnej. Mogło się w takiej postawie przejawiać przekonanie o niedościgłej wyższości artyzmu wielkich romantyków. Z interpretacji Budrewicza wyłania się fascynująca konstrukcja myślowo-obrazowa, włączająca ów muzyczny kod językowy w sieć znaczeń społeczno-kulturalnych:

Pozytywistyczna lutnia to narzędzie niedoskonałe – albo dopiero sposobi się do wydania dźwięku, albo ma uszkodzone struny, albo jest pęknięta...Wraz z wysoką frekwencją słowa „pieśń” oznacza, że poezja czasu pozytywizmu była w wysokim stopniu autotematyczna. Ówczesni lirycy nader często myśleli i pisali o procesie twórczym – samokrytycznie, nostalgicznie, smętnie, bez wiary we własne siły. Na podstawie analizy około 300 syntagm poetyckich, zawierających tematyczne odniesienia do muzyki instrumentalnej i wokalne, można stwierdzić, że pozytywizm waloryzował harmonię, melodyjność, śpiewność, tak w wykonaniu orkiestralnym, jak i w odgłosach natury; motyw fortepianu często wprowadzał temat flirtu, a motyw rautu, balu, koncertu służył do satyrycznego przedstawiania rozwarstwień materialno-społecznych⁵.

Immanentne nakierowanie na sam tekst poetycki – jako odpowiednio zorganizowany układ językowy – prawdopodobnie nie pozwoliłoby odkryć kulturowej motywacji,

² Tamże, s. 7.

³ Tamże, s. 18.

⁴ Tamże, s. 20.

⁵ Tamże, s. 32-33 [wyróżnienie autora].

jaką dla ekspansji słownictwa muzycznego w poezji oraz „umuzycznienia” jej struktury była w XIX wieku polska kultura muzyczna, zdominowana przez pieśń, pełniącą ważną funkcję ideowo-patriotyczną. Jak bowiem zauważył Budrewicz:

W pieśni właśnie dopatrywano się narodowej polskiej cechy. Miała ona być „miłą przykrasą naszych zebranych towarzyskich”, gwarancją moralnego ładu w narodzie, spoiwem łączącym kulturę szlacheckich dworów z kulturą mieszczańską. Ceniono melodie do tych pieśni łatwe, harmonijne, wpadające w ucho i „żłobiące się w pamięci”⁶.

Ten swoisty dyktat pieśniowości miewał też niekorzystne konsekwencje dla poziomu artystycznego poezji, utrwał bowiem jej rytmiczną konwencjonalność i tworzył zaporę przed inwencjami formalnymi. „Śpiewność” poezji polskiej okresu pozytywizmu stała się potem m.in. negatywnym punktem odniesienia dla eksperymentów awangardy modernistycznej lat dwudziestych następnego wieku.

Metodę statystyczną Budrewicz wykorzystał również w studium *Rok 1885* w poezji naszej. Nikt wcześniej nie dokonał tak gruntownego przeglądu twórczości poetyckiej publikowanej wtedy na łamach najważniejszych periodyków warszawskich. Stworzona przez autora „lista rangowo-frekwencyjna” pozwoliła mu ugruntować formułowane sądy na empirycznym gruncie tekstowym. Wymowa liczb sugeruje konieczność zmiany wielu dotychczasowych opinii historycznoliterackich, które przedstawiały przynajmniej zniekształcony obraz sytuacji poezji w życiu literackim drugiej połowy XIX wieku. Budrewicz stwierdził:

Przegląd wskazuje, że potrzebne są dalsze badania, gdyż dostrzega się sygnały, które przeczą niektórym konstatacjom historycznoliterackim i historycnoprasowym o szczególnym zainteresowaniu/braku zainteresowania poezją niektórych czasopism. Przecenia się rolę „Świtu”, nie docenia tygodników pozytywistycznych, przychylnych liry-

ce nieraz bardziej niż pisma „starej prasy”. Publikowanie w kilku nieco odmiennych programowo pismach dowodzi elastyczności ideowej samych poetów oraz redakcji; w każdym razie zdaje się dowodzić nieobecności silnych napięć, zbliżenia stanowisk, ujednolicenia świata przekonań i wartości, otwarcia się na dialog. Echa dawnych walk powracają potem tylko we wspomnieniach, grunt do krytycznego bilansu pozytywizmu był przygotowany – obrońcy nie manifestowali wojennej determinacji. Zgoła niepotrzebny był zmasowany atak na pozytywizm z wykorzystaniem liryki, pałającej żądzą odwetu za zniewagi „Przeglądu Tygodniowego” z pierwszych lat pisma. Niepotrzebny, bo dostrzegane przez wszystkich zagrożenia narodowego bytu i niekontrolowanego wybuchu społecznego ujednolicało postawy⁷.

Jeśli świadomość „zagrożenia narodowego bytu” oraz narastających konfliktów społecznych udzielała się wtedy w zasadzie wszystkim uczestnikom życia literackiego i mogła istotnie wpływać na pewne łagodzenie sporów, to jednak model języka poetyckiego okresu pozytywizmu ulegał już wewnętrznej dyferencjacji, powodowanej przez narastające społeczne i ekonomiczne różnicowanie zbiorowości, a także przez determinanty lokalne. Istotnym impulsem rozwojowym poezji okresu pozytywizmu okazał się czynnik, który dałoby się scharakteryzować jako element geopoetyki. Na przykład w Galicji – dzięki względnie liberalnym stosunkom społeczno-politycznym – nastąpił rozkwit poematu humorystycznego, który odegrał ważną rolę w dyskursie politycznym tego zaboru. Gatunek ten funkcjonował jako wehikuł sensów ideowo-politycznych ewokowanych przez skomplikowaną sieć znaków tworzących różne typy – powiązanych zresztą ze sobą – dyskursów: politycznego, ideologicznego, światopoglądowego, wreszcie etnokulturowego. Ostrzem satyry autorzy poematów atakowali dzierżące władzę w prowincji ugrupowanie stańczyków, które miało fatalne notowania w literaturze. Głośnym echem tematycznym odbiła się w tym gatunku także sprawa dyskutowanego na soborze dogmatu o niemyślności papieża, wywołująca gwałtowne spory ideowe,

⁶ Tamże, s. 17.

⁷ Tamże, s. 52.

religijne i nawet etniczne. Te ostatnie wiązały się z nastrojami antysemickimi, podsycanymi przez niektórych twórców o przekonaniach nacjonalistycznych.

Budrewicz wykazuje znakomitą orientację w kwestiach genologicznych. Problematyka gatunku odgrywała w badaniach historycznoliterackich i nadal odgrywa ogromną rolę; dość tu przypomnieć znakomite, klasyczne już prace polskich literaturoznawców: książkę Anny Martuszevskiej poświęconą poetyce powieści pozytywistycznej oraz monografię Michała Głowińskiego o powieści młodopolskiej.

Monografia Budrewicza częściowo nawiązuje do metodologii tych dwojga autorów; widać to choćby w próbach rekonstrukcji świadomości poetologicznej epoki, przejawiającej się w tekstach krytycznych i teoretycznych, formułujących poetykę normatywną poezji, a także w uwzględnieniu – wspomnianej wyżej – perspektywy gatunkowej. Ta ostatnia funkcjonuje ciągle w wielu propozycjach teoretycznych na gruncie literaturoznawstwa, i to nawet w tak nowatorskich ujęciach systemowych, jak na przykład to, które oferuje w swoich pracach Franco Moretti, tworzący mapę – opartego na matrycy biologiczno-ewolucyjnej – rozprzestrzeniania się powieści po różnych terytoriach świata i sytuujący ten gatunek zarówno w sieci powiązań historyczno- i teoretycznoliterackich, jak i w relacjach z dynamicznie rozwijającym się kontekstem społeczno-ekonomicznym⁸.

Monografia Budrewicza nie ma, rzecz jasna, tak szerokiego zaplecza teoretyczno-metodologicznego, zdawkowo uwzględnia perspektywę komparatystyczną, jednak poetyckie gatunki znajdują się w polu badawczej refleksji autora. Ich pojawienie się, rozwój, nieoczekiwaną ekspansję Budrewicz wiąże z przyczynami „zewnętrznymi”. Optyka kulturowa, sprzęgnięta z tradycyjnym podejściem historycznoliterackim, pozwoliła mu na sformułowanie odkrywczej hipotezy:

W zakresie form artystycznych zaskakuje niezwy-

kła popularność sonetu. Każe to zrewidować pogląd o upadku formy sonetowej w pozytywizmie i jej twórczym odrodzeniu w liryce Młodej Polski. W połowie lat osiemdziesiątych można już widzieć „sonetomanię”. Szczególnie ciekawe są pod tym względem dokonania Szczęsnej (Bąkowskiej), która odważnie przekształcała format strof, rozbijając je na dystychy ułożone w różnych miejscach struktury sonetu. Wtedy też dostrzega się epizację tej formy lirycznej i osłabienie dwudzielności opisowo-refleksyjnej. Takie zainteresowania formą stanowią łącznik z estetyką modernizmu. Często jest też modlitwa poetycka uprawiana i jako gatunek, i dla wyrażenia treści metafizycznych, które są wyraźne i niewątpliwie potwierdzają przełom w duchowości polskiej. Zaskakująco dużo wierszy mówi o śmierci – chodzi i o poetyckie epitafia, i o motyw tematyczny (trumna, żegnanie świata, jesienna „martwa” natura), przez który wyraża się światopoglądowy pesymizm [...]. W prasie codziennej częściej niż w tygodnikach pojawiały się utwory tematycznie związane ze zmianami pór roku. Wyraźna jest dominacja jesieni, ton elegijny i melancholijny, rozczarowanie światem, rezygnacja, szukanie stoickiej obojętności [...]. Spora część wierszy mogłaby być przedrukowana w antologii liryki Młodej Polski⁹.

Poetyka poezji pozytywistycznej zyskuje tu zatem nowe oświetlenie, jej obraz dopełnia się o elementy wcześniej nieznanne. Budrewicz świadomie rezygnuje z eksponowania poetyckich indywidualności epoki – choćby Konopnickiej albo Asnyka – kładąc akcent na płaszczyznę socjologii literatury, na dynamikę życia literackiego oraz jego związki z różnymi rodzajami znaków kulturowych, by tak rzec. Można stwierdzić, że autor stara się uchwycić struktury języka poetyckiego jako „płynne” konstrukcje artystyczne i jako wehikuły sensów. Dzięki takiej strategii heurystycznej powstał nowy obraz poetyki (kulturowej) poezji okresu pozytywizmu jako systemu wewnętrznych napięć ideowo-swiatopoglądowych i artystycznych, powstających na przecięciu sfer komunikacji społecznej: literatury oraz najrozmaitszych praktyk

⁸ Zob. T. Bilczewski, *Wstęp*, [w:] F. Moretti, *Wykresy, mapy, drzewa. Abstrakcyjne modele na potrzeby historii literatury*, przeł. T. Bilczewski, A. Kowalcze-Pawlik, Kraków 2016, s. XII i n.

⁹ T. Budrewicz, *Wierszobranie...*, s. 53-54.

językowych (dyskursywnych). W uzasadnieniu obranej przez siebie strategii Budrewicz napisał:

Podstawowym założeniem było rozpatrzenie materiału poetyckiego *en masse*. Depersonalizacja pozwala na uchwycenie zjawisk psychospołecznych i trendów w estetyce, które nierzadko bywają przesłaniane przez eksponowanie indywidualnych cech podmiotowości jakiegoś twórcy. Spojrzenie na epokę z perspektywy codzienności, z pozycji przeciętnego czytelnika prasy, który wertował ogłoszenia, nekrologi, czytał artykuły wstępne, wiadomości miejscowe, cotygodniowe felietony, odcinki wypełnione literaturą piękną, a czasami również zamieszczone w gazetach wiersze, daje szansę dostrzeżenia spraw, problemów i nastrojów, których się nie zauważa ani w studiach historycznych, ani w pracach literaturoznawczych zorientowanych na eksplikację arcydzieł¹⁰.

Skrupulatne pochylenie się nad utworami poetów *minorum gentium* lub kompletnie nieznanych syntezom historycznoliterackim, powiązanie ich z problemami codzienności, odkrycie poetyckich refleksów ówczesnego życia kulturalnego w różnych jego przejawach i w lokalnej odmienności (ukazującej na przykład różnice geopoetologiczne) – wszystko to znajduje swoje zastosowanie w autorskiej praktyce czytania zarówno „bliskiego”, skupionego na tkance tekstu, jak i operującego rozległym uogólnieniem. Monografia Budrewicza odkryła słabo dotąd rozpoznane lub nieznane w ogóle pola twórczości okolicznościowej i humorystycznej, w których – niczym w soczewce – skupiały się istotne cechy etnograficzno-kulturowe polskiej zbiorowości, ulegającej demokratyzacyjnym zmianom społecznym w drugiej połowie XIX wieku. W zestawie wielu interesujących hipotez autora znalazła się i taka – zasygnalizowana nieco mimochodem – która podkreślała dominację świata maskulinistycznego w żartobliwej poezji epifanijnej.

Można zasadnie przypuścić, że przyjęta przez Budrewicza strategia egzegetyczna, nastawiona na odkry-

wanie aspektów poetyki dzieł literackich zarówno poprzez tradycyjną – ugruntowaną choćby przez poetykę historyczną – analizę ich języka oraz konwencji gatunkowych, jak i przy zastosowaniu zmiennych, dynamicznych sieci znaków kulturowych, dałaby się zaaplikować do wielu obszarów empirii historycznoliterackiej. Oczywiście, można by oczekiwać aplikacji poszerzonej i pogłębionej, ukazującej na przykład statystyczne wykazy wykorzystywanych słów poetyckich z uwzględnieniem specyfiki i różnic lokalnych. Tym sposobem wytworzyłaby się szansa (re)konstrukcji wielopoziomowych poetyk (kulturowych) gatunków, stylów, prądów literackich, nieujmowanych już w „zamknięte” wyabstrahowane struktury, lecz dynamicznie wytwarzanych przez transfer idei oraz konwencji artystycznych między poziomami życia literackiego.

¹⁰Tamże, s. 6.

SŁOWA KLUCZOWE:

gatunki

socjologia literatury

języki poetyckie

P O E Z J A

kultura masowa

ABSTRAKT:

Przedmiotem recenzji jest monografia Tadeusza Budrewicza pt. *Wierszobranie (druga połowa XIX wieku)* (Kraków 2016), stanowiąca przykład kulturowej interpretacji historycznoliterackiej, zorientowanej na (re)konstrukcję poetyk polskiej poezji drugiej połowy XIX wieku. Autor połączył kilka strategii egzegetycznych, udanie stosując metodę statystyczną oraz pewne kategorie geopoetyki. Poezja jawi się tu jako dynamiczny układ konwencji artystycznych, funkcjonujący w wielu kontekstach zewnętrznych i stymulowany przez różne obiegi literackie (w tym: obieg popularny). Z książki Budrewicza wyłania się złożony obraz etnokulturowy, w którym splatają się różnorodne wątki ideowe współtworzące polską świadomość kulturową drugiej połowy XIX wieku.

NOTA O AUTORZE:

Tomasz Sobieraj – profesor w Instytucie Filologii Polskiej UAM, historyk literatury drugiej okresu pozytywizmu. Ostatnie publikacje: *Polska krytyka i myśl teatralna w drugiej połowie XIX wieku. Studia i szkice* (2014), *W sprawie przełomu pozytywistycznego. Spory wokół „Zarysu literatury polskiej z ostatnich lat szesnastu” Piotra Chmielowskiego* (2015; współautor: Tadeusz Budrewicz), *Stanisław Brzozowski. Przybliżenia* (2016), edycja krytyczna *Emancypantek Bolesława Prusa* (vol. 1, 2015).